

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
BACHARELADO INTERDISCIPLINAR EM CIÊNCIAS HUMANAS

Ohara Sampaio Pereira

**A ESTÉTICA DA BARBÁRIE NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO**

Artigo apresentado ao Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel (Trabalho de Conclusão de Curso). Orientador: Luiz Antônio da Silva Peixoto

Juiz de Fora  
2024

## DECLARAÇÃO DE AUTORIA PRÓPRIA E AUTORIZAÇÃO DE PUBLICAÇÃO

Eu, **OHARA SAMPAIO PEREIRA**, acadêmico do Curso de Graduação Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas, da Universidade Federal de Juiz de Fora, regularmente matriculado sob o número 202172062A, declaro que sou autor do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado **A ESTÉTICA DA BARBÁRIE NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO**, desenvolvido durante o período de março a setembro de 2024 sob a orientação de LUIZ ANTÔNIO DA SILVA PEIXOTO, ora entregue à UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA (UFJF) como requisito parcial a obtenção do grau de Bacharel, e que o mesmo foi por mim elaborado e integralmente redigido, não tendo sido copiado ou extraído, seja parcial ou integralmente, de forma ilícita de nenhuma fonte além daquelas públicas consultadas e corretamente referenciadas ao longo do trabalho ou daquelas cujos dados resultaram de investigações empíricas por mim realizadas para fins de produção deste trabalho.

Assim, firmo a presente declaração, demonstrando minha plena consciência dos seus efeitos civis, penais e administrativos, e assumindo total responsabilidade caso se configure o crime de plágio ou violação aos direitos autorais.

Desta forma, na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Juiz de Fora a publicar, durante tempo indeterminado, o texto integral da obra acima citada, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação do curso de Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas e ou da produção científica brasileira, a partir desta data.

Por ser verdade, firmo a presente.

Juiz de Fora, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

---

**OHARA SAMPAIO PEREIRA**

**Marcar abaixo, caso se aplique:**

Solicito aguardar o período de ( ) 1 ano, ou ( ) 6 meses, a partir da data da entrega deste TCC, antes de publicar este TCC.

OBSERVAÇÃO: esta declaração deve ser preenchida, impressa e **assinada** pelo aluno autor do TCC e inserido após a capa da versão final impressa do TCC a ser entregue na Coordenação do Bacharelado Interdisciplinar de Ciências Humanas.

## A estética da barbárie no cinema brasileiro contemporâneo

Ohara Sampaio Pereira<sup>1</sup>

### Resumo

A proposta do presente artigo é entender como a barbárie é mobilizada no cinema brasileiro contemporâneo e qual o seu papel na sociedade. Buscou-se analisar o processo e os objetivos da instrumentalização da cultura, analisada a partir do conceito de indústria cultural, e de que forma reproduz a barbárie em nome da dominação. Para atingir esse propósito, nos baseamos fundamentalmente no pensamento de autores e colaboradores da Teoria Crítica, como Theodor Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse e Walter Benjamin, que realizam uma análise da cultura ideológica a partir da totalidade da realidade social. Os resultados esperados são a compreensão dos desdobramentos das formas de controle social e de que maneira estes contribuem, através do cinema, para uma naturalização da violência e da barbárie do capitalismo na contemporaneidade.

**Palavras-chave:** Barbárie. Indústria cultural. Violência. Cinema. Estética

### Introdução

Este trabalho tem por finalidade compreender qual o tipo de relação existente entre os indivíduos e os bens culturais e de que forma a cultura produzida e reproduzida, especificamente o cinema, dentro do sistema capitalista, pode mobilizar tendências conservadoras e fascistas.

Nosso ponto de partida é o conceito de indústria cultural, cunhado por Adorno e Horkheimer, pensadores da Teoria Crítica, responsável por incorporar as contribuições do materialismo histórico-dialético ao pensamento acadêmico, formando um materialismo interdisciplinar, reunindo filósofos, economistas, antropólogos, historiadores, etc. em nome do entendimento de questões sociais, políticas e culturais que se baseiam fundamentalmente em três fontes: na crítica da economia política de Marx, seus conceitos de alienação e ideologia; na contribuição weberiana sobre a Modernidade e o processo de desencantamento do mundo; e na psicanálise freudiana, especialmente a compreensão na psicologia social sobre as relações de poder e dominação.

Pelo conceito de indústria cultural são reveladas as formas ideológicas de uma cultura — que se manifesta após a Segunda Guerra — que se apresenta cada vez mais evidentemente como mercadoria. O problema é que essa aparente cultura produzida em escala maciça não é apenas cultura nem é somente uma cultura mercantilizada, como foi em período anterior. A indústria cultural consiste em um sistema que produz mercadorias culturais em larga escala assim como produz pão de forma ou caneta: através de fórmulas e

---

<sup>1</sup> Graduando em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF. Artigo apresentado ao Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel. Orientador: Luiz Antônio da Silva Peixoto.

padrões. Discutiremos no presente artigo as diversas facetas dessa produção e os seus desdobramentos — sendo ao mesmo tempo, uma produção mercantil, ideológica e cultural.

A partir desse princípio, o artigo é voltado para a historicização do contexto que se forma entre as décadas de 1970 e 1990, que segue até o presente, investigando a partir de Perry Anderson e David Harvey, a contrarrevolução neoliberal que põe fim às disputas políticas efetivas da luta de classes, consagrando o projeto neoliberal como quase inevitável, e analisando os fundamentos e contradições do neoliberalismo. Mas este se revela triunfante sob os aspectos econômicos, sociais e principalmente ideológicos e políticos, materializado na derrota da esquerda e na força da ideia de empreendedorismo, por exemplo.

