



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS E ARTE
CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL

LUCIANO GONZAGA VANDERLEY

As Narrações Vaticinais d'A Fita Branca de Michael Haneke para que haja o Fascismo.

FORTALEZA

2017

LUCIANO GONZAGA VANDERLEY

As Narrações Vaticinais d'A Fita Branca de Michael Haneke para que haja o Fascismo.

Monografia apresentada no Curso de Cinema e Audiovisual como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Marcelo Gil Ikeda

Aprovada em: ____/02/2017.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Marcelo Gil Ikeda - Orientador
Universidade Federal do Ceará

Prof. Yuri Firmeza
Universidade Federal do Ceará

Prof. Leandro Pinto Xavier
Universidade Federal do Ceará

**FORTALEZA
2017**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

V315n Vanderley, Luciano Gonzaga.

As narrações católicas d'a Fita Branca de Michael Haneke para que haja o fascismo /
Luciano Gonzaga Vanderley. – 2014.
66 f. : il. color.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Instituto
de Cultura e Arte, Curso de Cinema e Audiovisual, Fortaleza, 2014.

Orientação: Prof. Marcelo Gil Ikeda.

1. Protofascismo. 2. Conservadorismo político. 3. A Fita Branca (Michael Haneke). I.
Título.

CDD 791.4

Resumo:

Marilena Chauí alerta sobre o movimento protofascista que está tomando conta da pauta política brasileira. Há atualmente uma forte tendência conservadora e liberal na política mundial. Neste contexto, buscou-se conhecer as atuais reconfigurações das relações sociais e os respectivos conflitos que emergem das relações engajadas na política, na gestão e no consumo. Para responder a este problema, adotou-se o seguinte objetivo de pesquisa: Identificar as narrativas vaticinais d'A Fita Branca de Michael Haneke para que haja o fascismo. Esta pesquisa é uma oportunidade para identificar n'A Fita Branca de Haneke conteúdos sobre o cinismo contemporâneo de Peter Sloterdijk e, concomitantemente, o fascismo na atual configuração das relações políticas conservadoras observadas na Europa, EUA, América Latina e Brasil. Verificou-se n'A Fita Branca, nas relações de poder, a falsa consciência esclarecida diretamente relacionada aos atos fascistas, tais como: fator libidinal dos sujeitos, no que diz respeito ao alto grau de tensão e repressão (perspectiva reichiana); identificação imaginária dos sujeitos com a autoridade carismática e paternal (perspectiva freudiana); identificação simbólica dos sujeitos entre si através da captação da semelhança de traços entre eles, uma questão de construção de semblantes.

SUMÁRIO:

INTRODUÇÃO.....	05
METODOLOGIA.....	07
Tipo de Pesquisa.....	07
Definição de Termos.....	08
Hipótese.....	09
Variáveis de Estudo.....	09
CAPÍTULO I - <i>Kynismus</i> - A Escola Cínica.....	10
Antístenes.....	11
Diógenes.....	12
CAPÍTULO II – Cynismus.....	15
Da Ideologia ao Cinismo.....	16
Cinismo como Sintoma.....	19
O Gozo no Cinismo.....	20
Cinismo como Fetichismo.....	22
Cinismo como Ideologia.....	23
CAPÍTULO III – Cinismo como Fascismo.....	27
Desejo Fascista.....	27
Fascismo, Cinismo e Gozo.....	28
Linguagem Cínica.....	31
Perversão.....	34
CAPÍTULO IV – O Fascismo em A Fita Branca.....	35
Michael Haneke.....	35
Bertold Brecht em Michael Haneke.....	36
Cinema Autoral de Michael Haneke.....	38
A Fita Branca.....	39
O Lugar da Mulher em A Fita Branca.....	41
Fascismo em A Fita Branca.....	47
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	52
Referências.....	57
ANEXO - Filmografia de Michael Haneke.....	60

INTRODUÇÃO:

A filósofa Marilena Chauí destaca a atual grave situação política brasileira “pelo movimento conservador e reacionário de extrema direita, protofascista que está tomando conta da pauta política”. Estes movimentos conservadores muito se assemelham à República de Weimar no período de entre guerras mundiais.

Há atualmente uma forte tendência conservadora e liberal na política mundial, destacando-se o presidente Trump nos Estados Unidos, Putin na Rússia, Macri na Argentina, Temer no Brasil entre outros. A partir de 2013, surgiram alguns movimentos sociais no Brasil contra os partidos de esquerda e uma crescente mudança liberal para revisar as normas trabalhistas e previdenciárias.

Outros motivos que inspiraram o presente estudo, além das observações das atuais turbulências políticas e do alerta supramencionado da filósofa uspiana, foram também as inquietações a partir das leituras das pesquisas de Feitoza (2010; 2013;2014), uma vez que o problema ainda não tinha sido investigado de forma mais sistemática. A fim de que todas estas inquietações fossem melhor explicadas e compreendidas, é que se tentou dar um tratamento científico um pouco mais rigoroso.

Neste contexto, buscou-se conhecer as atuais reconfigurações das relações sociais e os respectivos conflitos que emergem das relações engajadas na política, na gestão e no consumo a partir do seguinte questionamento de pesquisa:

Quais são as narrativas vaticinais d’A Fita Branca de Michael Haneke para que haja o fascismo?

Para responder a este problema de pesquisa adotou-se o seguinte objetivo geral:

Identificar as narrativas vaticinais d’A Fita Branca de Michael Haneke para que haja o fascismo.

Para alcançar este objetivo de pesquisa, buscou-se os seguintes Objetivos Específicos:

1. Conhecer a Escola Cínica e o Cinismo Contemporâneo;
2. Relacionar o cinismo com o fascismo;

3. Verificar o fascismo em A Fita Branca.

A obra de arte vai além do seu conteúdo e do planejamento de seu autor. O filme excede seu próprio conteúdo e o visível, pois, adquiriu o estatuto de fonte para a compreensão dos comportamentos, das visões de mundo, dos valores, das identidades e das ideologias de uma sociedade.

O filme pode tomar-se um documento para a pesquisa, na medida em que articula o contexto histórico e social que o produziu ao conjunto de elementos intrínsecos à própria expressão cinematográfica. O filme é um meio de reflexão crítica sobre os problemas da nossa sociedade capitalista e apreender, através das múltiplas determinações, a “verdade” na contemporaneidade.

Esta pesquisa é uma oportunidade para identificar no Cinema de Michael Haneke (A Fita Branca) conteúdos sobre o cinismo contemporâneo de Peter Sloterdijk e, concomitantemente, o fascismo na atual configuração das relações políticas conservadoras observadas na Europa, EUA, América Latina e Brasil.

Esta pesquisa sobre a racionalidade cínica ou a falsa consciência esclarecida é relevante pelo mérito do conteúdo em destacar o fascismo a partir do cinismo, bem como, do fenômeno das massas e mídias associada à disposição subjetiva. A relação entre a massificação do pensamento a partir do fenômeno das massas na pós-modernidade com a disposição subjetiva (postura apática, tendenciosamente cínica e seduzida pelo poder) à massificação da sociedade de consumo traduz a conexão direta entre cinismo e fascismo. Outro aspecto relevante é a metodologia neste conteúdo através da Análise Fílmica do filme como documento científico.

Daí a relevância desta pesquisa em agregar estas inovações de conteúdo e de metodologia ao caso concreto e específico a República de Weimar pré-hitlerista como paradigma da emergência do fascismo ao contexto contemporâneo contaminado e endêmico da onda conservadora e neo-liberal nas diversas sociedades ocidentais, principalmente. É necessário fazer para que não haja o fascismo a partir do que ocorre no fazer para que haja o fascismo.

A pesquisa teórica inicia com a Escola Cínica de Antístenes e de Diógenes como estilo de vida; o capítulo 2 apresenta a Racionalidade Cínica relacionada à ideologia, ao sintoma, ao gozo e ao fetichismo; o capítulo 3 ocupa-se com o desejo fascista e a perversão; o capítulo 4, analisa os conteúdos dos capítulos anteriores com o estudo de caso adotado, ou seja, analisa o cinismo e o fascismo na Fita Branca de Michael Haneke.

METODOLOGIA

Adotou-se uma perspectiva metodológica em consonância com Minayo (2016), para quem metodologia “é o caminho do pensamento e a prática exercida na abordagem da realidade.” (MINAYO, 2016: 16).

Tipo de Pesquisa

A pesquisa vincula ação, indagação e construção da realidade. “O objetivo da pesquisa é descobrir respostas para perguntas através do emprego de processos científicos” (SELLTIZ, 2007: 5).

Adotou-se uma metodologia predominantemente qualitativa, de natureza exploratória. A principal acentuação dos estudos exploratórios “refere-se à descoberta de ideias e intuições, familiarizar-se com o fenômeno ou conseguir nova compreensão deste, frequentemente para poder formular um problema mais preciso de pesquisa ou criar novas hipóteses.” (SELLTIZ, 2007: 59).

Muitos estudos exploratórios têm como objetivos, conforme Selltiz (2007: 60) a formulação de um problema para investigação mais exata ou para a criação de hipóteses; aumentar o conhecimento do pesquisador acerca do fenômeno que deseja investigar em estudo posterior, mais estruturado, ou da situação em que pretende realizar tal estudo; o esclarecimento de conceitos; o estabelecimento de prioridades para futuras pesquisas; a obtenção de informação sobre possibilidades práticas de realização de pesquisas em situações de vida real; apresentação de um recenseamento de problemas considerados urgentes por pessoas que trabalham em determinado campo de relações sociais.

Pesquisa exploratória configura-se como fase preliminar, antes do planejamento formal do trabalho. São finalidades da pesquisa exploratória proporcionar maiores

informações sobre o assunto que se vai investigar; facilitar a delimitação do tema da pesquisa; orientar a fixação dos objetivos e a formulação das hipóteses ou descobrir um novo tipo de enfoque para o assunto (ANDRADE, 2008, p. 19).

Segundo Gil (2010b, p. 26), a pesquisa exploratória visa proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo explícito ou a construir hipóteses sobre ele.

Esta presente pesquisa do ponto de vista de seus objetivos é uma pesquisa exploratória. Em geral a pesquisa exploratória assume as formas de pesquisa bibliográfica e de estudo de caso. Segundo Gil (2010b:58), estudo de caso é:

Um estudo profundo e exaustivo de um ou de poucos objetos, de maneira que se permita o seu amplo e detalhado conhecimento, tarefa praticamente impossível mediante outros delineamentos de pesquisa.

Esta pesquisa foi realizada através de um “Estudo de Caso”. Este é caracterizado pelo estudo profundo de um determinado objeto, possibilitando seu conhecimento amplo e detalhado. Realizou-se um Estudo de Caso no filme A Fita Branca de Michael Haneke. Uma análise particular do objeto de determinado universo possibilita a compreensão do todo ou estabelece base para uma investigação posterior mais precisa (GIL, 2010a: 78-79).

Definição de Termos

De acordo com Selltiz (2007), a importância da definição dos termos prende-se ao fato de que “seu objetivo é simplificar o pensamento ao colocar alguns acontecimentos sob um mesmo título geral” (SELLTIZ, 2007: 48). Sendo assim, a definição dos termos contribui para um maior esclarecimento do objeto da pesquisa.

- **Kynismus** ou cinismo filosófico foi uma resposta ao modo de vida social grego que propunha uma prática moral à felicidade a partir do rompimento às diferenças sociais impostas pelas convenções da sociedade. É a rebelião, a crítica daqueles que não participam do poder nem são corrompidos por ele; a crítica “filosófica” à ideologia se baseava no desnudamento da “falsa consciência” ou no esvaziamento de qualquer ideia que aparecesse como critério normativo universal (SLOTERDIJK, 2012).

- **Cynismus** ou o cinismo moderno ou a razão cínica ou falsa consciência esclarecida é o abandono ao desvelamento ideológico e ao fracasso da crítica à ideologia; reproduz a posição do sujeito clivado entre a ideia (aquilo que digo) e sua efetividade (aquilo que faço), ou seja, “eles sabem o que fazem, mas mesmo assim o fazem” (SLOTERDIJK, 2012).
- **Fascismo** é “algo que está em todos nós, que assombra nossos espíritos e nossas condutas cotidianas, que nos faz amar o poder, desejar essa coisa mesma que nos domina e nos explora.” (FOUCAULT, 2009: xiii); está mais relacionado a subjetividade do que uma ameaça extrínseca ao sujeito.

Hipótese

Os motivos que inspiraram o pesquisador a desenvolver o presente estudo e que orientaram a definição dos objetivos da pesquisa foram frutos das inquietações a partir das leituras das pesquisas de Feitoza (2010; 2013;2014), uma vez que o problema ainda não tinha sido investigado de forma mais sistemática.

A fim de que estas inquietações fossem melhor explicadas e compreendidas, é que se tentou dar um tratamento científico um pouco mais rigoroso, iniciando-se com a formulação de hipótese, ou seja, alguma previsão sobre os prováveis resultados do projeto de investigação.

Nesta pesquisa não ocorre a urgência da hipótese, mas aqui cumpre a finalidade de orientação da pesquisa, adotou-se a seguinte hipótese:

“A racionalidade cínica ou a falsa consciência esclarecida, enquanto estratégia de poder, foi a condição determinante ao afloramento do fascismo.”

Variáveis de Estudo

A pesquisa é constituída por no mínimo duas variáveis que se expressam de maneira diferente, são as variáveis independentes e dependentes.

Segundo Lakatos e Marconi (2015, p. 104), uma variável é um conceito que contém ou apresenta valores, tais como: quantidades, qualidades, características, sendo o conceito um objeto, processo, agente, fenômeno, problema etc.

As variáveis são características observáveis ou os componentes testáveis da pesquisa, a partir das quais os acontecimentos e mudanças que nelas ocorridos servirão de base para análises que demonstrarão se as hipóteses são aplicáveis ou não.

A variável dependente consiste naqueles valores (fenômenos, fatores) a serem explicados ou descobertos, em virtude de serem influenciados, determinados ou afetados pela variável independente; é o fator que aparece, desaparece ou varia à medida que o investigador introduz, tira ou modifica a variável independente; a propriedade ou fator que é efeito resultado, consequência ou resposta a algo que foi manipulado (variável independente). (LAKATOS; MARCONI, 2015, p.137)

Nesta pesquisa também não ocorre a urgência de destaque da variável dependente e independente, mas aqui cumpre a finalidade de identificar a relação de pesquisa.

- A variável dependente desta pesquisa é: **Os Vaticínios d'A Fita Branca de Michael Haneke.**
- A variável independente é: **Haver Fascismo.**

CAPÍTULO I - *Kynismus* - A Escola Cínica

A escola cínica atingiu seu apogeu no período da história grega denominado helenístico. Período este que se estende de Alexandre Magno, o Macedônico, até a dominação romana, portanto do fim do século IV a.C. ao fim do século I a. C. No início do período helenístico (século IV a.C.), quatro escolas filosóficas estavam concentradas em Atenas:

- Academia, fundada por Platão;
- Liceu, fundado por Aristóteles;
- Jardim, fundado por Epicuro;
- Stoa, fundada por Zenão.

Estas Escolas eram instituições permanentes e preservaram-se muito tempo depois da morte de seus fundadores. Paralelamente, havia duas outras correntes que se opuseram acentuadamente a essas escolas: o ceticismo de Pirro e o cinismo de Diógenes. Ambas não se constituíram como escola nem tiveram dogmas. Eram duas atitudes de

pensamento e de vida que mantinham o espírito missionário e popular de Sócrates. Enquanto o platonismo e o aristotelismo voltaram-se para a instrução da elite que possuía tempo ocioso para estudar e contemplar; o cinismo e o ceticismo dirigiram-se a todos os cidadãos, ricos ou pobres, homens ou mulheres, livres ou escravos (LEITE, 2001).

Não existe uma filosofia cínica sistematizada, mas uma “forma de vida” cínica que se iniciou com Antístenes e alcançou apogeu com seu discípulo, Diógenes. Essa “forma de vida” ressalta o sábio em vez do pensador. Paz (1976) faz a seguinte diferenciação:

“Os pensadores têm ideias; para o sábio viver e pensar não são atos separados. Por isso é impossível expor as ideias de Sócrates ou Lao Tsé. Não deixaram doutrinas e sim um punhado de anedotas, enigmas e poemas. (...) A doutrina do filósofo incita à refutação; a vida do sábio é irrefutável. Nenhum sábio proclamou que a verdade se aprende; o que disseram todos, ou quase todos, é que a única coisa que vale a pena viver é a experiência da verdade” (PAZ, 1976:210).

Antístenes

Antístenes, considerado o fundador do cinismo, aprendeu o estilo retórico do sofista Gorgias. Posteriormente, seguiu Sócrates, sugerindo aos seus discípulos que se tomassem também condiscípulos de Sócrates. Platão menciona Antístenes em Fédon, colocando-o entre os filósofos que acompanharam Sócrates em suas últimas horas.