Demarcadas essas questões, são investigadas as manifestações dos sintomas destes processos a partir da forma como as grandes produções do cinema brasileiro contemporâneo parecem evidenciar a exacerbação da violência e o caminho traçado em direção à barbárie e sua manifestação fascista. Pretende-se compreender como os temas da miséria e da violência do subdesenvolvimento podem ser mobilizados em nome do neoliberalismo, da miséria e da barbárie, uma vez que a produção de uma obra não é autônoma ou imparcial. Isto é, não basta tratar de temas para afirmar ou criticar uma ideologia na produção de uma obra, mas levar em conta que o terreno ideológico existente é todo o chão no qual pisam os seus pés. Sendo assim, a análise é voltada para a produção de três obras cinematográficas que buscam criticar a realidade na qual elas se inserem: *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007), *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho; Juliano Dornelles, 2019) e *Marighella* (Wagner Moura, 2021). Em *Como Marx inventou o sintoma?*, Zizek afirma que “uma ideologia logra pleno êxito quando até os fatos que à primeira vista a contradizem começam a funcionar como argumentos a seu favor.” (1996, p. 326). Nesse sentido, os filmes são analisados a partir de sua forma e de seu conteúdo, investigando se contradizem ou afirmam a ideologia que buscam criticar.

## 1. O conceito de indústria cultural e sua atualidade

A regressão do esclarecimento em direção à ideologia é o que representa o termo cunhado por Adorno e Horkheimer. Mas, para compreender o conceito de indústria cultural, é necessário delimitar o que os autores entendem por esclarecimento, que não se vincula somente ao iluminismo. O esclarecimento consiste em um processo de desenvolvimento da racionalidade que acompanha o homem desde a pré-história e culmina na razão instrumental que fundamenta a Ciência e o Estado moderno a partir da ascensão do iluminismo. Este processo representa a gradual libertação dos homens do mito e a apreensão do entendimento sobre a natureza, porém, ao mesmo tempo, é através deste que o pensamento se distancia do mundo concreto, tornando-se cada vez mais abstrato. O próprio pensamento mítico já demonstra, para os autores, a vontade de dominação da natureza:

“Os mitos que caem vítimas do esclarecimento [moderno] já eram o produto do próprio esclarecimento. No cálculo científico dos acontecimentos anula-se a conta que outrora o pensamento dera, nos mitos, dos acontecimentos. O mito queria relatar, denominar, dizer a origem, mas também expor, fixar, explicar. Com o registro e a coleção dos mitos, essa tendência reforçou-se. Muito cedo deixaram de ser um relato, para se tornarem uma doutrina.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 20)

O problema é que esse progresso que se expande baseado no domínio da natureza contém em si o domínio progressivo sobre os homens e é a raiz de sua própria destruição. Isso porque “o mito já é esclarecimento e o esclarecimento acaba por reverter à mitologia” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 15). O esclarecimento separa a razão da natureza, gerando uma repressão das pulsões humanas em nome do trabalho, bem como separa teoria e prática entre trabalho intelectual e trabalho material, resultando em dominação e exploração. Eles afirmam:

“Não alimentamos dúvida nenhuma – e nisso reside nossa *petitio principii* – de que a liberdade na sociedade é inseparável do pensamento esclarecedor. Contudo, acreditamos ter reconhecido com a mesma clareza que o próprio conceito desse pensamento, tanto quanto as formas históricas concretas, as instituições da sociedade com as quais está entrelaçado, contém o germe para a regressão que hoje tem lugar por toda parte. Se o esclarecimento não acolhe dentro de si a reflexão sobre esse elemento regressivo, ele está selando seu próprio destino. Abandonando a seus inimigos a reflexão sobre o elemento destrutivo do progresso, o pensamento cegamente pragmatizado perde seu caráter superador e, por isso, também sua relação com a verdade.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 13)

A dialética do esclarecimento é precisamente o movimento pelo qual o desenvolvimento da técnica produz dominação. Isso pode ser observado na jornada de trabalho, que jamais sofreu redução devido a mecanização do trabalho. Dessa forma,

“A naturalização dos homens hoje não é dissociável do progresso social. O aumento da produtividade econômica, que por um lado produz as condições para um mundo mais justo, confere por outro lado ao aparelho técnico e aos grupos sociais que o controlam uma superioridade imensa sobre o resto da população. O indivíduo se vê completamente anulado em face dos poderes econômicos. Ao mesmo tempo, estes elevam o poder da sociedade sobre a natureza a um nível jamais imaginado. Desaparecendo diante do aparelho a que serve, o indivíduo se vê, ao mesmo tempo, melhor do que nunca provido por ele. Numa situação injusta, a impotência e a dirigibilidade da massa aumentam com a quantidade de bens a ela destinados. A elevação do padrão de vida das classes inferiores, materialmente considerável e socialmente lastimável, reflete-se na difusão hipócrita do espírito. Sua verdadeira aspiração é a negação da reificação. Mas ele necessariamente se esvai quando se vê concretizado em um bem cultural e distribuído para fins de consumo. A enxurrada de informações precisas e diversões assépticas desperta e idiotiza as pessoas ao mesmo tempo.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 14)

A racionalidade existe paralelamente à irracionalidade. A abstração da razão científica separa a ética e a moral do conhecimento produzido, voltando-se somente para os meios. Um exemplo dessa secundarização dos fins em nome dos meios é o choque dos cientistas que desenvolveram a bomba atômica frente ao massacre provocado em Hiroshima e Nagasaki através de seu trabalho. Nesse sentido,

“O que não se diz é que o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação. Ela é o caráter compulsivo da sociedade alienada de si mesma. Os automóveis, as bombas e o cinema mantêm coeso o todo e chega o momento em que seu elemento nivelador mostra sua força na própria injustiça à qual servia.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 100)

Voltando ao conceito de indústria cultural, esta é a manifestação do esclarecimento que regride à ideologia — através de sua produção e de sua difusão —, que encontra no cinema sua mais influente expressão (ADORNO; HORKHEIMER, 1985). Constituído em um contexto histórico pós-guerra, em que um novo projeto de dominação tomava forma a partir de uma produção cultural voltada para divertimento e resignação das massas, o conceito de indústria cultural revela como a cultura é instrumentalizada para a reprodução do modo de produção capitalista, mostrando-se tão potente e totalizante a ponto que “até mesmo as manifestações estéticas de tendências políticas opostas entoam o mesmo louvor do ritmo do aço.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 99).

A partir da produção massificada industrial de cultura, esta tende a ser padronizada. Consolidando fórmulas, os monopólios culturais se dirigem aos consumidores cada vez menos sob a pretensão artística, uma vez que seu poder se fortalece à medida em que apresentam seus produtos justamente como mercadoria. E os lucros não deixam dúvidas quanto à necessidade social de seus produtos (ADORNO; HORKHEIMER, 1985). Tais fórmulas, temáticas e caracterizações são justificadas pelo consumo e pelo desejo do público. Porém, este desejo é elaborado e instigado a partir do que é disponibilizado sob o título de cultura. O desejo pela boneca Barbie e pelo seu filme não é natural. Dirá Adorno que “o que o explica é o círculo da manipulação e da necessidade retroativa, no qual a unidade do sistema se torna cada vez mais coesa.” (1985, p. 100). É sacrificada, assim, a diferença entre a lógica da obra e a lógica do sistema social, sobrepondo o valor de troca sobre o valor de uso, tornando a arte instrumento em defesa do anestesiamiento e da resignação de todo agente social, garantindo que toda segunda-feira seja dia de trabalho.

“É o triunfo do capital investido. Gravar sua onipotência no coração dos esbulhados que se tornaram candidatos a *jobs* como a onipotência de seu senhor, eis aí o que constitui o sentido de todos os filmes, não importa o *plot* escolhido em cada caso pela direção de produção.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 102)

Interessante notar que há no conceito de indústria cultural uma unidade forçada entre dois elementos aparentemente dicotômicos — indústria e cultura —, evidenciando como a cultura, produção de tudo aquilo que vai além da autopreservação, se coloca à serviço da indústria, que permeia justamente a autopreservação e tudo aquilo

que é propósito direto (DURÃO, ZUIN, VAZ, 2008). Esta é a contradição da realidade na qual o Capital se apropria da produção cultural — onde *a priori* há um alheamento da realidade — para a reprodução de sua existência.

A tragédia da indústria cultural reside no fato de que dessa não há escapatória: para todos alguma coisa está prevista dentro de sua implacável unidade. Dentro da aparência plural, toda e qualquer obra na indústria cultural liquida sua ideia através da técnica, que costumava ser seu meio de difusão. No fim, não há distinção ideológica entre um drama ou uma comédia, *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941) ou *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993), servindo apenas à reprodução da ilusão democrática liberal de concorrência e de possibilidade de escolha:

“As distinções enfáticas que se fazem entre os filmes das categorias A e B, ou entre as histórias publicadas em revistas de diferentes preços, têm menos a ver com seu conteúdo do que com sua utilidade para a classificação, organização e computação estatística dos consumidores. Para todos algo está previsto; para que ninguém escape, as distinções são acentuadas e difundidas. O fornecimento ao público de uma hierarquia de qualidades serve apenas para uma quantificação ainda mais completa. Cada qual deve se comportar, como que espontaneamente, em conformidade com seu *level*, previamente caracterizado por certos sinais, e escolher a categoria dos produtos de massa fabricada para seu tipo.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 101-102)

O consumidor é levado pelo predomínio do efeito, da performance tangível e do detalhe técnico a uma espécie de transe que limita sua capacidade de imaginar e desejar. A utopia e a capacidade de imaginar um outro sistema produtivo dão lugar às elaborações sobre o fim do mundo. A indústria cultural exerce um papel crucial em tornar mais fácil imaginar o fim do mundo que o fim do capitalismo. Adorno e Horkheimer salientam que:

“Ultrapassando de longe o teatro de ilusões, o filme não deixa mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão na qual estes possam, sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra fílmica permanecendo, no entanto, livres do controle de seus dados exatos, e é assim precisamente que o filme adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade. Atualmente, a atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural não precisa ser reduzida a mecanismos psicológicos. Os próprios produtos – e entre eles em primeiro lugar o mais característico, o filme sonoro – paralisam essas capacidades em virtude de sua própria constituição objetiva” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 104)

Desse modo, perde-se a capacidade polissêmica individual. A interpretação previamente formulada é o primeiro serviço prestado pela indústria cultural ao cliente. O esquematismo kantiano é perdido, deixando de atuar o “mecanismo secreto destinado a preparar os dados imediatos de modo a se ajustarem ao sistema da razão pura. [...] O segredo está hoje decifrado.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 103)

O tempo livre passa a ser um prolongamento do trabalho: o primeiro torna-se tão violento quanto o segundo. O consumo dos produtos inesgotáveis da indústria cultural é imposto e o lazer se torna produtivo. Destarte,

“A violência da sociedade industrial instalou-se nos homens de uma vez por todas. Os produtos da indústria cultural podem ter a certeza de que até mesmo os distraídos vão consumi-los alertamente. Cada qual é um modelo da gigantesca maquinaria econômica que, desde o início, não dá folga a ninguém, tanto no trabalho quanto no descanso, que tanto se assemelha ao trabalho. É possível depreender de qualquer filme sonoro, de qualquer emissão de rádio, o impacto que não se poderia atribuir a nenhum deles isoladamente, mas só a todos em conjunto na sociedade. Inevitavelmente, cada manifestação da indústria cultural reproduz as pessoas tais como as modelou a indústria em seu todo. E todos os seus agentes, do *producer* às associações femininas, velam para que o processo da reprodução simples do espírito não leve à reprodução ampliada.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 105)