De Sócrates, ressalta Leite (2001), Antístenes admirou a capacidade de autodomínio, a força de alma, a admirável capacidade de suportar a fadiga, a capacidade de bastar-se a si mesmo, enfim, a total liberdade.

Antístenes pregava a *areté* (excelência). A excelência

“pode ser ensinada e somente os homens excelentes são nobres; que a excelência é suficiente para assegurar a felicidade, pois ela não necessita de coisa alguma, além da firmeza de Sócrates. A excelência está nas ações e não necessita de muitas palavras, nem de muitos conhecimentos” (LEITE, 2001:21)

Para Antístenes, o sábio é auto-suficiente, pois todos os bens dos outros são seus; e a ausência de glória é um bem, tanto quanto a fadiga (LEITE, 2001:21). Antístenes vestia

somente uma manta, carregava um bastão e uma sacola, que foi adotada pelos demais membros da escola cínica.

Diógenes

Diógenes de Sínope, filho de banqueiro, foi o principal discípulo de Antístenes, bem como, o maior propagador da doutrina cínica e criador do verdadeiro modelo cínico. Usava sua manta para dormir, carregava uma sacola para guardar seu alimento, morou num tonel e servia-se de qualquer lugar para satisfazer suas necessidades.

Leite (2001) destaca o seguinte de Diógenes:

- Na vida necessitamos da razão ou de uma corda, para enforcarmo-nos;
- Os homens competem entre si cavando fossos e esmurrando-se, mas ninguém compete para tomar-se moralmente excelente;
- Os músicos afinando as cordas da lira sem cuidarem de obter a harmonia de sua alma;
- Os oradores se cansam de falar em justiça, mas não a praticando;
- Os avarentos esbravejam contra o dinheiro, enquanto o amavam exageradamente.
- Tudo pertence aos deuses, os sábios são amigos dos deuses, os bens dos amigos são comuns, logo, tudo pertence aos sábios;
- Há dois tipos de exercícios que se integram e se completam: o espiritual e o físico. O exercício físico forma as percepções para “a prática da excelência”, isto é: o conjunto de valores físicos, psíquicos, morais, éticos e políticos, que compõem um ideal de valor humano para os membros da sociedade. Diógenes observava que tanto os artesãos humildes como os grandes artistas adquiriam habilidade notável graças ao exercício constante de sua arte, enquanto que os flautistas e os atletas deviam sua superioridade a uma dedicação assídua e fatigante.

Algumas anedotas relacionadas a Diógenes, conforme Leite (2001):

- Quando alguém lhe disse: “És velho, repousa!”. Diógenes respondeu: “Como? Se estivesse correndo num estádio eu deveria diminuir o ritmo ao me aproximar da chegada? Ao contrário, deveria aumentar a velocidade.”

- Certa vez ele recusou um convite para jantar porque o anfitrião não lhe agradecera na última vez em que estivera naquela casa.
- Ao ver um menino bebendo água com as mãos em concha, Diógenes jogou fora o copo que tirara da sacola e disse: “Um menino me deu uma lição de simplicidade!”
- Jogou fora também seu prato ao ver outro menino que, depois de quebrar um prato, comeu lentilhas com a parte côncava de um pedaço de pão.
- Enquanto Diógenes tomava sol no Cranêion, Alexandre, o Grande, chegou, pôs-se à sua frente e falou: “Pede-me o que quiseres!”. Diógenes respondeu: “Saia da frente do meu sol!”
- Quando Diógenes necessitava de dinheiro, dirigia-se aos amigos, dizendo que não o pedia como doação e, sim, como restituição.
- Enquanto masturbava-se em plena praça do mercado, disse: “Seria bom se, esfregando também o estômago, a fome passasse.”
- Ao ser questionado por que as pessoas dão esmolas aos mendigos e não dão aos filósofos, Diógenes respondeu: “Porque pensam que podem tornar-se um dia aleijados ou cegos, porém filósofos, nunca.”
- Certa vez pediu dinheiro a um avarento, mas como este relutou em atender-lhe o pedido, Diógenes falou: “Estou pedindo para comprar alimentos e não para as despesas do funeral.”
- Censurado, em outra ocasião, por haver falsificado dinheiro, respondeu: “Foi numa época em que eu era como és agora, porém jamais serás com sou agora.”
- Tendo viajado a Ágina, Diógenes foi capturado por piratas e levado para Creta, onde foi exposto à venda. Perguntando-lhe o pregoeiro o que ele sabia fazer, Diógenes respondeu: “Comandar os homens.” Em seguida, apontou para um cidadão de Corinto, que vestia um manto com debruns de púrpura e disse: “Vende-me a este homem, ele necessita de um senhor.” Xiniades, o homem para quem Diógenes tinha apontado, realmente o comprou e o levou para Corinto, onde lhe

confiou a educação dos filhos e a administração doméstica. Diógenes mostrou-se um administrador eficiente que seu senhor dizia por onde passava: “Um gênio bom entrou em minha casa.” Diógenes educou os filhos de Xeniades, além de outras disciplinas, ensinou-lhes a cavalgar, a atirar com o arco, a lançar pedras e a arremessar dardos. Os meninos sabiam de cor muitos trechos de poetas e prosadores, além de obras do próprio Diógenes, pois ele os treinava todo o tempo para terem boa memória. Em casa, ensinava-os a cuidar de si mesmos, a nutrir-se com alimentos simples e a beber apenas água. Cortava-lhes os cabelos bem curtos, privando-os de quaisquer ornamentos, educando-os para andarem sem túnica, descalços, silenciosos e para cuidarem somente de si mesmos nas ruas. Diógenes envelheceu junto a Xeniades e quando morreu foi sepultado pelos filhos de Xeniades.

O cinismo é uma escolha de vida, da liberdade e da total independência das necessidades inúteis. Caracteriza-se pelo desprezo à comodidade, ao luxo, às riquezas, aos prazeres e à vaidade; ao mesmo tempo luta contra o que causa sofrimento a humanidade, tais como: o calor, o frio, a fome, a sede, a paixão, a doença e a morte.

O cinismo busca a felicidade, através da excelência como único bem. As suas ideias estão expressas num modo de ser, de falar e de agir e não através de uma doutrina. Contrapõe-se à filosofia sistematizada. A felicidade reside na apatia ou serenidade para afrontar a adversidade sem experimentar a menor perturbação. Auto-suficiência, liberdade e apatia constituem a base à felicidade cínica. Bastar-se a si mesmo e não ter necessidade de nada.

Ao cínico, basta satisfazer suas necessidades naturais de forma mais simples possível para ser feliz; desprezando a ciência, as honras, as riquezas e as convenções sociais. Não temer as autoridades e exprimir-se em todos os lugares com uma provocadora liberdade de expressão são “qualidades” cínicas. Os cínicos são críticos, austeros e anárquicos.

O cínico não permite contradição entre seus atos e suas palavras. Segue a pobreza e mendicância, posta-se nas esquinas e porta dos templos para interpelar as pessoas e dizer-lhes a verdade diretamente ligado às práticas de vida. Centra-se na afirmação de si, no sentido de *animalidade*.

O cinismo realizou uma implantação social, mas sua doutrina teórica é elementar. O ensino de filosofia, para os cínicos, não deve ser uma transmissão de conhecimentos, mas uma estratégia para preparar os indivíduos para a vida, enfrentar os acontecimentos e as adversidades.

CAPÍTULO II – Cynismus

Adotou-se Safatle (2008) como marco teórico sobre o cinismo moderno. O cinismo remeteu-se à ausência de significado de si, à absurdidade. Foucault identificou, conforme Wellausen (1996), na Europa do século XX, após a II Guerra Mundial, a presença do cinismo, tanto no sentido antigo (valor positivo), como no moderno (sentido negativo): individualismo, exasperação da existência natural e animal, afirmação de si, vida como escândalo, vida como emergência da verdade.

O cinismo filosófico foi uma resposta ao modo de vida social grego que propunha uma prática moral à felicidade. O cinismo pensou o conceito de “felicidade” a partir do rompimento das diferenças sociais impostas pelas convenções da sociedade.

Para Sloterdijk (2012), a diferença entre o cinismo antigo e o cinismo moderno consiste em sua respectiva relação com o poder: o cinismo antigo é a rebelião, a crítica daqueles que não participam do poder e, portanto, não são corrompidos por ele. O cinismo antigo é uma crítica do poder por ele mesmo. No cinismo antigo, a crítica “filosófica” à ideologia se baseava no desnudamento da “falsa consciência” ou no esvaziamento de qualquer ideia que aparecesse como critério normativo universal. No cinismo moderno ou a razão cínica ou falsa consciência esclarecida é o abandono ao desvelamento ideológico e ao fracasso da crítica à ideologia.

O cinismo na sociedade moderna reproduz a posição do sujeito clivado, ou seja, entre a ideia (aquilo que digo) e sua efetividade (aquilo que faço). A racionalidade é reflexiva (elástica), adequada à autoconservação diante das demandas paradoxais.

A modernidade reprisou novas dinâmicas na sociedade. Hegel observou, na modernidade, a erosão de formas tradicionais de vida e dos impasses da individualidade romântica; a indeterminação e esvaziamento de conteúdo das normas sociais; e o

desencantamento. Lyotard, Deleuze e Guattari atentaram sobre a desterritorialização do desejo e o consumo exponencial, que revelavam uma articulação entre a promessa de satisfação libidinal e a “forma de vida” capitalista capaz de realizá-la. A reengenharia na nova forma de trabalho prometia autonomia, liberdade e criação. A mudança de paradigma da sociedade industrial da produção para a sociedade pós-industrial do consumo modificou os modos de alienação do ideológico ao do gozo; os empregos (vendas, publicidade, marketing, design, gestão) apontam à ampliação do consumo e ao “mercado do gozo” (SAFATLE, 2008).

A dinâmica do capitalismo moderno, segundo Deleuze apud Safatle (2008), levou à dissolução de estruturas disciplinares ou normativas (Estado, família) para priorizar os dispositivos de controle para absorverem a multiplicidade, a flexibilização e a diferença.

“Os controles são uma modulação, como um molde autodeformante que muda continuamente de um instante a outro, ou como uma peneira cujas malhas mudam de um ponto a outro” (DELEUZE apud SAFATLE, 2008:136)

Da Ideologia ao Cinismo

A dimensão ideológica está intrinsecamente inserida na realidade. É imaginária, pois existe e é real à medida em que é uma imagem com atributos de irrealidade e irrealizabilidade.

No pensamento althusseriano, conforme Baldini (2009), a ideologia se dá através de práticas e da repetição de rituais materiais. Segundo Pêcheux (1996), não há sentido que não seja ideológico, pois a própria constituição de qualquer sentido do sujeito do discurso ocorre pela ideologia. Orlandi (2007:11) acrescenta: “ao inscrever-se na língua o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia, daí resultando uma forma sujeito histórica”.

Slavoj Žižek (1999) utiliza a tríade hegeliana para analisar o conceito da ideologia: o “em-si”, o “para-si” e o “em-si para-si”. Ideologia enquanto conjunto de crenças voltadas para ação; existência material através dos instrumentos institucionais de disseminação da ideologia, os “aparelhos ideológicos de estado”; alcance sobre pequenos grupos de pessoas ou grande contingente, mas tem pouca importância e influência. Esta tríade tem tendência a circularmente negar sua crítica,

“Essa reconstrução lógico-narrativa da noção de ideologia irá centrar-se na ocorrência reiterada da já mencionada inversão da não-ideologia em ideologia – isto é, da súbita conscientização de que o próprio gesto de sair da ideologia puxa-nos de volta para ela.” (ZIZEK, 1999:15).

Ideologia, conforme Zizek (1999:306),

“A ideologia não é simplesmente uma falsa consciência, uma representação ilusória da realidade; antes, é essa mesma realidade que já deve ter sido concebida como “ideológica”:

“ideológica” é uma realidade social cuja própria existência implica o não-conhecimento de sua essência por parte de seus participantes, ou seja, a efetividade social cuja própria reprodução implica que os indivíduos “não sabem o que fazem”.

“Ideológica” não é a “falsa consciência” de um ser (social) mas esse próprio ser, na medida em que ele é sustentado pela “falsa consciência”.

Segundo Marx sobre a ideologia, a ilusão se encontra no âmbito do saber: “Eles não sabem o que fazem, mas o fazem” (MARX, 1978:72). Peter Sloterdijk (2012) atualizou esta frase ao contexto do cinismo: “Eles sabem o que fazem, mas mesmo assim o fazem” (SLOTERDIJK, 2012). Zizek assim sintetiza,

A ilusão não está do lado do saber, mas já está do lado da própria realidade, daquilo que as pessoas fazem. O que elas não sabem é que sua própria realidade social, sua atividade, é guiada por uma ilusão, por uma inversão fetichista. O que desconsideram e o que desconhecem, não é a realidade, mas a ilusão que estrutura sua realidade, sua atividade social. Eles sabem muito bem como as coisas realmente são, mas continuam a agir como se não soubessem. A ilusão, portanto, é dupla: consiste em passar por cima da ilusão que estrutura nossa relação real e efetiva com a realidade. E essa ilusão desconsiderada e inconsciente é o que se pode chamar de fantasia ideológica (ZIZEK, 1999:316).

O desconhecimento ideológico não se encontra no saber ou na consciência, mas no fazer ou da práxis, pois, mesmo sabendo dos significados, age-se como se não soubesse porque as coisas estão naturalizadas na nossa realidade. A ideologia opera naquilo que se faz e o saber erra em não reconhecer a existência de algo que permeia a relação com o fazer (também presente no discurso, no saber). O papel da fantasia é tapar a ausência de sentido da dominação, da arbitrariedade, pois a fantasia ideológica não se opõe a realidade, mas estrutura a própria realidade social. Segundo Althusser (1992), a ideologia

não é uma questão de falsa consciência, mas uma questão de repetição de rituais materiais.

Para Žižek (1999), a ideologia funciona pela articulação da fantasia, isto é, existe uma “fantasia social” que guia a ideologia, que determina o valor e a significação da realidade socialmente compartilhada. A dimensão da fantasia é uma ilusão inconsciente que nos faz desconsiderar nossa relação com a realidade efetiva. Isso não quer dizer que a ideologia seja um construto imaginário que dissimule a realidade social; mas, antes, que ela é a própria realidade e funciona como uma ilusão que determina nosso “agir”. A ideologia deve ser entendida como uma fantasia necessária ao suporte da realidade, partindo do pressuposto lacaniano de que nossa relação com o objeto de desejo se dá sempre como fantasia. Desse modo, o cinismo aparece não como algum tipo de superação nem de crítica a ideologia, mas como uma estrutura de racionalização e socialização presente em nossa sociedade. Žižek (1999) defende que o cinismo como ideologia não traz consigo uma negação direta da moralidade. Ao contrário, o que parece haver é um uso da moralidade em benefício da imoralidade. “Eles sabem perfeitamente o que fazem, e no entanto o fazem, justificando seu ato imoral como sendo moral” (ŽIŽEK, 1999: 313).

“Eles não sabem o que fazem, mas o fazem”, falsa consciência que remete a uma certa ingenuidade; “Eles sabem o que fazem, mas mesmo assim o fazem”, falsa consciência esclarecida que enfraquece o atributo da ingenuidade da razão cínica.

“Sabe-se muito bem da falsidade, tem-se plena ciência de um determinado interesse oculto por trás de uma universalidade ideológica, mas, ainda assim, não se renuncia a ela.” (Žižek, 1999: 313)

A ideologia não é apenas um “falso universal”, mas também a produção de “falsos particulares”. Segundo Marcuse (1973), o cinismo vem diante da ideologia não mais esconder as crises nas forças produtivas. A ideologia retira-se da superestrutura (onde foi substituída por um sistema de mentiras) e passa a incorporar-se nos bens de consumo da sociedade de consumo, sustentáculo de uma falsa consciência de vida boa (MARCUSE, 1973, p. 87). Marcuse (1973) detectou na modernidade que o supereu está ligado à “não-repressão” ou ao imperativo do gozar.

As normas da sociedade cínica portam disposições contraditórias para garantir o gozo do indivíduo através do consumo. Na nova ordem do supereu, os indivíduos não abrem mão

de seu gozo nem sentem conflito com a sociedade. O cinismo é o sintoma da sociedade sem culpa.

Como diz Zizek (1999:313), o cínico

“reconhece, leva em conta o interesse particular que está por trás da universalidade ideológica, a distância que há entre a máscara ideológica e a realidade, mas ainda encontra razões para conservar a máscara. Esse cinismo não é uma postura direta de imoralidade; mais parece a própria moral posta a serviço da imoralidade”.

Cinismo como Sintoma

Os sintomas geralmente aparecem nos “conflitos de ambivalência” ou numa contradição interna na determinação do valor de uma representação. Indicam a existência de duas regras de conduta linguisticamente estruturadas contrárias que constituem uma mesma representação mental.