A ausência da diferenciação entre a lógica do sistema social e a lógica da obra aliada à produção cada vez mais verossímil em sua técnica tornam a percepção da realidade cada vez mais parecida com o filme, como Adorno afirma:

“Quanto maior a perfeição com que suas técnicas duplicam os objetos empíricos, mais fácil se torna hoje obter a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme. [...] A vida não deve mais, tendencialmente, deixar-se distinguir do filme sonoro.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 104)

Existe uma assimilação dialética entre a produção da indústria cultural — sobretudo audiovisual — e a realidade — subjetiva e objetiva —, que possibilita através desse nivelamento a “mimese compulsiva dos consumidores, pela qual se identificam às mercadorias culturais” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 138), bem como a naturalização da barbárie pelos mesmos. Nesse sentido, Adorno e Horkheimer fazem uma colocação interessante que evidencia o sadomasoquismo do público treinado sob o jugo da indústria cultural, que se deleita ao ver representada na tela a mesma violência a qual está submetido:

“Os filmes de animação eram outrora expoentes da fantasia contra o racionalismo. Eles faziam justiça aos animais e coisas eletrizados por sua técnica, dando aos mutilados uma segunda vida. Hoje, apenas confirmam a vitória da razão tecnológica sobre a verdade. Até poucos anos atrás, tinham enredos consistentes que só se esfacelavam no torvelinho da perseguição dos últimos minutos do filme. Seu procedimento assemelhava-se nisso ao velho costume da *slapstick comedy*. Mas agora as relações temporais deslocaram-se. As primeiras sequências do filme de animação ainda esboçam uma ação temática, destinada, porém, a ser demolida no curso do filme: sob a gritaria do público, o protagonista é jogado para cá e para lá como um farrapo. Assim a quantidade da diversão organizada converte-se na qualidade da crueldade organizada. Os autodesignados censores da indústria cinematográfica, ligados a ela por uma afinidade eletiva, vigiam a duração do crime a que se dá a dimensão de uma caçada. A hilariedade [*sic*] põe fim ao prazer que a cena de um abraço poderia pretensamente proporcionar e adia a satisfação para o dia do *pogrom*. Na medida em que os filmes de animação fazem mais do que habituar os sentidos ao novo ritmo, eles inculcam em todas as cabeças a antiga verdade de que a condição de vida nesta sociedade é o desgaste contínuo, o esmagamento de toda resistência individual. Assim como o Pato Donald nos *cartoons*, assim também os desgraçados na vida real recebem a sua sova para que os espectadores possam se acostumar com a que eles próprios recebem.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 114)

Em *A ideologia da sociedade industrial*, Herbert Marcuse argumenta que a separação que existiu entre a cultura erudita — que carregava em si uma preservação da dimensão artística e a possibilidade de estar em contradição com a hegemonia — e a realidade material foi liquidada através da “incorporação total na ordem estabelecida, pela sua reprodução e exibição em escala maciça” (MARCUSE, 1967, p. 70), através de um processo de dessublimação repressiva. O conteúdo antagônico da arte é assimilado pelo modo de produção, esgotando a capacidade de alienação. Dessa forma, ocorre um nivelamento das obras de arte pela importância crescente de seu valor de troca, no qual uma obra de alienação negativa perde seu caráter subversivo, sendo incorporada na sociedade como mero adorno, legitimando o estado de coisas dominante. Vendem, divertem, excitam, reconfortam: se tornam publicidade. (MARCUSE, 1967). Assim, são apaziguadas diferenças qualitativas e ideológicas, como a evidente contradição em uma livraria que oferta lado a lado, por exemplo, *O capital* e *O mínimo que você precisa saber para não ser um idiota*. Esse pluralismo harmonizador que permite a coexistência pacífica das verdades mais contraditórias representa, segundo Marcuse (1967), o novo totalitarismo — presente não apenas nos regimes autoritários, mas também nas democracias liberais —, no qual tudo se reduz à forma de mercadoria. A ideologia se materializa na forma de mercadoria: está nas marcas que veste, nos eventos culturais que frequenta, festivais, etc.

Marcuse fala sobre o modo como é inserida na sociedade unidimensional obras nascidas antes da culminação deste processo e como essa inserção é cinicamente celebrada pela direita:

“As críticas neoconservadoras à crítica esquerdista da cultura de massa ridicularizam o protesto contra o uso de Bach como música de fundo na cozinha, contra Platão e Hegel, Shelley e Baudelaire, Marx e Freud na banca de jornais. Insistem os neoconservadores em que deve ser reconhecido o fato de os clássicos terem saído do mausoléu, voltando à vida, em que o povo está sendo mais educado. É verdade, mas voltando à vida como clássicos, eles [*sic*] voltam à vida diferentes de si mesmos; são privados de sua força [*sic*] antagônica, do alheamento que foi a própria dimensão de sua verdade. O intento e a função dessas obras foram, assim, fundamentalmente modificados. Se antes estavam em contradição com o *status quo*, essa contradição se mostra hoje aplanada” (MARCUSE, 1967, p. 76)

Por vezes, é ingenuamente celebrada pela esquerda essa aparente democratização, assim como é a “cultura popular”, na verdade, produzida e imposta pela indústria cultural. Pois, como é afirmado acima, não basta ter acesso. A cultura da classe dominante tinha estilos e rituais próprios. “O salão de exposição, o concerto [*sic*], a ópera, o teatro, são ideados para criar e invocar outra dimensão da realidade.” (MARCUSE, 1967, p. 75). Os eventos transcendem a vida da experiência cotidiana. O capitalismo que se desenvolve diminui aos poucos essa lacuna que diferencia a experiência artística e a vida cotidiana.