“Uma formação cuja própria consistência implica um certo não-conhecimento por parte do sujeito”: o sujeito só pode “gozar” com seu sintoma” na medida em que sua lógica lhe escapa – a medida do sucesso da interpretação do sintoma é, precisamente, sua dissolução” (ZIZEK, 1999:304).

Em Lacan, conforme Safatle (2008), um louco que se acredita rei não é mais louco do que um rei que se acredita rei, ou seja, que se identifica imediatamente com o mandato de “rei”. “Ainda com Marx, um homem só é rei porque outros homens colocaram-se numa relação de súditos com ele. E eles, ao contrário, imaginam ser súditos por ele ser rei” (ZIZEK, 1999:309).

O cinismo é o sintoma dos processos modernos de socialização. Cinismo como sintoma de “um mundo sem culpa”.

No supereu repressor era necessário abrir mão do gozo através do apelo à culpabilidade; no supereu no imperativo de gozo, as condutas são pautadas a partir da lógica do gozo puro. A incessante busca pela satisfação imediata considera as normas intersubjetivamente consensuais; mas aprende um gozar, ou seja, as normas são seguidas de maneira cínica ou “flexibilizadas” na efetividade para suspender o conflito.

O “sofrimento de indeterminação” normativa provoca sintomas de ansiedade e depressão; mas no cinismo é motivo de gozo, pois o cinismo tende a constituir estruturas normativas duais: a lei sócio-simbólica é sempre complementada pela segunda lei superegoica. A síntese paradoxal entre as duas só pode ser feita através do cinismo.

O Gozo no Cinismo

A clivagem do Eu é um modo peculiar de suspensão dos conflitos entre o “princípio de prazer” e o “princípio de realidade”. O “princípio de realidade” exige a necessidade em desempenhar as funções sociais e o “princípio de prazer” depara-se com a frustração com certos modos de procura de satisfação pulsional. O Eu obriga-se a recorrer à função fantasmática do fetichismo – dividir-se para assegurar a unificação das moções pulsionais e impor-se como Unidade – como um modo de síntese psíquica para defender-se de seu desejo.

Segundo Marcuse (1973), sobre a inconsciente neutralização social deste conflito, “com a integração da esfera da sexualidade ao campo dos negócios/divertimentos, a própria repressão é recalcada”.

A dinâmica pulsional dos sujeitos não está vinculada à lógica do prazer–desprazer; mas ao gozo através de sua lógica particular em desarticular as distinções entre prazer e desprazer. Gozo não é o usufruto dos bens dos quais sou proprietário; mas, ao contrário, uma perspectiva de satisfação que não leva mais em conta os mecanismos de defesa/controle do Eu associados a transgressão que internalizava uma “instância moral de observação”, o supereu. Esta instância provocava um sentimento de culpa a toda afirmação do gozo ligado à satisfação pulsional advindo da pressão sádica do supereu sobre o Eu. Este sentimento de culpa acarretava um modo neurótico de gozo.

Os discursos sociais, que pregavam a repressão, foram deslocados para “cada um tem direito a sua forma de gozo” ou “cada um deve encontrar sua forma de gozo”. O supereu na modernidade não está mais vinculada à repressão ao gozo, mas o gozo como imperativo.

A substância nociva não poderá impedir o gozo, oferece-se a cerveja sem álcool, café sem cafeína, cigarro sem nicotina entre outros. Há uma ética que permite o consumo ilimitado e sem moderação, consome-se “como se” fosse o produto com todos os seus reais componentes.

Todos têm o direito de gozar, porém o gozo é impossível de ser satisfeito; é essencialmente frustrador, pois não há objeto adequado a essa exigência. Essa busca ao objeto de gozo alimenta o mercado focado no consumo, de modo que há um deslocamento infinito e instantâneo de objetos que são consumidos, de fantasmas que são instrumentalizados e sempre o retorno à insatisfação. A frustração com o fetiche da mercadoria produz uma nova mercadoria. As mercadorias tornaram-se cada vez mais descartáveis e breves. Os vínculos com os objetos e com a imagem de si ficam frágeis. Há a passagem da sociedade da satisfação para uma sociedade da insatisfação ilimitada na qual ninguém realmente acredita nas promessas de gozo oferecidas pelo sistema da mercadoria, ou seja, o que vemos surgir daí é uma espécie de “cinismo da mercadoria” (ZIZEK, 2011).

Lacan ressalta, conforme Safatle (2008:123), que a lei do supereu, “Goze!”, funciona como um significante desprovido de significado. O supereu não tem conteúdo normativo, nada diz sobre como gozar ou qual é o objeto adequado ao gozo.

O sujeito era socializado por meio da internalização simultânea de duas estruturas normativas que, embora contrárias entre si, articulavam-se em relação de complementaridade:

- a lei simbólica que visa normatizar, explicitamente, os modos de interação social e de constituição de ideais de autorregulação;
- a lei do supereu que visa impor, implicitamente, conduta para satisfação irrestrita.

Na inversão do papel do supereu, as subjetividades passam a ser produzidas pelas estruturas normativas duais, ou seja, há o reconhecimento da norma universal e uma segunda lei superegoica que incita a satisfação irrestrita. Isso faz com que o sujeito lide cinicamente com os critérios normativos quando eles se chocam com o particularismo do gozo, enfim, as normas formais são flexibilizadas na sua aplicação.

Cinismo como Fetichismo

O sistema de crenças na modernidade está dissociada da “sociedade desencantada”. Esse desencantamento dá condição para que a crença se instale numa instância do “saber” ou na necessidade funcional da ilusão social como componente do vínculo social para que o sujeito possa agir como se soubesse. “Eu bem sei, mas mesmo assim...” representa um modo de relação entre crença e saber que existe no desmentido fetichista, no processo de desencantamento da sociedade contemporânea (ZIZEK, 2011).

O fundamento da sociedade de produção é a repressão; para uma sociedade de consumo, é o imperativo do gozo, a imagem circula como fetiche. O fetichismo é um modo particular de relação dos sujeitos com a castração e a angústia que privilegia a denegação, em vez do recalçamento na neurose e da forclusão na psicose. No neurótico, “não quero saber nada disso”, ocorre a seguinte espécie de clivagem: o sujeito sabe, mas finge não saber. No fetiche, ocorre a seguinte contradição: o sujeito revela e escamoteia a castração ao mesmo tempo. O fetiche permite a seguinte clivagem, “abandonar e conservar simultaneamente uma crença” (LEBRUN, 2008, p. 255).

Segundo Safatle (2008:22), na relação entre cinismo e perversão, a perversão está ligada com a relação específica do sujeito com a lei social, “segue-se as injunções da lei, sem, com isso, produzir disposições de conduta normalmente conformes à lei”. O desmentido fetichista permite dizer sim e não ao mesmo tempo, “a saber bem que é preciso aceitar a perda, mas mesmo assim recusar a consentir nisso” ou “sei bem, mas mesmo assim” e assim também ocorre no funcionamento cínico do discurso.

O fetiche concilia duas afirmações incompatíveis ou ambivalentes. Não se trata de recalcar um objeto, mas ter um saber sobre ele. O fetiche personifica a “falsa aparência” para suportar a verdade insuportável.

O menino ao descobrir a diferença anatômica entre os sexos, depara-se com a ameaça de castração. Para evitar a constatação da inexistência do órgão fálco nas mulheres, o menino mantém a crença de que talvez as mulheres respeitáveis, como sua mãe, ainda sejam dotadas de pênis. Entretanto, na busca de certificar-se desta existência, o menino produz um deslocamento do valor através do fetiche. O sujeito reconhece a realidade da castração ou do trauma,

mas a renega. “Sei que minha mãe não tem falo, mas, ainda assim... [acredito que ela o tem]” (ZIZEK, 1999:330).

[...]

Na morte de um ente querido, o neurótico reprime essa morte para não pensar nela, mas o trauma reprimido retorna no sintoma. No fetiche, aceita-se essa morte, mas agarra-se ao fetiche ou alguma característica que personaliza a desautorização da morte para mitigar o impacto da realidade (ZIZEK, 2009, p.62).

[...]

O dinheiro produz uma rede de relações sociais e não uma propriedade, enquanto coisa. No entanto, o sujeito apropria-se do dinheiro como coisa para encarnar a riqueza. “Sei que o dinheiro é um objeto material como os outros, mas, ainda assim...” [é como se ele fosse feito de uma substância especial, sobre a qual o tempo não tem nenhum poder] (ZIZEK, 1992, 61).

No “fetichismo do dinheiro” há a dissipação gradual do fetiche no capitalismo moderno, ou seja, fetiche sem objeto próprio. O dinheiro está desmaterializando-se ou perdendo sua dimensão física para o virtual através do cartão de crédito ou qualquer outro meio digital. Segundo Bell (1978:31),

“O maior instrumento de destruição da ética protestante foi a invenção do crédito. Antes, para comprar, era necessário primeiro economizar. Mas, com um cartão de crédito, nós podemos satisfazer imediatamente nossos desejos”.

Na ambivalência do fetichista freudiano, o sujeito reconhece a realidade do trauma, mas a renega. O sujeito cínico mais ignora do que renega essa realidade. Esta ambivalência torna o cínico imune à crítica da ideologia, pois ele já está esclarecido sobre sua relação ideológica com o mundo. O cinismo como ideologia é uma “espectralização”, a “negação da negação”.

Cinismo como Ideologia

O cinismo é uma forma de vida na modernidade em legitimar comportamentos que subvertem seus princípios normativos sem desagregar os processos de socialização. Essa subversão, inclusive, é capaz de interpretar a norma ao contrário ou inverter um princípio normativo de modo a justificar casos particulares que não podem ser revelados. Esta flexibilidade ou liberdade é o cinismo. A liberdade cínica não é tomado como uma finalidade (liberdade de), mas como um meio (liberdade para) de conquista (SILVA, 2015).

A “habilidade” no cinismo estaria em saber transformar a proibição em libertinagem, a verdade em uma forma mais efetiva de mentira. O cínico não rebate um argumento com outro, mas antes, desautoriza o argumento colocado, transformando ele mesmo em sua arma. O argumento cínico usa o desmentido para sustentar sua posição,

Numa cena do filme *Obrigado por Fumar*, Naylor, o porta voz da indústria tabagista americana, é chamado a participar de um debate num programa de televisão, para o qual seus opositores levaram um adolescente que tinha câncer de pulmão para reforçar a argumentação antitabagista. Naylor, contudo, sai vitorioso, por sustentar que a indústria tabagista não teria nenhum interesse na morte deste rapaz, afinal isso significaria um consumidor a menos.

[...]

Em *O Senhor das Armas*, Yuri Orlov é um traficante de armas que vende para qualquer um que queira comprar (“sem escolher lados”). Orlov diz que ele preferiria que as pessoas sempre errassem seus alvos quando disparassem uma arma, portanto que continuassem disparando.

Há a defesa do uso de algo que necessariamente produz um efeito indesejável e ao mesmo tempo há também o repúdio a este efeito indesejável. Esta contradição é a razão cínica.

O cinismo flexibiliza a lei, sem inviabilizar a sua aplicação ou seu poder prescricionário, até reduzir a força perlocucionária (seu efeito) do enunciado da norma. Anula a força perlocucionária da verdade sem mascaramento da realidade. Isto ocorre sem se apresentar como insinceridade nem hipocrisia, mesmo havendo clivagens entre a literalidade do enunciado e a posição da enunciação. Tudo é posto diante do outro que tem consciência de que o sujeito não está lá para onde seu dito aponta.

Na piada judia contada por Freud, segundo Safatle (2008:67), a enunciação da verdade produziu um efeito de mentira, invertendo o valor da verdade, retirando sua força perlocucionária. Esse efeito inverte o valor da verdade ao sustentá-la.

Em uma estação ferroviária da Galícia, dois judeus se encontram em um trem.

- Aonde você vai? pergunta um.

- A Cracóvia, é a resposta.

- Vejam só que mentiroso, levanta-se o primeiro. Se diz que vai a Cracóvia, é porque quer me fazer acreditar que vai a Lemberg. Só que sei bem que você vai realmente a Cracóvia. Então, por que mente?

Na piada, o enunciador é reconhecidamente um mentiroso, ou seja, não possui legitimidade à enunciação da verdade. Esta condição permitiu ao outro judeu ser cínico para inverter o valor da enunciação da verdade, pois, ele sabe que o enunciador levará em conta a distinção entre o que é dito e a maneira disjuntiva (separada) com qual ele se vincula ao dizer. Assim, ele pode mentir ao dizer a verdade, como poderia também dizer a verdade ao mentir.

A verdade ou sinceridade não é simplesmente um problema de descrição adequada de estados de coisas, mas é também um problema de respeito a critérios normativos de enunciação. A sinceridade intencional é indissociável do modo de repetição de um sistema socialmente codificado ou de disposição de conduta. Sem esta condição, não se distingue com segurança o “estar em um certo estado” ou “fingir estar em um certo estado” (SAFATLE, 2008:69)

A ideologia cínica já não desmascara porque é uma mentira que se põe como verdade.

A sequência de formas da falsa consciência até agora – mentira, erro, ideologia – está incompleta; a mentalidade atual força o acréscimo de uma quarta estrutura – a do fenômeno cínico. Falar de cinismo significa tentar adentrar a antiga estrutura à ideologia por outro acesso (SLOTERDIJK, 2012:31).

No cinismo, conforme Silva (2015), as subjetividades estão cindidas para se manterem distantes o suficiente para aceitarem tal transgressão.

Diante do enriquecimento ilícito, do roubo, do assalto, a reação cínica consiste em afirmar que o enriquecimento legítimo é um assalto muito mais eficaz do que o assalto criminoso (ZIZEK, 1992:60).

[...]

O modelo da sabedoria cínica é conceber a probabilidade e a integridade como uma forma suprema de desonestidade, a moral como uma forma suprema de depravação, e a verdade como a forma mais eficaz da mentira. Este cinismo, portanto, é uma espécie de perversa “negação da negação” da ideologia oficial.(...) Como disse Bertold Brecht na Ópera dos três vinténs, “que é o roubo de um banco, comparado à fundação de um banco?” (ZIZEK, 1999:313)

Conforme Sloterdijk (2012), a razão cínica é uma “falsa consciência esclarecida”. O cínico sabe se suas crenças são falsas ou ideológicas, mas, não obstante, as conserva por uma

questão de autoproteção. Ele reconhece o caráter descartável ou contingente de certos valores; mas ainda sim, sustenta-os. O cinismo mantém-se nesta estrutura ambígua na qual lei e transgressão caminham conjuntamente, semelhante a divisão subjetiva do fetichismo. A exceção é o seu meio de adequação desta ambivalência.

A racionalidade cínica é um regime cuja denúncia não pode mais servir para desqualificar a dimensão paradoxal dos discursos. Portanto, essa denúncia deixa de ser a potência da crítica, já que a realização paradoxal do discurso é, de certa forma, realização legítima, como estado de exceção. O estado de exceção é uma espécie de zona “vazia” que se instala a partir do momento em que um chefe de governo assume o poder de acordo com a constituição vigente e suspende a aplicação das normas constitucionais para implantar uma outra ordem jurídica. Como exemplo, o Estado nazista, em que Hitler, ao assumir o poder, promulgou o “decreto para proteção do povo e do Estado que suspendia os artigos da constituição de Weimar, relativos a liberdades individuais” (AGAMBEN, 2007:27-28).

O cinismo é um regime peculiar de funcionamento do poder e da ação social que modifica a estrutura da racionalidade na dimensão da práxis. Quanto mais uma sociedade se vê sem alternativas, mais ela se orienta por uma racionalidade cínica e à exceção. A realidade, quando se contrapõe aos critérios de justificação, não será levada a sério, deverá ser invertida e pervertida. O cinismo sustenta-se nesta paradoxal discordância legitimada, ou seja, na contradição entre aquilo que faço e que aquilo que digo. “O cínico vive da discordância entre os princípios proclamados e a prática – toda a sua sabedoria consiste em legitimar a distância entre eles” (Zizek, 1992:60).

O paradoxo é “uma estrutura contraditória específica” que se fundamenta na desarticulação dos modos de indexação entre intenção e concretização. Esta contradição é paradoxal quando, através da concretização almejada de uma intenção, reduz-se justamente a probabilidade dessa intenção concretizar-se. O paradoxo deriva do fato de uma concretização aparentemente contrária à intenção que a gerou pode ser adequada a essa mesma intenção. Esse desenvolvimento paradoxal está ligado às “estruturas normativas duais”.

O perverso, diante da falta de fundamento, tende a “parodiar” a lei (em vez de reprimir-se) e a desvirtuar a norma de modo cínico. O cinismo seria solidário da transformação da perversão (denegação), não mais pela repressão e recalçamento da neurose.

Zizek (1999) aponta o ponto de contato entre perversão, cinismo e ideologia. Em Marx (ideologia), “disso eles não sabem, mas o fazem”, não se trata de uma ilusão ao saber, mas ao fazer. A ilusão consiste não em não saber a realidade, mas não saber que ilusão estrutura a própria realidade. Em Sloterdijk (cinismo), “eles sabem o que estão fazendo, mas o fazem” ou “eles sabem muito que estão seguindo uma ilusão e o fazem mesmo assim”. Na perversão, “eles sabem que sua ideia de liberdade esconde uma forma particular de exploração, mas, mesmo assim, continuam a seguir essa ideia de liberdade” (Zizek, 1999, p. 316).

O cinismo não é pós-ideológico, mas ideológico.

CAPÍTULO III – Cinismo como Fascismo

Desejo Fascista

O fascismo, conforme Foucault (2009: xiii) é

“algo que está em todos nós, que assombra nossos espíritos e nossas condutas cotidianas, que nos faz amar o poder, desejar essa coisa mesma que nos domina e nos explora.”

O fascismo está mais relacionado à subjetividade do que uma ameaça extrínseca ao sujeito. O fascismo acontece quando há um desejo de que a vida seja governada ou quando há um desejo de poder (FOUCAULT, 2009:77), um desejo que deseja ser reprimido pelo próprio poder (DELEUZE e GUATTARI, 2004:109). Da mesma forma que o desejo produz realidades, o desejo as deforma (FEITOZA, 2014:139). Um desejo que se funda sobre os fantasmas e fantasias de uma ordem sociossimbólica dividida entre o progresso e seu contraponto, o desencantamento do mundo (FEITOZA, 2014:140). Esse desejo fica mais próximo e aumenta o risco de aderência ao fascismo diante da promessa de beleza que dissimula o seu horizonte mórbido real (visão da morte e da política do medo).

Bataille ressalta a ambivalência inerente ao desejo humano de ser fascista. A humanidade, segundo Bataille (2003) possui duas finalidades: uma negativa, que consiste em conservar a vida (evitando ou adiando a morte) e outra positiva, que remete à

obrigação de se aumentar a intensidade da vida. Bataille (2003) detalha o mundo homogêneo ou puro e o mundo heterogêneo ou impuro. O mundo homogêneo regula as práticas sociais, econômicas, religiosas, com o intuito de conter a violência que irrompe do mundo heterogêneo. Do ponto de vista econômico, a homogeneidade explicita o binômio produção-consumação (à sobrevivência). A homogeneidade está ligada aos valores da economia pensada como crescimento e produção sem excesso, cuja unidade básica ou medida comum é o dinheiro. A atividade produtiva não absorve inteiramente o homem, produz um excesso de potencial humano também às atividades improdutivas. As forças heterogêneas, que se manifestam na experiência, requerem viver o excesso nas festas, orgias, guerras, sacrifícios, efusão extática, efusão poética entre outros.

Mussolini e Hitler encarnaram o elemento heterogêneo que abalaram as normas da homogeneidade. A performatividade dos elementos heterogêneos serviram às massas italianas e alemãs com formas de desejar e de sentir alguns elementos arcaicos, tais como: o romantismo e o mito ariano.

Segundo Felix Guattari (2009:155), todos querem ser um fascista para flertar com a liberdade. Esta aderência surge da performance da força, da saúde, do triunfo e da comunidade harmônica prometidas nestes regimes.

Deleuze não deixa de ressaltar em sua conversa com Foucault (2009:76): “É preciso ouvir as exclamações de Reich: as massas não foram enganadas, em determinado momento, elas efetivamente desejaram o fascismo!”.

Fascismo, Cinismo e Gozo

Para Nietzsche, na vontade de saber, há sempre uma vontade de poder. O luto por um ‘conhecimento melhor’ (considerando “conhecimento é poder”) é um dos traços que marcam a mentalidade do homem cínico da modernidade, avesso à complexidade dos fenômenos, temeroso em relação às experiências autênticas e hipnotizado pela ideia de um ‘eu’ cartesiano, pseudo-subjetivo e moralmente blindado (FEITOZA, 2013).

O desencantamento na sociedade abriu espaço ao cinismo enquanto racionalidade estratégica. Segundo Feitoza (2013:61),

O cinismo – antes uma forma de conhecimento (*kynismo*) ora irônico, ora sarcástico, desafiador de relações classistas estabelecidas – tornou-se um veículo racional de dissuasão da moralidade ao cair nos domínios da sociedade burguesa. A partir do momento em que esta “construiu uma ponte” entre o conhecimento daqueles que estavam no topo da sociedade e os representantes de seus setores mais baixos (os plebeus, que no século XIX viriam a ganhar o estatuto de ‘massa’) pode-se perceber a germinação dessa figura da racionalidade nos laços sociais.

Sloterdijk (2012) retoma o momento na modernidade da República de Weimar (Alemanha, 1919-1933) onde emergiu pela primeira vez a racionalidade cínica (falsa consciência esclarecida) como uma dominante cultural.

A República de Weimar é um daqueles fenômenos através dos quais nós podemos estudar melhor o preço a ser pago pela modernização de uma sociedade. Grandes avanços técnicos são trocados por uma intranquilidade crescente; conveniências da civilização por um vazio de sentido existencial. Grandes empreendimentos são alavancados, mas ali, no cantinho escuro uma questão permanece: Qual o sentido disso tudo, e o que isso tem a ver comigo? Por trás da *intelligentsia* que rege isso tudo não há uma “falsa consciência” que se esconde em um lugar, mas antes, uma consciência diluída em toda parte. E porque mais nada é “sagrado” para essa consciência, ela se torna gananciosa. Um mundo de instrumentos está aos pés dessa ganância amorfa e imprecisa, mas ela não encontra satisfação real em nenhum deles (SLOTERDIJK, 2012: 385)

As políticas pré-nazistas não eram vivenciadas nos termos de crenças profundamente arraigadas, mas na manipulação dos objetos de crenças propagados de ideologia para cultivar uma espécie de moralidade superior conveniente às carências da população. Assim, o desencantamento era mitigado pelo faz de conta da crença, artificial e atualizada, tornando esse momento moderno fundador da estrutura cínica em sua dimensão cultural dominante,

O fascismo que esta forma política almejava, ou mais corretamente, o sonho que ofertava aos seus entusiastas, em todas as suas versões, era o da restituição de um mundo puro, povoado por homens e mulheres saudáveis, protegidos de toda degenerescência, contraprodutividade e cosmopolitismo da vida moderna. Uma utopia platônica, no sentido de que a tarefa política primordial seria o cuidado da

raça, como uma união entre caracteres belicosos e moderados para fins de criação de um amalgama perfeito (FEITOZA, 2014:138).

A relação entre fascismo, cinismo e a artificialidade de crenças assimiladas nos moldes de um falso esclarecimento ocorre, em Sloterdijk, a partir da reciprocidade do fenômeno das massas e de suas mídias.

Segundo Sloterdijk (2002), a introdução das massas na história (século XVIII/XIX) não ocorreu por meio de um movimento emancipatório, mas através da disseminação da ideia de que todo o poder e todas as formas de validade de expressão partam de muitos. A experiência de falso esclarecimento,

Somente todos juntos podem libertar-se de seus fardos de distância (...) Por causa desse feliz momento em que ninguém é mais, ninguém é melhor do que o outro, as pessoas se tornam massa (CANETTI, apud SLOTERDIJK, 2002:18).

A massa contemporânea não se baseia mais na reunião física, conforme Sloterdijk (2002), mas na participação aos meios de comunicação. Baseia-se na substituição do princípio do líder pelo princípio do programa, ambas fundamentadas em um processo de identificação narcísico.

A mídia ofereceu a participação do homem na coletividade, sintonizando-o com a informação, para conter qualquer radicalidade perante a sua crise de essência diante do cristianismo, o marxismo e o existencialismo. Trata-se da domesticação (via bestialização) do humano pela mídia, interferindo no seu caráter criador/seletor. Acrescenta Sloterdijk (2002), os meios de comunicação assumiram a tarefa, pertencida a educação, de criar outros seres humanos baseando-se na sua relação com a própria ideia/imagem do que é humano. Incluindo, sutilmente, um exercício político e uma percepção sempre dada como esclarecida.

Reconhecer que a domesticação do ser humano é o grande impensado, do qual o humanismo desde a Antiguidade até o presente desviou os olhos, é o bastante para afundarmos em águas profundas. Certamente a leitura (*Lesen*) teve um imenso poder na formação humana – e, em dimensões mais modestas, continua a tê-lo; a seleção (*Auslesen*) contudo – seja como for que tenha sido levada a cabo – sempre funcionou como a eminência parda por trás do poder (...) Daqui, é só um passo, ainda que ambicioso, para a tese de que os homens são animais dos

quais alguns dirigem a criação de seus semelhantes enquanto os outros são criados – um pensamento que desde a reflexão de Platão sobre a educação e o Estado faz parte do folclore pastoral dos europeus. É a marca da era técnica e antropológica que os homens mais e mais se encontram no lado ativo ou subjetivo da seleção, ainda que não precisem ter se dirigido voluntariamente para o papel do selecionador (SLOTERDIJK, 2002:43-44).

A relação entre o fenômeno das massas na pós-modernidade com o da sociedade de consumo e entre a massificação do pensamento com a disposição subjetiva à massificação (postura apática, tendenciosamente cínica e seduzida pelo poder), traduz a conexão direta entre cinismo e fascismo.

Linguagem Cínica

A ideologia alemã, de acordo com Sloterdijk (2012:242), oferecia algo a desejar e em contrapartida acreditava-se que era aquilo o que se desejava. Disponibilizou na mídia de massa imagens de virtudes - a nostalgia campesina e idílica; a redescoberta da mitologia nórdica e da fisicalidade helênica; o culto à tecnologia e à sensação em detrimento do intelecto; e imagens de defeitos - testemunhas de Jeová, eslavos, poloneses, deficientes físicos e mentais, homossexuais, anarquistas, ciganos e judeus. Estas crenças, o distanciamento reflexivo, o desengajamento moral e a autoadoração, qualificaram a experiência estética fascista da sociedade de Weimar.

Semelhança ocorre com a produção midiática contemporânea quando media os processos de socialização do desejo. O sujeito se reconhece e reconhece o seu desejo em uma imagem.

Safatle (2008) utiliza a analogia entre a expressão cínica e o sintoma para explicar como se efetua a passagem do cinismo para o fascismo pelo viés da linguagem. O capitalismo, enquanto sistema de produção (superego de restrição e parcimônia), passa para um sistema de consumo (superego de (in)satisfação, ansiedade e gozo). Esse novo paradigma (Goze!) produz a indeterminação da linguagem e a instabilidade dos efeitos da própria linguagem para permitirem aos enunciados anularem a sua força perlocucionária ou sua consequência ou seu efeito nos outros.

O cinismo participa neste processo com o propósito de mascaramento para anular essa divergência ou inadequação entre enunciado e enunciação, a partir da produção de uma transparência no nível do sentido.

Daí, o potencial fascista latente que se aloja sob a forma transparente do enunciado. A adesão aos critérios normativos de enunciação torna-se dispensável porque o sentido nunca estará fundamentado.

Nesse caso, a linguagem produz performances que não deveria produzir, como no caso dos sintomas (que indicam a existência de duas regras de conduta linguisticamente estruturadas contrárias que constituem uma mesma representação mental), ou não produz performances que deveria produzir, mesmo estando perfeitamente adequada em relação aos critérios normativos partilhados de maneira intersubjetiva. Essa distorção performativa paradoxal ou esse bloqueio de força perlocucionária deve ser chamado de cinismo. (...) Como sempre, é no campo da estética que primeiramente sentimos as desagregações da linguagem. (SAFATLE, 2008:26)

O falso esclarecimento, desvelado por Sloterdijk em “eles sabem o que fazem e continuam a fazê-lo”, orienta o cínico e a sua preferência por não querer ver o que está a sua frente ou negar saber o que já sabe.

O capitalista contemporâneo ao deter-se sobre os modos de satisfação, passou a se orientar por uma falência de toda substancialidade normativa, extraindo da indeterminação e da instabilidade a sua razão de ser (FEITOZA, 2013). Desta forma, a ideologia cínica busca a aceitação das estruturas normativas duais, concebidas no limite de tensões, ambivalências, paradoxos e performatividades duplicadas; capaz de fazer perceber os mecanismos perversos que desautorizam a norma.

De um lado, a lei simbólica, que visa normatizar, de maneira relativamente explícita, os modos de interação social e de constituição de ideais de autorregulação; de outro, a lei do supereu que visa impor, de maneira explícita, imperativos de conduta atualmente pautados por exigências de satisfação irrestrita (...) sistema em que lei e transgressão são enunciados ao mesmo tempo como imperativos (SAFATLE, 2008:15).

A imagem midiática materializa as ambiguidades normativas por meio de usos cínicos da linguagem. Os meios de comunicação mesmo quando concordam oficialmente com a

ideologia democrática, a memória cultural e a uma sociedade mais igualitária e mais justa aderem aos aspectos psíquicos e políticos perversos no campo da linguagem, sobrepõem o fetiche ao sintoma para seduzir os sentidos aos seus interesses, pois precisam formatar seus conteúdos às demandas formais dos imperativos da sociedade de consumo. Barra-se qualquer noção de pluralidade e de multiculturalismo que são essenciais ao processo de correção política que atinge a reabilitação do *ethos* ocidental pós-holocausto e revoluções culturais (FEITOZA, 2013).

O estabelecimento da imagem de enunciação cínica ou politicamente correta deve ser compatível com o que se quer ver e ouvir; fascinar pela forma, como fetiche que obnubla a consciência e denega o embate ético-estético de sua dimensão significativa; e transitar do sintoma ao fetiche, da dúvida que perturba à mentira que agrada, da neurose à perversão.

Outra semelhança ocorre entre o fascismo e o liberalismo americano. Goldberg (2009), a parte o conteúdo reacionário, informa que o liberalismo americano tem a mesma fonte do nazi-fascismo e os mesmos meios neo-românticos e anti-intelectuais para alcançar uma sociedade utópica.

Em termos filosóficos, organizacionais e políticos, os progressistas estavam tão próximos dos fascistas autênticos, naturais da Europa, quanto qualquer movimento já produzido na América. Militaristas, fanaticamente nacionalistas, imperialistas, racistas, profundamente envolvidos na promoção da eugenia darwiniana (...) os progressistas representavam o florescimento, em solo americano, de um movimento encontrado nos dois lados do Atlântico e uma profunda reorientação na direção do coletivismo hegeliano e darwiniano importado da Europa no final do século XIX (GOLDBERG, 2009:21)

O fascismo, forma imperativa historicamente mutável, pode ser extremamente liberal, bem como, diluir-se em um sistema, inclusive, antifascista.

O liberalismo americano não é uma religião política totalitária do tipo orwelliano. É gentil, não brutal. Embala, não abala. Mas é, indiscutivelmente totalitária – ou “holística” se preferirem – no sentido de que o liberalismo não vê hoje nenhuma área da vida humana que não esteja investida de significância política, desde o que você come até o que você fuma e o que você diz (GOLDBERG, 2009:23)

Perversão

Perversão é um termo anterior à psicanálise e à psiquiatria do século XIX. Em princípio, perversão é fazer uso diferente do objetivo de alguma coisa para o qual foi criada, como usar o copo de liquidificador para vaso de planta. Com o tempo, perverter ganhou conotação negativa: perverter é deturpar, estragar, desviar para o mal. Não se perverte para o bem. O termo perversão foi usado em associação à sexualidade humana.

A sexualidade, na aura da medicina, foi relacionada à reprodução humana. Assim, elegeu-se a cópula genital entre um homem e uma mulher adultos com fins reprodutivos. Sexo normal, natural e abençoada pela religião é: na fase adulta, entre um homem e uma mulher e, exclusivamente, para fins reprodutivos. Consequentemente, toda prática sexual que se afastasse disto (normal e natural) foi considerada perversão: o uso de alguma coisa fora do fim adequado.

A psicanálise surgiu para colocar estas questões nos seus devidos lugares: a sexualidade se exerce por prazer e não para reprodução; o objeto sexual é contingente, não há um objeto adequado para a sexualidade humana; esta é regida pela pulsão e não pelos instintos, isto é, o homem saiu da natureza, não é simplesmente um animal, é perpassado pela linguagem. O desejo do homem tem a ver com aquilo que é falado e não com os feromônios.

Freud acrescentou a sexualidade infantil,

o corpo todo da criança é passível de excitação e a sexualidade não se resume à genitalidade que desabrocharia na puberdade. Freud chama a criança de perverso polimorfo, capaz de outros gozos que não o genital e, desta forma, contesta a ideia de um modo único e de uma finalidade única para o exercício da sexualidade. É como se a sexualidade fosse sempre perversa ou, no mínimo, parcial. Freud derruba o muro que separava normais e perversos (JUNQUEIRA, 2014: 97).