“A sociedade está eliminando as prerrogativas e os privilégios da cultura feudo-aristocrática juntamente com o seu conteúdo. O fato de as verdades transcendentais das belas artes, de a estética da vida e do pensamento terem sido acessíveis a uns poucos ricos e instruídos importou em falha de uma sociedade repressiva. Mas essa falha não é corrigida por brochuras, educação geral, discos ‘*long playing*’ e abolição do traje a rigor no teatro e nos concertos. Os privilégios culturais expressaram a injustiça da liberdade, a contradição entre ideologia e realidade, a separação entre produtividade intelectual e material; mas também garantiram um campo protegido no qual verdades feitas tabus podiam sobreviver com integridade abstrata — afastadas da sociedade que as suprimia.” (MARCUSE, 1967, p. 76)

A dessublimação repressiva é o processo no qual a aparente concessão de interesses de liberação das energias instintivas — como a chamada revolução sexual dos anos 1960 — promove uma nova forma de dominação. Como afirma Marcuse,

“Parece que tal dessublimação repressiva é de fato operante na esfera sexual e que aqui, como na dessublimação da cultura superior, opera como o subproduto dos controles sociais da realidade tecnológica, que amplia a liberdade enquanto intensifica a dominação.” (MARCUSE, 1967, p. 82)

A questão da dessublimação repressiva é que essa nova forma de dominação é colocada por meio da satisfação dos indivíduos que a sofrem. Sua função se torna mais potente à medida que não se apresenta como negativa. A dessublimação repressiva está por toda parte na sociedade contemporânea. Toda propaganda parece dizer de alguma maneira, mais ou menos escancarada: “goze mais, aproveite, consuma, experiencie”. Marcuse diz que “a perda da consciência em razão das liberdades satisfatórias concedidas por uma sociedade sem liberdade favorece uma *consciência feliz* que facilita a aceitação dos malefícios dessa sociedade” (1967, p. 85).

Um ponto importante é que essa desenfreada dessublimação, que “libera” a sexualidade, libera também a agressividade; são liberados instintos de indivíduos marcados por opressão e exploração na forma de descontentamento e infelicidade, que “elucidam o poder repressivo do universo de satisfação estabelecido” (MARCUSE, 1967, p. 86). Há uma certa fragilidade na consciência feliz produzida por essa dessublimação, facilmente abalável pelo desgosto, pela frustração e pelo temor, que podem ser instrumentalizados a serviço de novos interesses autoritários capitalistas, como o fascismo. Nas palavras de Marcuse: “essa infelicidade se presta facilmente à mobilização política; sem lugar para o desenvolvimento consciente, ela se torna o reservatório instintivo para um novo estilo fascista de vida e morte” (1967, p. 86). Pode-se notar atualmente uma nova face da dessublimação repressiva, com uma aparência não muito democrática.

Assim sendo, é possível concluir que o fenômeno da indústria cultural se manifesta de forma cada vez mais evidente como barbárie estetizada dentro desse processo da dessublimação repressiva; possui em si a ideologia do progresso e continua atual. É um sistema de produção cultural que se integra à realidade, que unifica de vez mercadoria e cultura. Um exemplo evidente é a construção do cinema de shopping, no qual cultura e consumo coexistem, com sua aparente contradição. Conforme Adorno e Horkheimer:

“A barbárie estética consome hoje a ameaça que sempre pairou sobre as criações do espírito desde que foram reunidas e neutralizadas a título de cultura. Falar em cultura foi sempre contrário à cultura. O denominador comum ‘cultura’ já contém virtualmente o levantamento estatístico, a catalogação, a classificação que introduz a cultura no domínio da administração. Só a subsunção industrializada e consequente é inteiramente adequada a esse conceito de cultura.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 108)

Atualmente a indústria cultural perpetua o triunfo ideológico do neoliberalismo assim como deixa escapar que a força do fascismo segue viva e que, na verdade, o mesmo nunca foi derrotado porque este é imanente ao processo social e histórico da Modernização. Como afirma Adorno (2020), o fascismo não é uma força aleatória ou um desastre histórico. Condiz rigorosamente com a força motriz da modernidade e o imparável progresso de meios racionais e fins irracionais.

A barbárie, como cerne do capitalismo e sua forma mais brutal, permeia a cultura contemporânea e a realidade na qual a primeira se insere de forma mais agressiva conforme as contradições do capitalismo desenfreado se acentuam. Ao mesmo tempo em que a ideologia se modifica e se sofisticada conforme o Real se evidencia. A verdade de que “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie; e, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura” (BENJAMIN, 1987, p. 225) só é ofuscada à medida em que a ideologia se propaga, além de outros caminhos, por meio da indústria cultural.

## **2. A contrarrevolução neoliberal e a fertilização da barbárie**

O neoliberalismo é um movimento que surge após a Segunda Guerra como resposta teórica e política ao Estado de bem-estar social, modelo que, em seu curto período de tempo, se restringiu tão somente aos países do centro capitalista. O Estado intervencionista presente nos chamados anos dourados do capitalismo é o ponto de partida da crítica feita por Friedrich Hayek em *O caminho da servidão*, considerado o precursor da teoria liberal, que ganha força com a crise do petróleo em 1973 e com a recessão que se seguiu. Sob o argumento de que havia um poder excessivo dos sindicatos e do movimento da classe proletária como um todo, impedindo o desenvolvimento econômico com suas reivindicações de trabalho e de direitos sociais, tais gastos do Estado deveriam ser cortados. O objetivo fundamental do neoliberalismo é a estabilidade e o crescimento econômico e, para estes fins, segundo a teoria, o remédio é o aumento das desigualdades sociais, um Estado mínimo, a instabilidade dos movimentos operários a partir da ampliação do exército industrial de reserva e a perda cada vez mais abrangente dos direitos conquistados pela classe subalterna. A desigualdade não só foi considerada pelo neoliberalismo como um valor positivo, como também essencial para a prosperidade e para a liberdade dos cidadãos (ANDERSON, 1995). Depois de décadas, o discurso dos políticos e intelectuais neoliberais passa a omitir este princípio, deixando de manifestá-lo verbalmente. A argumentação passa a ser a de que a pobreza pode diminuir através do livre mercado e da livre iniciativa, depois do bolo crescer, como afirmou Delfim Neto (ou que cada um pode e deve fazer seu próprio bolo através do empreendedorismo). Harvey afirma:

“Considera-se um bem fundamental a liberdade de negócios e corporações (vistos legalmente como indivíduos) de operar nesse arcabouço institucional de livres mercados e livre comércio. A empresa privada e a iniciativa dos empreendedores são julgadas as chaves

da inovação e da criação de riqueza. Protegem-se os direitos de propriedade intelectual (por exemplo, através de patentes) a fim de estimular as mudanças tecnológicas. Assim, os contínuos aumentos da produtividade devem proporcionar padrões de vida mais elevados a todos. Sob o pressuposto de que 'uma maré montante faz subir todos os barcos' ou sob o do 'efeito multiplicador', a teoria neoliberal sustenta que a eliminação da pobreza (no plano doméstico e mundial) pode ser mais bem garantida através dos livres mercados e do livre comércio." (2011, p. 75)

O projeto neoliberal de criação de uma nova desigualdade que garantiria a estabilidade monetária se constitui com a retirada do Estado das atividades econômicas, autonomizando o Banco Central — impedindo que qualquer coisa o governe que não seja o deus mercado e suas leis —, com o empenho do Estado na segurança pública e na política, regulamentando os movimentos dos trabalhadores, sufocando seu vigor. Aliado a isso, o objetivo é de privatizar empresas estatais e reduzir drasticamente os gastos sociais, como instituições gratuitas de saúde e educação, programas de auxílio do governo, etc. Na solução para garantir a ordem social e do mercado se faria necessário também garantir uma taxa de desemprego mais elevada, que desmorroneasse os sindicatos organizados através da concorrência; e reformas trabalhistas, previdenciárias e tributárias, para a mesma finalidade.

Com a instauração político-econômica do Estado neoliberal, suas contradições se mostram em evidência. Harvey (2011) aponta que o livre mercado e sua competitividade resultam em monopólios e oligopólios, conforme empresas mais fortes expulsam empresas mais fracas ou adquirem empresas menores com algum potencial. Os neoliberais em geral não argumentam contra esse processo, considerando que não haja impedimentos para o ingresso de outras empresas no mercado — que de fato não há, mas carrega grande obstáculo quando não há incentivo estatal. E o caso se agrava no caso de empresas com altos gastos de infraestrutura, como de fornecimento de água ou de energia elétrica em que, sem a regulação realizada pelo Estado dos preços, do acesso e do fornecimento do serviço, este não cumpre efetivamente seu papel, apresentando diversas irregularidades, dentre as quais, lucros abusivos. Sem falar da diminuição da oferta, em que a prioridade do lucro e a liberdade do mercado não garantem o serviço em todo lugar, como é o caso de transportadoras privadas no Brasil, que realizam entregas em regiões limitadas do território do país, ao contrário dos Correios. Outra questão de controvérsia demonstrada por Harvey é a falha do mercado na qual os custos e danos não são reparados por nenhuma via que não a intervenção do Estado, ou seja, os passivos são externalizados; seja no descuido com substâncias perigosas, poluição de rios ou de riscos físicos no local de trabalho.

"Embora os neoliberais reconheçam o problema, e alguns aceitem o argumento da intervenção estatal limitada, outros defendem a inação, porque a cura quase certamente vai ser pior do que a doença. Mesmo assim, a maioria concorda que, se de fato necessárias, as intervenções devem operar por meio de mecanismos de mercado (imposição de taxas e oferecimento de incentivos, venda de direitos de poluir e assim por diante)." (HARVEY, 2011, p. 78)

Outros fracassos podem ser enumerados, como a constante elevação dos gastos com o sustento do aparato da especulação por moedas, os custos cada vez mais elevados de transação com relações contratuais e subcontratuais, constantemente ampliados. E, em todo caso, com estas e outras tantas evidências da necessidade de planejamento estatal, os neoliberais em larga medida desconfiam e recusam intervenções.

O fato é que, apesar da presunção de que “todos os agentes que operam no mercado tenham acesso às mesmas informações, assim como se presume que não haja assimetrias de poder ou de informações que interfiram na capacidade dos indivíduos de tomar decisões econômicas racionais em seu próprio benefício” (HARVEY, 2011, p. 78), essas circunstâncias são quase inalcançáveis. Há diferenças exorbitantes de informação que são conquistadas por um poder desigual, que tendem a aumentar com o passar do tempo; principalmente sem intervenção do Estado. A existência de patentes demonstra que a empresa que a possui utiliza seu poder de monopólio para estabelecer preços de monopólio, oferecendo o conhecimento tecnológico somente sob a condição de elevados pagamentos. Ou seja, a livre-concorrência de mercado funciona de forma equilibrada tão somente na teoria cínica do neoliberalismo. Nas palavras de Harvey:

“O pressuposto neoliberal de perfeito acesso a informações e de igualdade de condições na competição parece ser ou inocentemente utópico ou um escamoteamento deliberado de processos que vão levar à concentração de riqueza e, portanto, à restauração do poder de classe.” (2011, p. 79)

Pode-se confirmar tal cinismo na imposição de limites à governança transparente e democrática por parte dos neoliberais através do apoio a instituições não-democráticas que não prestam contas a ninguém — como o FMI — para decisões cruciais no âmbito político-econômico como forma de desviar de seus grandes temores: o comunismo, o populismo autoritário e mesmo o regime da maioria; na suposição de que cada indivíduo seja livre para escolher entre morrer de fome ou trabalhar sem garantia de direitos em condições precárias; na suposição de que todo indivíduo é livre para se organizar, desde que seja por instituições que não possuem capacidade de intervenção, como ONGs, e não organizar sindicatos ou outras instituições coletivas fortes que efetivamente possuem a capacidade de obrigar o Estado a intervir no mercado ou eliminá-lo. Para os que optarem por essa opção, a violência é a resposta.

O desenvolvimento tecnológico irrefletido em seus fins, é reivindicado por essa face contemporânea do Estado moderno. Essa mudança tecnológica constante e permanente é visada para a construção de novas formas organizacionais, novos métodos de produção, novos produtos e, considerando que toda tecnologia tem como finalidade última a manutenção do capitalismo, novas formas de coerção. Sob essa perspectiva, diz Harvey:

“Esse impulso [do desenvolvimento tecnológico] se incorpora a tal ponto ao senso comum dos empreendedores que se torna um fetiche: a crença de que para todo e qualquer problema há um remédio tecnológico. Na medida em que se torna hegemônica não só no interior das corporações, mas também dentro do aparato de Estado (no setor militar em especial), essa crença produz fortes tendências independentes de mudança tecnológica que podem tornar-se desestabilizadoras quando não contraproducentes. Os desenvolvimentos

tecnológicos podem sair do controle quando setores que só se dedicam à inovação tecnológica criam novos produtos e novas maneiras de fazer coisas para os quais ainda não há mercado (produzem-se novos produtos farmacêuticos para os quais se inventam novas doenças). Além disso, atravessadores talentosos podem mobilizar inovações tecnológicas para solapar relações sociais e instituições dominantes e, por meio de suas atividades, até mesmo reformular o senso comum para sua própria vantagem pecuniária. Há, portanto, um vínculo constitutivo entre dinamismo tecnológico, instabilidade, dissolução de solidariedades sociais, degradação ambiental, desindustrialização, aceleradas mudanças das relações espaço-tempo, bolhas especulativas e a tendência geral de formação de crises no capitalismo.” (2011, p. 79)

Dessa forma, fica evidente o impacto da política neoliberal e algumas de suas tantas contribuições para a atual crise do capitalismo, que se manifesta na forma de uma brutal barbárie política, econômica, ideológica, social, estética. Perry Anderson (1995) apresenta o argumento de que os resultados da atuação neoliberal e seus desdobramentos podem ser analisados sob três aspectos:

Com maiores taxas de desemprego, menores salários, instabilidade e derrota do movimento sindical, cresceram as desigualdades e os lucros voltaram a crescer, gerando uma deflação, mas não atingindo o objetivo de crescimento do mercado produtivo. O crescimento registrado desde então é de investimentos no mercado financeiro, que não é tão eficiente contra a recessão existente e não representa crescimento da economia, representando então, de certa forma, uma derrota econômica para o neoliberalismo, que não atingiu os fins planejados por este aspecto.

Do ponto de vista social, o neoliberalismo foi vitorioso. Destruiu a capacidade subversiva do movimento operário como um todo, elevou os níveis de desemprego, de pobreza e eliminou — continua eliminando — drasticamente os projetos de assistência social e de garantia de acesso aos direitos básicos, como saúde, previdência e educação, que significam um aumento da competitividade e da individualidade que, por sua vez, garantem a manutenção da desorganização da classe trabalhadora.

O grande triunfo neoliberal se deu sob o ponto de vista político e ideológico. É o projeto hegemônico desde sua implementação, disseminando a ideia de que não há alternativas para seus princípios. Atualmente, mesmo políticos considerados à esquerda se adequam às políticas neoliberais, como se esse fosse o único caminho humano possível. Essa resignação foi também reforçada pelo fim do chamado Socialismo Real com o fim da União Soviética e a queda do muro de Berlim, proclamando a “vitória” capitalista e neoliberal, de forma que se desenvolve, a partir de então, “um paradigma neoliberal comum na direita e na esquerda oficial. O dinamismo continuado do neoliberalismo como força ideológica em escala mundial está sustentado em grande parte, hoje, por este ‘feito de demonstração’ do mundo pós-soviético” (ANDERSON, 1995, p. 19). Todos devem se adaptar ao seu funcionamento, afirmando-o ou negando-o. Ainda segundo Anderson:

“Este é um movimento ideológico, em escala verdadeiramente mundial, como o capitalismo jamais havia produzido no passado. Trata-se de um corpo de doutrina coerente, autoconsciente, militante, lucidamente decidido a transformar todo o mundo à sua imagem, em sua ambição estrutural e sua extensão internacional. Eis aí algo muito mais parecido com o movimento comunista de ontem do que ao liberalismo eclético e distendido do século passado.” (1995, p. 22)

A primeira experiência neoliberal ocorreu através da abolição da democracia no Chile, sob uma das mais cruéis ditaduras, quase uma década antes de Thatcher ser eleita. Aqui é fundamental ressaltar um ponto: o neoliberalismo, assim como o capitalismo, não possui a democracia como valor fundamental. O próprio Hayek afirmava incansavelmente que liberdade e democracia podem se tornar incompatíveis caso a maioria democrática decidisse ferir os direitos incondicionais de renda e propriedade de agentes econômicos. Nas palavras de Harvey:

“A governança pelo regime da maioria é considerada uma ameaça potencial aos direitos individuais e às liberdades constitucionais. A democracia é julgada um luxo que só é possível em condições de relativa afluência, associado a uma forte presença da classe média para garantir a estabilidade política. Em consequência, os neoliberais tendem a favorecer a governança por especialistas e elites. Dão forte preferência ao governo por ordem executiva e decisão judicial em lugar da tomada de decisões democrática e parlamentar.” (2011, p. 77)