A perversão está relacionada com a recusa da diferença sexual. No neurótico, diferente do perverso, frente à constatação de que a mãe não tem pênis, faz o recalque diante da ameaça de castração. O neurótico desiste de insistir em seus anseios pelo amor erótico com a mãe por medo de ser punido ou castrado como constatou no que viu na mãe. Em

seguida a sua desistência, a criança entra na latência, constrói seu superego, introjeta a seguinte lei: há o pai; a mãe que é a mulher que pertence ao pai; o filho que não é o pretendente da mãe. Esta lei organiza os lugares de cada um e, assim, organiza o social.

No perverso, diferente do neurótico, frente à constatação de que a mãe não tem pênis, não faz o recalque diante da ameaça de castração, denega, “eu sei, mas mesmo assim”, quer dizer,

“eu sei que tem ameaça, mas eu não vou desistir, eu dou um jeito, eu me recuso a perceber que à mãe algo falta e que ela vai buscar no pai, e assim, não havendo diferença sexual, nem desejo da mãe pelo pai e vice-versa, não tenho com o que me preocupar e continuo meu gozo edípico, continuo a namorar mamãe. E deste modo, não coloco o pai em seu lugar, não introjeto a lei e vivo segundo a minha lei, que não concebe limitações no meu gozar. Desafio o pai, e transgriro a sua lei” (JUNQUEIRA, 2014: 98).

CAPÍTULO IV – O Fascismo em A Fita Branca

Michael Haneke

Michael Haneke nasceu em Munique, Alemanha, em 23 de março de 1942. Estudou filosofia, psicologia e teatro na Universidade de Viena. Além de trabalhar nos projetos cinematográficos, Haneke é diretor de ópera desde 2006 e professor de Direção na Academia de Cinema de Viena.

Haneke tem vínculo forte com o mundo do teatro e da televisão. É ao mesmo tempo diretor de cinema, televisão e de cena. Adotou a crueldade de Artaud como tema e o distanciamento de Brecht como método.

Encontram-se os seguintes elementos teatrais nos filmes de Haneke, conforme Rojo (2012):

- a) Os espaços abertos, criando uma imagem que recorda a platéia de teatro;
- b) A preferência por tomadas longas;
- c) O abuso da frontalidade;
- d) A fragmentação narrativa como recurso temporal;
- e) Os planos de corpo inteiro dos personagens;

- f) A distribuição de objetos e pessoas no espaço atendendo à composição;
- g) Os silêncios cheios de significação;
- h) O uso da profundidade de campo;
- i) As entradas e saídas dos atores na cena;
- j) O esvaziamento como elemento significativo da composição.

Bertold Brecht em Michael Haneke

A obra de Haneke reflete muita herança de Brecht, desde o conteúdo teórico político de suas intenções a criação de bases para a representação. Ambos buscam mudança de atitude face à realidade. Observa-se também a influência do distanciamento de Brecht em filmes de Resnais, Godard, Glauber Rocha entre outros. A arte como convite à *práxis*, a sociedade como protagonista, a exibição do dispositivo, o distanciamento em lugar da catarse, o entretido pelo formativo, a negação do herói, o gesto e a atuação como realidade, são alguns fundamentos brechtianos empregados por esses diretores.

Brecht rompeu com as convenções do teatro da época, que servia aos interesses burgueses, ao propor a não identificação do espectador com o sujeito representado, efeito de distanciamento que proporciona ao espectador afastar-se da situação e desenvolver uma atitude crítica sobre a representação. O espectador vê mais intensamente porque se vê vendo, é parte ativa, participa da construção final da obra, adotando uma atitude crítica ante os fatos representados. Bertolt Brecht nasceu em Augsburg (Berlim Oriental), 1898. Ativista político, militante da República de Weimar, participou no Partido Comunista em 1930 e, após a queda do Parlamento Alemão, exilou-se na Dinamarca, Suécia, Finlândia, EEUU entre outros lugares. Para o dramaturgo, tanto a arte como a política devem servir para transformar o mundo.

Rojo (2012) destaca a teoria crítica e a proposta metodológica de Brecht aplicadas nos filmes de Haneke:

- Pensamento marxista e realidade social - Do mesmo modo que Brecht, Haneke faz uma reflexão política sobre as questões que condicionam o pensamento do homem de nosso tempo.

- Princípio único - Segundo Brecht (2004), o artista, para ser considerado como tal, deve se guiar por um único princípio que jamais pode ser quebrantado, a função social. Haneke propõe questões de ordem social, política, histórica e cultural, e continua guiado pela mesma perspectiva durante toda a sua produção artística.
- Contra Catarse e Espetáculo - Assim como Brecht, Haneke também se opõe a uma catarse entendida como um recurso que facilita a purgação dos homens. Seus filmes procuram o elemento que conduz à desestabilização do espectador, e não ao perdão ou à compaixão própria da tragédia grega.
- Não Identificação e estranhamento - O distanciamento brechtiano surge para atuar como uma arma direta ao espectador.
- O ator como elemento principal da *mise en scène* - Brecht atribui ao ator um papel principal para representar os problemas sociais e gerar uma atitude crítica no espectador para conseguir sua intervenção na realidade social do momento. Segundo Haneke, o ator se converte em uma ferramenta fundamental para proceder à consolidação da técnica.
- O anti-herói - Haneke destrói o herói nacional em sua obra.
- O gestus social - Segundo Brecht, o gesto excessivamente dramático não deve ser usado em nenhum caso. O gesto, além de servir para aclarar a representação, deve ser politicamente útil para a ação social. Haneke controla o gesto criando uma forma dramática implícita na totalidade do filme.
- O diálogo simples - Brecht defende a ideia de que a linguagem não é capaz de suportar o peso da realidade, e por isso, quanto mais singelas sejam as frases que se use para expressar uma ideia, melhor esta será revelada. Em Haneke, relativizar a palavra, descentralizando-a, consiste em desligar os diálogos dos elementos apresentados (atores, enquadramentos, encenação e roteiro), fazendo com que se manifestem como um elemento estranho na sequência.

Cinema Autoral de Michael Haneke

A autoria em Haneke se define por: reconfigurar os significados do realismo em suas representações, através de um controle total da *mise en scène*; utilizar da metalinguagem; o tratamento estético presente nos filmes se assemelha a representações teatrais; o rigor do enquadramento; a incorporação do fora de plano; os sons; a música; as cores; o tempo; os espaços de reflexão entre outros estilos estéticos.

Haneke é roteirista, diretor e construtor cênico de todos seus filmes. Busca manter a mesma equipe técnica. Seu estilo é rigoroso, planeja em detalhes cada plano e não deixa lugar para a improvisação.

A ideia central de análise dos filmes de Haneke é a desvinculação consciente entre imagem e câmera que trabalha de forma autônoma, como objeto independente, não se aproxima nem persegue os personagens, simplesmente captura-se a imagem. Esta neutralidade do dispositivo mantém a preeminência da visibilidade do espectador sobre a imagem, criando uma intervenção consciente na representação.

Rojo (2012) destaca as seguintes características autorais de Haneke:

Imagem fixa

O uso da imagem fixa é dominante nos filmes do diretor. Haneke exclui o movimento de câmera para criar princípios de realidade e manter a concentração do espectador. Deixa o plano-sequência para impulsionar a estética realista, bem como, em situações necessárias para acompanhar o movimento de uma cena concreta. A combinação, plano fixo/plano-sequência, suscita no espectador um tipo de ilusão da realidade mais intelectual. Em muitas ocasiões, o plano fixo, geralmente de longa duração, converte-se em um plano-sequência.

Plano-sequência

O uso do plano-sequência gera um sentimento de angústia nos espectadores que, posicionados como *voyeurs*, *como no teatro*, sentem uma certa culpa por serem observadores dos fatos representados.

Insinuação fora do quadro

Na obra de Michael Haneke, os níveis de ficção e realidade se confundem como estratégia estética. A exatidão dos enquadramentos e o papel do contracampo são destaques em Haneke para conseguir manipular a encenação. O que não interessa ser mostrado é narrado no fora de campo, insinuado, torna possível a representação de um mundo ambíguo. O espectador obriga-se a imaginar o enquadramento do que foi excluído, criando um espaço cênico entre o que vê no campo e o que é imaginado no contracampo. Sem a referência visual, o espectador imagina as atrocidades.

Plano sonoro intradieético

Nos filmes de Haneke há somente plano sonoro intradieético, ou seja, o som constroi um componente narrativo a mais no relato, ora servindo como contraponto, ora como reafirmação da imagem. Nenhum som é incorporado se não for considerado fundamental para a narração. O som, a música e o silêncio devem servir ao fato representado. O silêncio, incômodo e angustiante, se converte em uma personagem onipresente.

O final engenhoso

Do mesmo modo que Brecht, Haneke prefere um final inacabado para obrigar o espectador a participar, a refletir e a completar a obra ao mesmo tempo em que vai questionando seus próprios pensamentos.

A Fita Branca

A Fita Branca. Uma História Infantil Alemã, 2009

(*Das Weiße Band. Eine Deutsche Kindergeschichte*, 2009)

Preto e branco, 145 min.

Áustria/Alemanha/França/Itália

Roteiro: Michael Haneke

Direção: Michael Haneke

Direção de fotografia: Christian Berger

Direção de arte: Christoph Kanter

Figurino: Moidele Bickel

Montagem: Monika Willi

Som: Guillaume Sciama

Produção: Les Films du Losange, Wega-Film, X Filme Creative Pool, Lucky Red, France 3 Cinéma, ARD/Degeto, BR, ORF Film, Fernseh-Abkommen, Canal +, TPS Star, TF1 Vidéo
Interpretação: Christian Friedel, Ernst Jacobi, Ulrich Tukur, Susanne Lothar, Branko Samarovski.

Prêmios: Palma de Ouro do Festival de Cannes (2009); Globo de Ouro de melhor filme estrangeiro (2010).

A narrativa é situada em um vilarejo no norte da Alemanha, em 1913, pouco tempo antes da Primeira Guerra Mundial. Nesta aldeia, o povoado começa a sofrer com alguns incidentes aparentemente sem solução: a queda do médico, causada por um arame preso entre duas árvores; a morte suspeita de uma camponesa na serraria da fazenda; o sequestro e tortura do filho do Barão e a tortura do filho deficiente da parteira. Esses incidentes, considerados criminosos, abalam a estrutura quase imutável da sociedade da aldeia.

Em *A Fita Branca* não há trilha sonora, não há rapidez nos cortes, não há enxurrada de informação, não há hiperrealismo, não há espetáculo. Originalmente, conforme Gondar (2014), foi filmado em cores e em alta definição e depois convertido em preto e branco para criar mais distância com o espectador para que a imagem não o invada nem o totalize, permitindo-o com mais sutileza.

A Fita Branca trouxe a narração em *off* conduzida pelo ponto de vista do professor da cidade; os planos-sequência deram aos fatos e às pessoas da aldeia a sensação de que foram filmados quase acidentalmente; a câmera passeou pelos cenários de forma autônoma, revelando, lentamente, o que as personagens enxergam ou pensam enxergar; exigiu-se muita intuição do espectador diante das cenas de pouca visibilidade.

Houve a entrada das personagens livremente na cena para desenvolver a função narrativa e a saída sem se preocupar em deixar o quadro vazio. Estas técnicas resgatam a ideia de teatralidade como estratégia de imprimir realidade ao espectador.

A ausência de trilha sonora contribui para o clima denso e dramático, com sons sempre diegéticos, com exceção da narração em *off*. O efeito monocromático da fotografia e o uso do preto e branco n'A Fita Branca foi primordial, pois retratavam o espírito humano encontrado no filme, reforçavam a crueldade e a rigidez dos representantes da comunidade (o médico, o pastor e o Barão) em relação aos demais habitantes. O branco associou-se à pureza dos rostos, à neve que cobriu a cidade no inverno e aos campos de trigo; em contraste, as roupas negras que aprisionavam o sujeito corrompível.

É por meio da teatralidade, das tensões da imagem, dos planos-sequência e demais recursos, que Haneke constrói sua crítica sobre as perversidades que existem no mundo e que fazem parte da vida das pessoas, deixando impressões não só na história, mas também nas consciências (MARTINS e PRODANOV, 2015).

O Lugar da Mulher em A Fita Branca

Martins e Prodanov (2015) extraíram algumas cenas do filme A Fita Branca para contextualizar o lugar da mulher na aldeia, extremamente subordinada e inferiorizada pelos homens.

Mulher do Pastor

O pastor está sentado à mesa juntamente com a família, aguardando a chegada dos filhos mais velhos para o jantar. Martin e Klara pedem desculpas ao pai pelo atraso e param em frente à porta.

Pastor: – Ninguém comeu nesta casa hoje. Como anoiteceu e vocês não chegavam, sua mãe saiu chorando para procurar vocês pela aldeia. Como poderíamos comer em paz temendo uma desgraça? Como comer em paz agora, depois de ouvir essas desculpas mentirosas? Não sei o que foi pior: o sumiço de vocês ou o retorno. Vamos todos para a cama com fome. Sei que concordam que eu não posso deixar essa transgressão impune, se quisermos continuar vivendo com respeito mútuo. Por isso, amanhã neste horário, na frente dos seus irmãos vou açoitar 10 vezes cada um de vocês. Até lá, tratem de refletir sobre a gravidade do que fizeram. (A FITA BRANCA, 2009).

Na cena, todos concordam e, em silêncio, levantam da mesa: filhos e mãe. Os filhos menores pedem a bênção aos pais. O pai é apresentado sempre em primeiro plano e em

close enquanto fala, já a mãe permanece em segundo plano sem falas durante a cena. Em relação aos filhos mais velhos, o patriarca fala:

Pastor: – Não encostem em mim! A mãe de vocês e eu vamos dormir muito mal. Tenho que bater nos dois e isso vai doer mais em nós do que em vocês. Agora, podem ir para a cama. Quando eram pequenos, a mãe de vocês amarrava uma fita no cabelo ou no braço de vocês. Ela era branca para lembrar vocês da pureza e da inocência. Pensei que já tivessem virtude e retidão de sobra no coração para não precisarem mais desse tipo de lembrete. Eu estava enganado. Amanhã, após o castigo, vocês estarão purificados. A mãe de vocês irá amarrar a fita novamente e ficarão com ela até que possamos voltar a confiar nos dois. (A FITA BRANCA, 2009).

Nesta cena, a mulher, que não tem nome próprio, representa a boa esposa: somente ouve e não questiona o marido. A mulher cumpre exclusivamente as suas “obrigações”, não toma decisão, prepondera o seu silêncio. O pastor fala em nome dos pais, mas sem a participação da esposa. O filho caçula vai até o pai pedir para cuidar de um passarinho machucado, conforme pedido da mãe, já que essa decisão não pode ser tomada por ela.

Na cena seguinte, a mãe pega a fita branca em sua caixa de costura, apaga a vela e chama os filhos mais velhos, encaminhando-os até a sala de jantar. Ela fecha a porta e a câmera não acompanha, fazendo o espectador assistir de longe. A entrada das crianças pela porta e a saída de um deles para buscar o chicote reforçam o conteúdo dramático. Cada vez que a porta é aberta, vê-se a mãe na sala à espera.

O pastor impinge o castigo *físico* (não simbólico) de punir com uma vara antes do castigo simbólico da fita. Haneke esconde esta cena por trás da porta. O menino sai, busca a vara com a qual apanhará, leva para dentro da sala, onde a cena transcorre de fato. O espectador é “poupado” de ver, mas não de ouvir o evento chocante. O som afeta e leva a produzir uma imagem na imaginação do e pelo espectador. Ao estar atrás da porta, esta cena monta uma ideia de choque sem torná-lo espetáculo; mas é a falta do espetáculo, o mostrar menos, que monta a “violência” da cena.

O pastor, frente à sociedade e à família, utiliza-se do discurso religioso para vigiar e punir, marcando seu lugar e o lugar do outro. Ele avoca para si a palavra da esposa em uma dimensão política pela retórica da dominação (opressão); resta somente a ela o silêncio

do oprimido, da disciplina e da domesticação. Encontra-se a fala da mãe por meio da gestualidade, das expressões de respeito e da afirmação.

Filha do Médico

O médico da aldeia, após sofrer grave acidente, retorna do hospital para casa e a filha, Anni, o recebe feliz. Foi ela quem o socorreu no acidente. Fora da casa, o médico fuma o seu cigarro enquanto a menina para ao seu lado, séria, no aguardo de atenção.

Anni: – Seu consultório está pronto. A Sra. Wagner arrumou tudo.

Pai: – Por que está me dizendo isto?

Anni: – Não sei. Pensei que fosse gostar de saber.

Pai: – Ela cuidou bem de vocês? Com quantos anos você está?

Anni: – Catorze.

Pai: – É impressionante... você está a cara da sua mãe! (A FITA BRANCA, 2009).

Na cena seguinte, o irmão caçula de Anni acorda à noite e não encontra a irmã no quarto. Ele desce as escadas a sua procura: percorre a casa e vê a luz no consultório do pai. O irmão abre a porta e vê Anni sentada sobre a maca abaixando a saia e o pai, a sua frente, cobrindo Anni:

Anni: – Rudi! O que está fazendo aqui? Por que não está na cama?

Rudi: – Não consigo dormir.

Anni: – Por isso está andando pela casa?

Rudi: – Eu acordei e você não estava.

Anni: – O papai furou as minhas orelhas.

Rudi: – Doeu?

Anni: – Só um pouquinho.

Rudi: – Por isso está chorando?

Anni: – Não estou chorando mais. (A FITA BRANCA, 2009).

A segunda cena insinua, extracampo, ao espectador que Anni está sendo molestada pelo pai, mostra sua angústia no diálogo. Anni sofre com a ausência do pai acidentado e com a atitude de indiferença e desprezo em seu retorno. O pai que a rejeita como filha e a deseja como mulher.

Assistente do Médico

A cena da Sra. Wagner, 40 anos, assistente do médico, parteira, amante, governanta, mostra novamente a brutalidade do médico. Assim como Anni, a Sra. Wagner veste roupas negras e usa um coque, símbolo de recato. A cena mostra o médico de costas, vestido, em frente a um armário onde está a foto da falecida esposa e da família, insinuando-se o ato da relação sexual com a Sra. Wagner. Em seguida, a Sra. Wagner tenta abraçá-lo, mas ele não quer que ela o toque. Ambos sentam à mesa e bebem um cálice de vinho.

Wagner: – Que bom que você voltou. Senti a sua falta.

Médico: – Deu para perceber.

Wagner: – Foi difícil ficar com as crianças sem você.

Médico: – Eu sei.

Wagner: – Ele não gosta de mim.

Médico: – Quem?

Wagner: – O Rudi.

Médico: – Ele está numa idade difícil.

Wagner: – Não é verdade. Eles sempre estão numa idade difícil.

Médico: – É.

Wagner: – Não senti a minha falta.

Médico: – O que quer dizer?

Wagner: – Nada. Só disse porque é verdade. [Chora].

Médico: – Nada como ter ódio de si mesma, não é?

Wagner: – O quê?

Médico: – Nada. Esqueça. (A FITA BRANCA, 2009).

Após o diálogo, ela deita a cabeça na mesa em movimento de extrema submissão e carência à espera de um afago. A imagem mostra a mão sobre sua cabeça, sem movimento, o que permite a interpretação do sentimento de pena e misericórdia em vez de afeto. Na cena seguinte, em que os dois aparecem, a Sra. Wagner está masturbando o médico.

Médico: – Por que não para com isso? Para que tanto esforço? E não faça essa cara de espanto. Você até que é boa nisso, mas eu não suporto mais. Para ser sincero tenho nojo de você. Dá para terminar o seu trabalho? Não quero passar a noite aqui.

Wagner: – O que foi que eu fiz?

Médico: – Ai, meu Deus! Você não fez nada. Você é feia, desajeitada, flácida e tem mau hálito. Acha pouco? Essa tampa precisa ser esterilizada. Não fique aí sentada com essa cara de sofredora. O mundo não vai desabar sobre a sua cabeça. Nem sobre a minha. Eu não quero mais, só isso. Eu bem que tentei pensar em outra mulher quando fazia sexo com você. Uma mulher cheirosa, jovem, menos acabada que você, mas não tenho tanta imaginação assim. Mas no final, via você ali e tinha vontade de vomitar. Eu sentia vergonha de mim mesmo. Então, fazer o quê?

Wagner: – Acabou?

Médico: – Sim, faz muito tempo.

Wagner: – Deve estar muito infeliz para ter tanto rancor.

Médico: – Não comece com isso!

Wagner: – Eu sei que não sou bonita. Tenho mau hálito por causa da minha úlcera, você sabe disso. Mas antes isso não incomodava você. Eu já era assim quando sua mulher era viva.

Médico: – Me poupe desses detalhes sórdidos. Fique sabendo que sempre tive nojo. Eu queria aliviar meu sofrimento depois da morte da Julie com quem quer que fosse. Podia ser até com uma vaca. As putas ficam longe daqui e uma vez a cada dois meses é pouco para mim, apesar da minha idade. Agora pare de dar uma de mártir e dê o fora.

[...]

Wagner: – Por que você me despreza? É porque ajudei a criar o menino? É porque vejo você bolinar a sua filha e não falo nada? É porque ajudo você a continuar se enganando, ouvindo você dizer o quanto amava a Julie, quando todos sabiam que a maltratava como faz comigo? É porque amo você sabendo que você não suporta ser amado?

Médico: – Exatamente. Agora levante que eu preciso trabalhar.

Wagner: – Você não vai conseguir se livrar de mim. Quem vai fazer o seu trabalho sujo, cuidar das crianças e do consultório? Você está falando sem pensar. Você quer ver até onde posso chegar? Será que ela aguenta? Posso pisar mais forte? Também estou cansada. Cuido de duas crianças retardadas: o Karli e você. Você é o pior.

Médico: – Meu Deus! Por que você não cai morta? (A FITA BRANCA, 2009).

O diálogo ressalta uma mulher instruída a viver para o homem e não para si, subordinada à crueldade e à estrutura patriarcal. Em ambas relações do médico com a filha Anni e com a Sra. Wagner surgem uma articulação ambivalente e contraditória de fetiche, objetos de desejo e de escárnio do homem.

A figura terrível do médico resgata o dado histórico de que a classe dos médicos foi a que proporcionalmente mais tinha membros no partido nazista. A Fita Branca mostra esta

aliança perversa entre curar, cuidar, controlar e matar. O médico, que tem a “vida nua” em suas mãos, controla-a para o bem e para o mal (ALVARENGA; LIMA; 2010)

Segundo Bhabha (1998), o fetiche dá acesso a uma “identidade” baseada em uma relação de dualidade, dominação e prazer, diante da crença múltipla e contraditória, no reconhecimento da diferença e da recusa de tal relacionamento. É um conflito entre prazer/desprazer, dominação/defesa, conhecimento/recusa, ausência/presença. O médico as despreza, mas também as deseja e vice-versa. É uma relação dialética entre os sujeitos (eu/outro – homem/mulher – autoridade/subserviência), colocados sempre em oposição ou dominação por meio do descentramento simbólico de múltiplas relações de poder.

Filha do Pastor

O pastor retira a fita branca da Klara e devolve após tê-la açoitado. Na sequência há a cena da escola em que todas as crianças estão na sala de aula aos gritos, divertindo-se, enquanto Klara fica na porta em silêncio. Quando ela vê o pai/pastor atravessar a rua, ela corre para dentro da sala e grita para que todos fiquem quietos, mas o pastor e o professor flagram a confusão. O pastor pega Klara pelas orelhas e a coloca de costas no fundo da sala. O pastor reza o Pai Nosso junto às crianças.

Pastor: – Hoje é um dia muito triste para mim. Em poucos dias, todos nós iremos celebrar a Crisma de vocês. Durante meses venho tentando aproximá-los do mundo de Deus e transformar vocês em seres humanos responsáveis. E o que encontro aqui hoje? Um bando de macacos berrando!. [...]. Mas para mim o que é mais triste é ver minha filha protagonizando esse espetáculo deplorável. No ano passado eu amarrei uma fita branca no cabelo dela. O branco como bem sabem é a cor da inocência. A fita deveria ajudar Klara a evitar o pecado, o egoísmo, a inveja, a indecência, a mentira e a preguiça. No começo deste ano acreditei, ingenuamente, que ela estivesse madura o suficiente para não usar mais a fita. (A FITA BRANCA, 2009).

Durante o discurso do pai, Klara desmaia ao fundo da sala, febril e enfraquecida. Em nova cena, Klara entra no escritório do pai e vasculha as gavetas à procura de uma tesoura, ao encontrar, abre a gaiola onde está o passarinho de estimação do pai e o pega. Ao chegar em casa, o pai encontra o pássaro morto sobre a sua mesa.

O pastor se mantém no poder pelo discurso. Discurso que provoca extremo medo e destrato a filha que adoece. Este comportamento patriarcal, que permeia as famílias da aldeia, violenta as crianças que não exercitam a individualidade de expressão nem autonomia de conduta. O autoritarismo gera medo e sentimento de vingança.

Fascismo em A Fita Branca

“A Fita Branca” convoca a teoria de que o estilo de vida, a educação e a moral severa estão vinculadas à agressividade humana. Wilhelm Reich formulou esta hipótese, a vida tomada por repressões demasiadas necessariamente repercute em neurose grave, determinante para aderência à ideologia fascista (ROSA, 2011).

É um filme angustiante, irritante, perturbador, e faz surgir em nós, talvez vocês concordem, sentimentos de raiva e tensão agressiva. Indignamo-nos com tamanha repressão moral e religiosa impingida aos personagens do filme, principalmente às crianças, temos um verdadeiro sentimento de revolta e absurdo (ROSA, 2011: 01).

Haneke em entrevista concedida a Anthony Lane, na revista “New Yorker”, em 05 de outubro de 2009, livremente traduzida por Maurício Stycer, assim referiu-se A Fita Branca,

“Não ficaria feliz se esse filme fosse visto como um filme sobre um problema alemão, sobre o nazismo. Este é um exemplo, mas significa mais que isso. É um filme sobre as raízes do mal. É sobre um grupo de crianças, que são doutrinadas com alguns ideais e se tornam juizes dos outros – justamente daqueles que empurraram aquela ideologia goela abaixo deles. Se você constrói uma ideia de uma forma absoluta, ela vira uma ideologia. E isso ajuda àqueles que não têm possibilidade alguma de se defender de seguir essa ideologia como uma forma de escapar da própria miséria. E este não é um problema só do fascismo da direita. Também vale para o fascismo da esquerda e para o fascismo religioso. Você poderia fazer o mesmo filme – de uma forma totalmente diferente, é claro – sobre os islâmicos de hoje. Sempre há alguém em uma situação de grande aflição que vê a oportunidade, através da ideologia, para se vingar, se livrar do sofrimento e consertar a vida. Em nome de uma ideia bonita você pode virar um assassino.”

Rosa (2011) arrisca-se em apontar as seguintes hipóteses à aderência ao fascismo: o fator libidinal dos sujeitos, no que diz respeito ao alto grau de tensão e repressão

(perspectiva reichiana); identificação imaginária dos sujeitos com a autoridade carismática e paternal (perspectiva freudiana); identificação simbólica dos sujeitos entre si através da captação da semelhança de traços entre eles, uma questão de construção de semblantes.

A Fita Branca afronta a sociedade quando retrata os efeitos da ambivalência infantil, criaturas inocentes e perversas (perverso polimorfo em potencial e comportamento), ou seja, as crianças para satisfazerem certas pulsões exercem a chamada irresistibilidade perversa sem muitos pudores ou recalques (FEITOZA, 2010). As crianças ora são retratadas cometendo maldades, ora são responsabilizadas por maldades que aparentemente não cometeram (incêndio no celeiro na fazenda do barão), ora são ingênuos torturados pelos pais e ora são posses por um mal profundo em que desafiam a autoridade paterna.

Segundo Safatle (2008), o próprio modo de racionalização do fascismo só alcançou as proporções que alcançou por conta de uma lógica interna cínica - uma socialização de aparências. Os signos da ideologia fascista em *A Fita Branca*, conforme Feitoza (2010), são sugeridos de forma disfarçada e insinuante:

- a fita branca amarrada como um símbolo de pureza e inocência;
- o despeito e a inveja que as crianças nutrem pelo filho do barão;
- a forma como excluem a “criança retardada” do grupo;
- o apelo à violência como estruturadora das relações;
- a disposição militar com que caminham pelas ruas do vilarejo na cena em que são apresentados.

A imagem emblemática do filme é a do filho do pastor, Martin, com a fita branca amarrada no braço, com a cruz na parede ao fundo, enquanto é admoestado por seu pai a respeito do perigo da masturbação.

40. ESCRITÓRIO. INT/NOITE

O pastor limpa a gaiola do pequeno pássaro atrás da escrivaninha e alimenta o animal. À medida que ele faz isso, ele fala com Martin, que, com a fita branca ainda amarrada no seu braço, está em frente à escrivaninha.” (A FITA BRANCA, 2009)

A fita branca destaca o *reconhecimento servil* da falta moral imputada perante a sociedade em que vive. O menino preso ao método de punição do pai tal qual o pássaro na gaiola. O pastor justifica a violência simbólica em nome de um Ideal, ligar o branco da fita ao símbolo de pureza e inocência.

A Fita Branca não incide sobre as ações violentas, mas sobre o modo como funciona o mundo que faz surgirem essas ações violentas. Haneke prima as relações subjetivas – individuais ou coletivas – que engendram a ação (GONDAR, 2014). A Fita Branca não pergunta: *como surgiu o nazismo*, mas incita a pensar sobre: *como fazer para que haja o nazismo ou o fascismo* (REBELLO, 2011).

Queria mostrar que as crianças que tem o caráter formado a partir de um princípio absoluto podem se tornar inumanas. Cada ato terrorista, cada manifestação de fanatismo, seja ele político, religioso ou de outra natureza, é alimentado por essa fonte de intransigência. Qualquer ideia se torna perversa se tem, como ponto de partida, o autoritarismo. Esse é um tema universal, que não tem ligação direta com a problemática alemã. O filme não é sobre nazismo (SOUSA, 2010).

Haneke leva o espectador a pensar sobre o que se pode fazer para produzir qualquer tipo de fascismo – de direita ou de esquerda ou religioso – nas relações estabelecidas; principalmente, no fascismo individual presente em cada conduta cotidiana, “o fascismo que nos faz amar o poder, desejar essa coisa mesma que nos domina e nos explora” (FOUCAULT, 1977). *A Fita Branca* fala do perverso que existe no humano, no incrustado nos discursos, nos atos, nos prazeres e nos corações.

O fascismo é a tentativa de estabelecer uma realidade unitária e totalizante, eliminando qualquer diferença ou sobra ou resto que atrapalhe a realização dessa experiência. É por essa razão que o fascismo costuma ser apontado como um movimento que não admite a diferença ou o resto, pois o resto é justamente o que impede a consecução de uma unidade perfeita (GONDAR, 2014).

O fascismo é uma forma de perversão. Diante da diferença sexual, o perverso é tomado de horror, fazendo o possível para eliminá-la. O perverso é incapaz de tratar os outros como outros, pois, considera-os apenas como um meio para atingir um fim. Há um movimento de repelir, no outro e no próprio sujeito, tudo aquilo que emperra a realização

sexual e subjetiva de uma totalidade. Há na perversão uma recusa do resto e, nesse sentido, o fascismo e a perversão caminham juntos (GONDAR, 2014).

O neurótico também busca eliminar o resto, pois ele também sonha com a totalização; porém, ele apenas sonha. Na neurose ocorrem fantasias perversas: a neurose seria o negativo da perversão, já que o perverso age onde o neurótico fantasia (FREUD, 1905/1977).

A fita branca amarrada no braço do filho do pastor lembra ao sujeito o ideal de pureza a seguir, mas do qual ele se afasta. Assim, a fita carrega o seguinte paradoxo: simboliza um ideal a ser alcançado e, ao mesmo tempo, a impossibilidade desse ideal ser alcançado. Se é preciso usar uma fita atada ao braço ou presa no cabelo para lembrar-se da pureza, o que fica é a profunda distância entre aquilo que se deveria ser e aquilo que se é (REBELLO, 2011).

A fita branca é o próprio resto; é o que impede o sujeito ao “deveria ser” e à totalidade plena. Em A Fita Branca, a fita branca indica a importância dessa dimensão subjetiva do fascismo, sempre atual e presente em cada um.

Calligaris (1991) estudou a perversão, não como patologia sexual, mas como patologia social. Na perversão social, o sujeito abdica de sua posição de neurótico para aderir a um grupo coeso, indiferenciado e uniforme. Aderindo ao grupo,

Isto lhe proporcionaria, não mais ter que decidir por si mesmo o que seria o certo ou o errado; o quê, ou quanto, de seu desejo, ele poderia atender ou não, aliviando-o assim da incerteza do querer, característica do neurótico e da defasagem no encontro sexual com o outro. Aderindo ao grupo, ele deixa de suportar sozinho a carga de ser sujeito, as agruras da neurose e passa a agir como aquele que acata ordens, sem ter que decidir nada. Assim, para se livrar de ser neurótico, acata qualquer ordem sem discuti-la e é capaz de qualquer coisa, pois não tem mais um bom senso próprio, valores próprios; ele é apenas membro do grupo e age como tal. Ele é parte de uma máquina (JUNQUEIRA, 2014: 98).

A perversão social, conforme Calligaris (1991), tem no nazismo a sua expressão mais emblemática enquanto patologia social: todos apenas cumpriam ordens sem discussão, independente da solução final. A Fita Branca quis falar sobre o mal que habita o humano e que poderia se manifestar em qualquer regime político, de direita ou de esquerda.

Não é preciso chegar à guerra, conforme Pasolini (1975); o poder do consumo é capaz de atingir o mesmo objetivo:

“eu vi com meus sentidos o comportamento imposto pelo poder do consumo de remodelar e deformar a consciência do povo italiano, até uma irreversível degradação, o que não havia acontecido durante o fascismo” (PASOLINI, 1975, p. 408).

O fascismo, segundo Pasolini (1975), opera por meio de um genocídio cultural que varre as diferentes culturas particulares. É um movimento que não admite a diferença ou o resto, impedindo a totalização.

Conforme Gondar e Hildenbrand (2014) sobre Haneke, a violência reside no fato de impedir o espectador de pensar ou em impor imagens previamente interpretadas; é a imagem que não dá lugar à nenhuma reflexão além da interpretação que ela pretende impor.

Haneke, ao contrário, valoriza a participação intelectual do espectador através do mínimo de informação imposta pelas imagens, e utiliza a violência para despertar seu pensamento. “Acredito na inteligência do espectador e tento dar a ele liberdade de compreensão”, afirma ele. Faz um tipo de filme que provoca e demanda interpretações, ao mesmo tempo em que frustra todas elas. Deixa parte do trabalho de descobrir a história para quem assiste, mas não facilita a tarefa para o espectador. Suas imagens não nos dão respostas, soluções, razões para a atitude dos personagens. Não encontramos uma cadeia de causas e efeitos, não há qualquer possibilidade de transformar os personagens em arquétipos ou de suas histórias nos transmitirem uma saída ou salvação (GONDAR; HILDENBRAND; 2014: 113).

Essa estratégia tornou-se ainda mais sofisticada em "A Fita Branca". A *violência ou o excessivo* passam fora do olhar do espectador; esta informação não é dada através da imagem. Haneke “tematiza a representação da violência na maneira como nega ao espectador um acesso visual previsível à violência” (FREY, 2010, p. 2). Não existe em Haneke, como existe em Tarantino, um excesso espetacularizado, acrescenta Frey (2010).

Gondar e Hildenbrand (2014) em A Fita Branca,

Sugerir a culpa das crianças toca bem mais o espectador do que alocá-las em adultos sem caráter, já que a deixa mais próxima de nós. Se o culpado fosse um personagem já estabelecido como perverso na narrativa, poderíamos ter mais distância em relação à perversão ou ao fascismo, dizendo: eis aí, longe de mim, um fascista, um perverso, um Hitler, um Mussolini. Ao invés disso, vemos imagens que nos fazem pensar sobre aquilo que fazemos ou podemos fazer para produzir qualquer tipo de fascismo, de direita, de esquerda, no cinema, nas imagens, na nossa própria vida. Como se institui o fascismo presente em nossas condutas cotidianas, o fascismo que nos faz amar o poder, que nos leva a impor uma interpretação, que nos faz odiar os restos ou impedir o outro de escolher ou de pensar? O filme fala do fascista que existe em todos nós, incrustado em nossos discursos, em nossos atos, em nossas imagens, em nossos corações (GONDAR; HILDENBRAND; 2014: 116).

Haneke busca, através de sua arte, retirar o véu do estado de alienação e dormência do seu espectador para permiti-lo a sentir por si mesmo. As imagens que tocam são as que tiram do conforto da alienação; as que correm o risco; as que trazem restos; as que não mostram; as que deixam esperando respostas que nunca aparecem. Como já propôs Benjamin, um cinema feito para sair do torpor:

Através dos seus grandes planos, de sua ênfase nos pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares, e de sua investigação dos ambientes mais vulgares sob a direção genial da objetiva, o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade (BENJAMIN, 1995, p. 189).

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Hodiernamente, a ideologia ocorre de maneira cínica, tornando ineficaz o método crítico-ideológico. Enquanto a forma da ideologia marxista correspondia à constatação: “disso eles não sabem, mas o fazem”; a forma da razão cínica é: “eles sabem muito bem o que estão fazendo, mas mesmo assim o fazem”. Descortina-se a ingenuidade à “falsa consciência esclarecida”, ou seja, o sujeito contemporâneo está cômico da particularidade por trás da universalidade ideológica e, ainda assim, não a renuncia.

Observa-se atualmente um turbilhão de ideologias de vários matizes na busca de um lugar ao sol para florescer. Alguns aspectos contextuais:

- A filósofa Marilena Chauí aponta ações protofascistas na política brasileira;
- A emergência conservadora, reacionária e neoliberal na política mundial – reações aos sufrágios eleitorais na Inglaterra (brexit), na Colômbia (FARC), nos EUA (Trump), no Brasil (reeleição Dilma) entre outras;
- A dinâmica capitalista em produzir necessidades, instigar desejos e realização do gozo sem pecado e sem limite;
- A dinâmica comportamental do homem reprimido do gozo ao gozar;
- Da estrutura neurótica à perversa;
- Da falsa consciência à falsa consciência esclarecida;
- O retorno à República de Weimar.

A ideologia é a realidade do indivíduo quando desconhece a ilusão de sua realidade ou é o próprio indivíduo sustentado pela falsa consciência da realidade. Não é simplesmente a falsa consciência do indivíduo. Marx coloca a ideologia no campo do saber: “Eles não sabem o que fazem, mas o fazem”. Zizek coloca a ideologia no âmbito da própria realidade do indivíduo ou o indivíduo não sabem que sua própria realidade é guiada por uma ilusão. A ilusão não desconsidera a realidade, mas a ilusão que estrutura sua realidade ou sua relação social. A fantasia ideológica, não se opõe a realidade, estrutura a própria realidade social. Faz-se ou repete-se como se não soubesse porque as coisas estão naturalizadas e ritualizadas na realidade do indivíduo.

A ideologia incorpora-se nos bens de consumo da sociedade de consumo, sustentáculo de uma falsa consciência de vida boa. O cínico reconhece a lacuna entre a máscara ideológica e a realidade, mas encontra razões para conservar a máscara.

Os sintomas geralmente aparecem nos “conflitos de ambivalência” ou numa contradição interna na determinação do valor de uma representação. Indicam a existência de duas regras de conduta linguisticamente estruturadas contrárias que constituem uma mesma representação mental. No fetichismo, divide-se para assegurar a unificação das moções pulsionais e impor-se como unidade ou síntese psíquica para defender-se de seu desejo.

As subjetividades passaram a ser produzidas simultaneamente por duas estruturas normativas ou duais que, embora contrárias entre si, articulavam-se em relação de

complementaridade: a lei simbólica que visa normatizar, explicitamente, os modos de interação social e de constituição de ideais de autorregulação; e, a lei do supereu que visa impor, implicitamente, conduta para satisfação irrestrita. Isso faz com que o sujeito lide clinicamente, flexibilize na aplicação, com os critérios normativos quando eles se chocam com o particularismo do gozo. A dinâmica pulsional do sujeito tornou-se vinculada à lógica particular do gozo, como perspectiva de satisfação, em desarticular as distinções entre prazer e desprazer. O supereu na modernidade não está mais vinculada à repressão ao gozo, mas ao gozo como imperativo; porém o gozo é impossível de ser satisfeito, sendo essencialmente frustrador, sempre retorna à insatisfação. O supereu não tem conteúdo normativo, nada diz sobre como gozar ou qual é o objeto adequado ao gozo.

Na sociedade de consumo do gozo, a imagem e o produto circula como fetiche. O fetiche permite a seguinte clivagem: abandonar e conservar simultaneamente uma crença; o desmentido fetichista permite dizer sim e não ao mesmo tempo; concilia duas afirmações incompatíveis ou ambivalentes; personifica a “falsa aparência” para suportar a verdade insuportável e assim também ocorre no funcionamento clínico do discurso.

O cinismo mantém-se numa estrutura ambígua na qual lei e transgressão caminham juntas, semelhante a divisão subjetiva do fetichismo. No cinismo, as subjetividades estão cindidas para se manterem distantes o suficiente para aceitarem tal transgressão. O cinismo sustenta-se na contradição entre aquilo que faço e que aquilo que digo.

A relação entre os operadores das redes sociais na internet (massificação do pensamento), o imperativo do gozo ao consumo e a disposição subjetiva à massificação (postura apática, tendenciosamente clínica e seduzida pelo poder), traduz a conexão direta entre cinismo e fascismo.

O fascismo, enquanto subjetividade, aflora no desejo que deseja ser reprimido pelo próprio poder. O fascista flerta com a liberdade. Em Diógenes, a liberdade constitui a base à felicidade clínica; a liberdade de expressão é “qualidade” clínica. Em Sloterdijk, a liberdade clínica não é tomado como uma finalidade (liberdade de), mas como um meio (liberdade para) de conquista. Na perversão, a liberdade esconde uma forma particular de exploração.

Haneke ao construir a representação expõe a sua “estética da crueldade” que perturba o olhar entre o distanciamento crítico e a identificação com a ilusão cinematográfica. Este jogo metafílmico coloca o espectador como testemunha ocular de um universo dominado pelo sofrimento, pela anomia e pela exceção que se torna regra. Haneke apresenta *como as coisas estão mal*, pontua o espectador à clivagem entre as imposições sutis contidas numa vida fascista e o que está escondido sob a égide da cordialidade. Rompe o silêncio letal e faz ranger as engrenagens do sofrimento mascarado pela estética da felicidade. Haneke tematiza a representação da violência; enquanto nega, ao espectador, o acesso visual desta violência.

A violência reside no uso perverso da imagem e em impedir o espectador de pensar ao impor imagens previamente interpretadas. Perversa é a imagem que tudo abarca e não permite o resto; a imagem que impõe determinada interpretação e não permite a reflexão. Filmes ternos e “edificantes” que disseminam valores politicamente corretos podem ser perversos na medida em que conduzem o espectador a um estado progressivo de submissão às interpretações totalizantes que lhe chegam (GONDAR, 2014).

Haneke utiliza somente a necessária informação para valorizar a participação intelectual do espectador e a crueldade da imagem para aguçar a sua sensibilidade e despertar seu pensamento. Utiliza a violência contra a violência sem mostrar a violência.

O cinema de Haneke eclipsa o homem “civilizado” ao expor suas cicatrizes dos traumas históricos, ódio, intolerância, brutalidade, fascismos e outras forças reativas; enquanto rejeita qualquer tipo de delicadeza ou de concessões aos olhos dos espectadores.

Aspectos de aderência à ideologia fascista n’A Fita Branca:

- mulher extremamente subordinada e inferiorizada pelos homens;
- estilo de vida, a educação e a moral severa estão vinculadas à agressividade humana;
- luz às raízes do mal;
- socialização de aparências como lógica interna cínica;
- fita branca amarrada como um símbolo de pureza e inocência;
- despeito e a inveja que as crianças nutrem pelo filho do barão;
- forma de exclusão da “criança retardada” do grupo;
- apelo à violência como estruturadora das relações;

- disposição militar com que caminham pelas ruas do vilarejo na cena em que são apresentados.
- *reconhecimento servil* da falta moral imputada perante a sociedade em que vive.

A Fita Branca não incide sobre as ações violentas, mas sobre o modo como funciona o mundo que faz surgirem essas ações violentas. Trata do perverso que existe no humano, incrustado nos discursos, nos atos, nos prazeres e nos corações.

Sugerir a culpa das crianças do que alocá-la ao adulto sem caráter desperta mais atenção ao espectador em relação à perversão ou ao fascismo.

A adesão das crianças ao grupo coeso, indiferenciado e uniforme leva o sujeito a abdicar das suas agruras da neurose, a deixar de suportar sozinho a carga de ser sujeito e passa a agir como aquele que acata qualquer ordens sem discuti-la, pois não tem mais valores próprios, é apenas membro do grupo e age como tal. Esta perversão social tem no nazismo a sua expressão mais emblemática enquanto patologia social. A Fita Branca trata sobre o mal que habita o humano e que poderia se manifestar em qualquer regime político, de direita ou de esquerda

A aldeia alemã inspira a República de Weimar (Alemanha, 1919-1933), período entre guerras mundiais, emblemática para a realidade fascista porque foi onde emergiu pela primeira vez a racionalidade cínica (falsa consciência esclarecida) como uma dominante cultural. É o fenômeno que oportuna estudar melhor o preço a ser pago pela modernização de uma sociedade.

A fita branca amarrada no braço do filho do pastor deveria lembrar o ideal de pureza a seguir, porém, simboliza um ideal a ser alcançado e, ao mesmo tempo, a impossibilidade desse ideal ser alcançado, ou seja, marca a profunda distância entre aquilo que se deveria ser e aquilo que se é.

A hipótese foi confirmada n'A Fita Branca quando se observa nas relações de poder a falsa consciência esclarecida diretamente relacionada aos atos fascistas. Seguem-se as seguintes hipóteses à aderência ao fascismo:

- fator libidinal dos sujeitos, no que diz respeito ao alto grau de tensão e repressão (perspectiva reichiana);
- identificação imaginária dos sujeitos com a autoridade carismática e paternal (perspectiva freudiana);
- identificação simbólica dos sujeitos entre si através da captação da semelhança de traços entre eles, uma questão de construção de semblantes.

A arte deve organizar-se a partir de um afastamento da realidade social naturalizada para negar a incidência de processos miméticos como forma de habilitação a postar-se de modo crítico aos processos de fetichização.

Referências:

- AGAMBEN, G. Estado de exceção. Tradução Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ALTHUSSER, Louis. Aparelhos ideológicos de estado. 6. ed. Rio de Janeiro, Graal, 1992.
- ALVARENGA, Nilson Assunção; LIMA, Marília Xavier de. A “Volta do Real” e as formas do realismo no cinema contemporâneo: o trauma em *Caché* e *A Fita Branca*; o abjeto em *Anticristo*; o banal em *Mutum*. Em *Questão*, Porto Alegre, v. 16, n. 2, p. 267 - 281, jul./dez. 2010.
- ANDRADE, Maria Margarida de. *Como preparar trabalhos para cursos de pós-graduação*. São Paulo: Atlas, 2008;
- BALDINI, Lauro José Siqueira. Cinismo, discurso e ideologia. IV SEAD – Seminário de Estudos em Análise do Discurso na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, de 10 a 13 de novembro de 2009.
- BARROS, Rodrigo José Fernandes de. O cinismo e o capitalismo: ideologia e teoria radical em Slavoj Zizek. Em *Debate: Rev. Dig.*, ISSN 1980-3532, Florianópolis, n. 11, p. 145-151, jan-jun, 2014.
- BATAILLE, George. The psychological structure of fascism. In: *New German Critique*, nº 16, 2003, p. 64-87. Disponível em <http://ce399fascism.files.wordpress.com/2012/06/bataillethe-psychological-structure-of-fascism1.pdf> Acessado em 23 de dezembro de 2016.
- BELL, Daniel. The cultural contradiction of the capitalism. New York, Basic Books, 1978.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BHABHA, Homi. O local da cultura. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba editorial. 2004.

CALLIGARIS, Contardo. A sedução totalitária. In: ARAGÃO, L.T. *et al.*. Clínica do social: ensaios. São Paulo: Escuta, 1991.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

FEITOZA, Frederico Antônio Cordeiro. Cinema e cinismo: distorções performativas e fruições contemporâneas em Michel Haneke. In: Estudos de Cinema, no. 23. Porto Alegre: Famecos/PUCRS, agosto de 2010.

_____. Crítica da imagem fascista. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013.

_____. O Fascismo: mais do que nunca, um desejo presente. Esferas, ano 3, no 4, Janeiro a Junho de 2014.

FOUCAULT, Michel. *Introdução à vida não fascista*. Prefácio à edição americana de Anti-Édipo de Deleuze e Guattari. New York: Viking Press, 1977.

_____. Microfísica do poder. São Paulo: Graal, 2009.

_____. A coragem de verdade: o governo de si e dos outros II. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

FREUD, S. (1905). Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. Rio de Janeiro: Imago, 1977. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 7).

FREY, M. A cinema of disturbance: the films of Michael Haneke in context. in: Senses of cinema, n. 57, 2010. Disponível em: <<http://sensesofcinema.com/2010/greatdirectors/michael-haneke/>>. Acesso em: 23 dez. 2016.

GIL, Antônio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*, São Paulo: Atlas, 2010a;

GIL, Antônio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. São Paulo: Atlas, 2010b;

GOLDBERG, Jonah. Fascismo de esquerda. Rio de Janeiro: Record, 2009.

GONDAR, Jô. Perversão, fascismo e o resto. Anais do Psicanálise e Cinema do Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro. v. 2, n. 2, Rio de Janeiro: CPRJ/SPCRJ, 2014.

GONDAR, Jô; HILDENBRAND, Johanna G. Uma política das imagens: sobre cinema e sensações. Estudos da Língua(gem). Memória, Cinema e Linguagem. Vitória da Conquista v. 12, n. 1 p. 101-119 junho de 2014.

GUATTARI, Felix. Everybody wants to be a fascist. In: Chaosofy text and interviews 1972-1977. Cambridge, The MIT press, 2009.

JUNQUEIRA, Paulo Cesar. A fita branca. Anais do Psicanálise e Cinema do Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro. v. 2, n. 2, Rio de Janeiro: CPRJ/SPCRJ, 2014.

KEHL, M. R., BUCCI, E. Videologias. São Paulo: Boitempo, 2005.

KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 237-250.

LAÊRTIOS, Diôgenes. *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*, 1ª Edição, Ed UnB, Brasília, 1977.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. *Fundamentos de metodologia científica*. São Paulo: Atlas, 2015;

LEBRUN, J. P. A perversão comum. Rio de Janeiro: Campo Matemático, 2008.

LEITE, Maria Aparecida. Cinismo: forma de vida, modo de gozo. Dissertação (Mestrado). Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2001.

MARCUSE, H. Contra-revolução e revolta. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1973.

MARTINS, Sabrina; PRODANOV, Cleber. Identidade e representação: análise fílmica da mulher em *A Fita Branca*. *Intexto*, Porto Alegre, UFRGS, n. 32, p. 64-82 jan./abr. 2015.

MARX, Karl. O capital: crítica da economia política. Vol I. São Paulo: Nova Cultural, 1978.

MENDONÇA, A. S. Identificação Imaginária e razão cínica. 1999. Acesso em: 23/12/2016. Disponível em: <http://www.riototal.com.br/coojornal/antoniosergio004.htm>

MINAYO, Maria C. *et alii*. *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*, Rio de Janeiro: Vozes, 2016;

ORLANDI, E. P. O sujeito discursivo contemporâneo: um exemplo. In: INDURSKY, F., LEANDRO FERREIRA, M. C. *Análise de discurso no Brasil: mapeando conceitos, confrontando limites*. São Carlos: Claraluz, 2007.

PASOLINI, Pier Paolo. L'articolo dele lucciole in *Saggi sulla politica e sulla società*. Milan: Arnoldo Mondadori, 1975.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

PÊCHEUX, M. O mecanismo do desconhecimento ideológico. In: ZIZEK, S. *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

REBELLO, P. *Um cinema cachê costurado com fita branca*, 2011. Disponível em: <www.mostrahaneke.com/2011pdf/2rebello.pdf>. Acesso em: 25 dez. 2016.

ROJO. Sara Martín. O virtuosismo na obra de Michael Haneke por uma *mise en scène* da sociedade contemporânea. Dissertação. (Mestrado) Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. CAMPINAS, 2012.

ROSA, Gresiela Nunes da. Comentários sobre o filme "A fita branca". Atividade vai ao Cinema da Escola Brasileira de Psicanálise - SC, 18/03/2011, Florianópolis. Disponível em: <http://ebpsc.blogspot.com.br/2011/03/comentarios-sobre-o-filme-fita-branca.html>

SAFATLE, V. Cinismo e falência da crítica. São Paulo: Boitempo, 2008.

SELLTIZ, *et alii*. *Métodos de pesquisa nas relações sociais*. São Paulo: EPU, 2007;

SILVA, Stela Maris da. Michel Foucault: cinismo e arte na perspectiva da estética da existência. Anais do 7º Seminário de Pesq. em Artes da Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba, p. 10-14, jun., 2012.

SLOTERDIJK, Peter. O desprezo das massas: ensaio sobre lutas culturais na sociedade moderna. São Paulo: Estação Liberdade, 2002

_____. Crítica da razão cínica. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

SOUSA, Ana Paula. Entrevista Michael Haneke, Folha de São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1202201008.htm>>. Acesso em: 23 dez. 2016.

WELLAUSEN, Saly. Michel Foucault: Parrénsia e cinismo. Tempo Social; Rev Sociol. USP, São Paulo, 8:113-125, mai 1996.

ZIZEK, Slavoj. Eles não sabem o que fazem: o sublime objeto da ideologia. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

_____. Um mapa da ideologia. São Paulo: Contraponto, 1999.

_____. *Lacrimae rerum*. Tradução Isa Tavares e Ricardo Gozzi. São Paulo: Boitempo, 2009.

_____. Em defesa das causas perdidas. São Paulo: Boitempo editorial, 2011.

ANEXO - Filmografia de Michael Haneke

O Sétimo Continente (1989)

Título Original: Der siebente Kontinent

Título no Brasil: O Sétimo Continente

Direção: Michael Haneke

Gênero: Drama

Ano de Lançamento: 1989

Duração: 104 min

País: Áustria

Sinopse: Três personagens vivem o cotidiano de uma típica família de classe média numa cidade do interior da Áustria: o casal composto por Anna e Georg, e sua filha Evi. Em seu novo emprego, Georg se aproveita da idade avançada do chefe para lhe usurpar o cargo. Anna é uma oftalmologista entediada com seus clientes, enquanto a pequena Evi tem um costume estranho: finge ser cega. Tanto a existência como o convívio dessas três

figuras é pautada por rotinas frias e mecânicas, que transformam o dia-a-dia numa série de repetições sem fim. Tristes ou mesmo apáticos, resignados e cada vez mais isolados, finalmente eles resolvem tomar uma decisão radical para enfrentar o vazio que impregna suas vidas.

O Vídeo de Benny (1992)

Título Original: Benny's Video

Título no Brasil: O Vídeo de Benny

Direção: Michael Haneke

Gênero: Drama/Suspense

Ano de Lançamento: 1992

Duração: 105 min

País: Áustria

Sinopse: Adolescente de família rica, Benny compensa a ausência dos pais com as emoções do mundo dos vídeos. Aos poucos, sem que as pessoas percebam, seus valores e noções de realidade começam a mudar. Aproveitando que seus pais estão no campo, ele leva uma garota para passar o final de semana no apartamento. O que começa como um tímido 'love story' termina em catástrofe. A vida da família nunca mais será a mesma.

71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso (1994)

(71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls, 1994)

Austria, 100 min, 35mm

Direção: Michael Haneke

Roteiro: Michael Haneke

Empresa Produtora: Wega Film, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) e Arte Geie

Distribuição: Les films du Losange

Elenco: Gabriel Byrne, Udo Kier, Lukas Miko e Otto Grünmandl

Sinopse: Esta conturbada cronologia foi baseada em um fato real ocorrido em Viena, nas vésperas do Natal de 1993, quando um jovem invadiu um banco e atirou a esmo, matando três pessoas e ferindo várias para depois se suicidar com um tiro na cabeça. No enredo, um garoto romeno mendiga pelas ruas da cidade; um casal frustrado devolve uma criança adotada; outro matrimônio, com um filho recém-nascido, vive o angustioso

cotidiano do desemprego. Há ainda, a tristeza de um segurança bancário em seu casamento com uma esposa sem afeto; um idoso solitário que transita a amargura da exclusão social em companhia de seu televisor; e um competitivo estudante que não se conforma com qualquer possibilidade de perda. Personagens de narrativas dispersas que compartilham um território de abandono, frustrações e desesperos, “sentimentos congelados”, violência e incomunicação. Nesta terceira parte da “Trilogia da frieza”, Haneke faz uma agressiva crítica ao mundo globalizado, que contrasta radicalmente com as cândidas promessas da “aldeia global” proclamadas nos anos noventa. Na contramão do culto às novas tecnologias da comunicação e aos mitos de interatividade ou da “inclusão digital”, o filme explicita os efeitos colaterais da globalização em sua aurora: desemprego em massa, nacionalismos de extrema-direita e faxinas étnicas, esvaziamento da afetividade, niilismo, riscos e massacres “gratuitos” promovidos por indivíduos aparentemente pacatos contra as instituições do poder, tais como escolas, shoppings, bancos e centros empresariais. Disseca-se na tela um caleidoscópio sombrio de universos fragmentados, cujos contatos se reduzem a uma órbita espetacular na qual contrastam a miséria e fracasso dos muitos excluídos com a riqueza e o sucesso de uns poucos celebrados. Nessa expurgação ficam à mostra as injustiças sociais que produzem o atual estado de exceção, no qual o choque entre classes secreta as tragédias ao acaso que compõem este violento quebra-cabeças social.

O Castelo (1997)

Título Original: Das Schloß

Título no Brasil: O Castelo

Direção: Michael Haneke

Gênero: Drama

Ano de Lançamento: 1997

Duração: 123 min

País: Alemanha, Áustria

Sinopse: K. (Ulrich Mühe) é um agrimensor que chega a um vilarejo a trabalho, e no meio dessa aldeia coberta de neve, ele encontra um castelo no dia seguinte da sua chegada. Ele descobre então que o castelo é bem misterioso e que apenas alguns privilegiados têm acesso ao local. No entanto, ele não se satisfaz com isso e decide que vai conhecer o lugar a todo custo, mas logo percebe que a tarefa não será nada fácil. Adaptação da obra homônima de Franz Kafka.

Violência Gratuita (1997)

Título Original: Funny Games

Título no Brasil: Violência Gratuita

Direção: Michael Haneke

Gênero: Drama/Suspense

Ano de Lançamento: 1997

Duração: 124 min

País: Áustria

Sinopse: Anna, George e seu filho saem de férias com destino a sua bela residência à beira do lago. A tranquilidade é interrompida com a chegada de Peter, um jovem de atitudes suspeitas, que diz estar hospedado com os vizinhos. Inicia-se então um incrível jogo de perversão e violência que parece não ter fim. Este seria apenas mais um filme de suspense, não fosse a singular destreza do diretor Michael Haneke. Ao denunciar a estilização da violência que eleva os índices de audiência na TV e garante bilheterias milionárias no cinema, ele questiona a inocência do espectador-cúmplice.

Código Desconhecido – Code Inconnu (2000)

Direção e Roteiro: Michael Haneke.

País: França

Ano: 2000

Duração: 107 min.

Elenco: Juliette Binoche, Thierry Neuvic, Josef Bierbichler, Ona Lu Yenke, Luminita

Gheorghiu, Arsinée Khanjian, Alexandre Hamidi, Helene Diarra

Produção: Coproducción Francia-Alemania-Rumanía; MK2 Productions / Les Films Alain Sarde / Arte France Cinema / France 2 Cinema / Bavaria Film

Fotografia: Jürgen Jürges

Montagem: Yannick Coutheron

Música: Giba Gonçalves

Direção de Arte: Véronique Barnéoud.

Vestuário: Françoise Clavel e Gloria Papura

Estréia em França: 15 novembro 2000.

Sinopse: Neste filme Haneke explora amplamente a narrativa fragmentada, desconstruindo o filme em fragmentos parecendo um quebra-cabeça. A primeira cena, um plano-sequência de quase dez minutos mostra um acontecimento emblemático: um adolescente branco joga lixo sobre uma mendiga que pede esmola na rua. Um garoto negro que viu o que acabara de acontecer, exige que o jovem peça desculpas à mulher, mas este se nega. Os dois garotos começam a brigar até que chega a polícia para separá-los. A cena termina com o menino negro e a mendiga sendo levados até a delegacia, e o jovem branco culpado direto por aquilo, permanece em liberdade. Nessa cena se apresentam as personagens e abre para as narrativas do filme. O filme está centrado no cenário parisiense. O espectador deve preencher as lacunas que o diretor não completou. Aqui, alternam-se situações de felicidade com momentos de confusão e crise, criando um jogo de tensões nos espectadores.

A Professora de Piano (2001)

Título Original: La Pianiste

Título no Brasil: A Professora de Piano

Direção: Michael Haneke

Gênero: Drama

Ano de Lançamento: 2001

Duração: 131 min

País: Austria/Alemanha/Polônia

Sinopse: Erika Kohut (Isabelle Huppert) trabalha como professora de piano no Conservatório de Viena. Ela não bebe nem fuma, vivendo na casa de sua mãe (Annie Girardot) aos 40 anos. Quando não está dando aulas Erika costuma frequentar cinemas pornôs e peep-shows, em busca de excitação. Logo ela inicia um relacionamento com Walter Klemmer (Benoît Magimel), um de seus alunos, com quem realiza vários jogos perversos.

O Tempo do Lobo (2003)

(Le temps du loup, 2003)

França, 113 min, 35mm

Direção: Michael Haneke

Roteiro: Michael Haneke

Empresa Produtora: Wega Film, Les Films du Losange, Arte France Cinéma, Centre National de la Cinématographie (CNC), Eurimages e France 3 Cinéma.

Distribuição: Les films du Losange

Elenco: Isabelle Huppert, Anaïs Demoustier e Béatrice Dalle

Sinopse: Este obscuro filme de clima apocalíptico revela o significado do termo “humanidade” quando se trata de lutar pela sobrevivência. Tudo começa com um imprevisto: ao chegarem a sua casa, Anna e sua família são surpreendidos por um grupo que invadiu seu lar. Expulsos com extrema violência de sua própria casa, os protagonistas tentam sobreviver num campo selvagem e povoado de ameaças, até descobrirem que seu drama é apenas um dos múltiplos efeitos de uma tragédia de proporções mundiais. Após ter sido aceita num grupo de refugiados liderados por um traficante de água e sexo, Anna precisa proteger seus filhos expostos às selvajarias da condição humana, enquanto esperam um trem de existência duvidosa que supostamente os conduzirá a algum lugar seguro. Neste filme seco, desprovido dos clichês do gênero “cinema-catástrofe”, Haneke apresenta um conjunto de violentas regras sociais, que demandam diversos rituais e sacrifícios comandados pela esperança e pelo desespero da salvação. Nessa situação-limite, o humanismo é eclipsado pelos mais rudes instintos de sobrevivência, numa espécie de zôo humano habitado por toda espécie de barbárie e corrupção. *O tempo dos lobos* foi um título extraído do *Cântico do visitante*, que por sua vez é uma parte do *Codex Regius*, considerado o mais antigo poema alemão, dedicado a descrever o *Ragnarök*. Nesse “crepúsculo dos deuses” da mitologia nórdica, um grande conflito deflagraria ferozes desastres naturais como um prelúdio do fim do mundo.

Caché (2005)

Título Original: Caché

Título no Brasil: Caché

Direção: Michael Haneke

Gênero: Drama

Ano de Lançamento: 2005

Duração: 117 min

País: França/Austria/Alemanha

Sinopse: Georges (Daniel Auteuil), que apresenta um programa de TV sobre Literatura, começa a receber vídeos com imagens suas e da família. E ele não faz ideia de quem está enviando. Gradualmente, as filmagens começam a ficar mais íntimas, sugerindo que

o chantagista conhece Georges há um tempo. Ao mesmo tempo em que as ameaças aumentam, a política se recusa a ajudar a desvendar o mistério.

Violência Gratuita (2007)

Título Original: Funny Games U.S.

Título no Brasil: Violência Gratuita

Direção: Michael Haneke

Gênero: Drama/Terror

Ano de Lançamento: 2007

Duração: 111 min

País: EUA

Sinopse: A trama envolve a dona de casa de classe média Anna (Watts), seu marido George (Roth) e seu filho de 10 anos de idade Georgie. A família vai passar um fim de semana de feriado em uma casa de veraneio isolada, perto de um lago. O casal é aterrorizado por dois inesperados visitantes: os jovens psicopatas Peter (Brady Corbet, de Os Thunderbirds) e Paul (Michael Pitt, de Cálculo Mortal) que os fazem de reféns, utilizando a família em uma espécie de jogo sádico, violento e doentio. *Obs: Remake americano do próprio filme do Haneke, feito em 1997.*

A Fita Branca (2009)

Título Original: Das Weisse Band – Eine Deutsche Kindergeschichte

Título no Brasil: A Fita Branca

Direção: Michael Haneke

Gênero: Drama

Ano de Lançamento: 2009

Duração: 144 min

País: Austria/Alemanha

Sinopse: Um vilarejo protestante no norte da Alemanha, em 1913, às vésperas da Primeira Guerra Mundial. A história de crianças e adolescentes de um coral dirigido pelo professor primário do vilarejo e suas famílias: o barão, o reitor, o pastor, o médico, a parteira, os camponeses. Estranhos acidentes começam a acontecer e tomam aos poucos o caráter de um ritual punitivo. O que se esconde por trás desses acontecimentos?

Amor (2012)

Título Original: Amour

Título no Brasil: Amor

Direção: Michael Haneke

Gênero: Drama

Ano de Lançamento: 2012

Duração: 127 min

País: Áustria/França/Alemanha

Sinopse: Georges (Jean-Louis Trintignant) e Anne (Emmanuelle Riva) são um casal de aposentados, que costumava dar aulas de música. Eles têm uma filha musicista que vive com a família em um país estrangeiro. O casal de idosos passa por graves obstáculos, que colocarão o seu amor em teste.

Happy End (2017)

Título Original: Happy End

Direção: Michael Haneke

Gênero: Drama

Ano de Lançamento: 2017

Sinopse: Haneke desistiu de Flashmob. Irá retratar o drama dos refugiados e a crise migratória na Europa contemporânea.