No seminário em que Perry Anderson expõe as elaborações transcritas no livro aqui referenciado, Francisco de Oliveira contribui no mesmo com uma apresentação sobre a implantação do neoliberalismo no Brasil. A ditadura militar iniciou o processo de dilapidação do Estado brasileiro, e teve continuidade a partir do novo período “democrático”, sob o governo de José Sarney. Com isso, foi possível reforçar a ideologia contra projetos sociais. Assim, quando surgiu Collor, o terreno já estava fértil para a continuação do projeto. Oliveira identifica a hiperinflação existente na primeira parte do governo de Itamar Franco como ação administrada com finalidades pedagógicas, para que o Plano Real fosse aceito e legitimado. Segundo o autor, as taxas de inflação nas vésperas do Plano Real que chegaram em 50% podem ser consideradas equivalentes à tirania. Ao observar o funcionamento do Plano é possível reconhecer o processo de exacerbação da dura realidade da classe trabalhadora em prol de melhorias econômicas. Além disso, a letalidade maior, segundo Francisco de Oliveira (1995), reside no ataque às bases da esperança. Ele afirma:

“[O neoliberalismo] ataca esse vigoroso movimento popular, que se reergueu e obrigou o governo a rever políticas. Metamorfoseia esse movimento de esperança num movimento derrotista. Destrói o princípio de esperança e abre as comportas para uma onda conservadora de que o Brasil não tem memória.” (OLIVEIRA, 1995, p. 27)

O projeto neoliberal é transplantado para a sociedade brasileira no período de transição lenta e gradual da ditadura militar para a democracia liberal, acompanhado pelo medo da mudança, da reforma e da experimentação. Oliveira aponta que pesquisas em São Paulo indicaram que pessoas na época recusavam o aumento de salário por acreditarem que os mesmos seriam a causa da inflação. O objetivo de destruir o poder de organização e de luta da classe proletária, de destruir a esperança e todos movimentos sociais capazes de confrontar a ideologia neoliberal no Brasil foi realizado pelo neoliberalismo (OLIVEIRA, 1995). É este o destruidor compulsivo de toda e qualquer barreira contra a intensificação da fome, da miséria, do desemprego, da desigualdade e da exploração. E, como sublinhou de forma certa Francisco de Oliveira, “o que está em jogo é

a tirania liberal, cujas consequências sociais já veremos; mas, principalmente, seu risco maior é o de legitimar uma enorme onda conservadora” (1995, p. 28). E este é o momento no qual nos encontramos. Parafraseando Horkheimer, quem não quer falar do capitalismo e da sua forma neoliberal, deveria calar-se sobre o fascismo.

### 3. A barbárie e a sua estetização no cinema contemporâneo

Pode-se notar na produção e reprodução da cultura contemporânea a atualidade do pensamento de Adorno e Horkheimer e do conceito de indústria cultural. A arte e o cinema estão diretamente vinculados à realidade econômica, política e social, que parece flertar cada vez mais diretamente com o fascismo. E diante da conjuntura neoliberal é possível observar uma cultura que caminha em direção à violência e à barbárie, em suas formas mais expressivas. Pela direita e também pela esquerda. Somado a isso, outro problema brasileiro é a penetração cultural extensiva do estrangeiro, especificamente dos Estados Unidos.

Paulo Emílio Salles Gomes faz em 1973 uma análise sobre a situação do cinema brasileiro, que traça sua história a partir da relação com o subdesenvolvimento, que é a realidade histórica do país desde 1500. Diante da arrasadora força que induz voltar o olhar ao Norte Global, ele afirma:

"Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro. O filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar." (2021, p. 127)

Esta afirmação se confirma nas grandes produções do audiovisual contemporâneo, vinculados principalmente à Globo Filmes. O problema desse espelhamento cultural é o esvaziamento do sentido ou a perda significativa do conteúdo que uma obra de arte pode oferecer, uma vez que forma e conteúdo não podem ser separados. Ao imitar uma forma externa o diretor pode reforçar aquilo que se busca criticar, além de que o indivíduo subalterno recebe os produtos culturais dos países desenvolvidos (majoritariamente estado-unidenses), aceitando de forma passiva o que é visto na tela. Este processo característico da indústria cultural como um todo é intensificado no Terceiro Mundo, pois a distância é ainda maior do que se vê em tela, tanto pela forma quanto pelo conteúdo. E a tendência da hegemonia do audiovisual é a reprodução da estética estado-unidense, como é o caso de *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles; Kátia Lund, 2002) e *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho; Juliano Dornelles, 2019).

Em *Bem-vindo ao deserto do Real*, Zizek argumenta que a história do século XX foi influenciada por uma “paixão pelo Real”, que representa o desejo pela radicalidade e seu potencial transformador, que jamais atingiu seus objetivos, mas se estagnou e se deformou com a derrocada do socialismo real e a perda do horizonte de transformação que deram lugar ao neoliberalismo de forma política e ideológica. Zizek afirma que

“Ao contrário do século XIX dos projetos e ideais utópicos ou científicos, dos planos para o futuro, o século XX buscou a coisa em si – a realização direta da esperada Nova Ordem. O momento último e definidor do século XX foi a experiência direta do Real como oposição à realidade social diária – o Real em sua violência extrema como o preço a ser pago pela retirada das camadas enganadoras da realidade.” (ZIZEK, 2003, p. 19)

Só que, ao mobilizar tal sentimento, a consequência de sua não realização e da falta de perspectivas para o mesmo, parece ser o desejo pela representação da violência. Mais do que isso, como Safatle reconhece no posfácio do mesmo livro:

A astúcia dialética de Žižek lhe permite demonstrar como tal paixão pelo Real inverteu-se necessariamente em seu contrário anulando seu verdadeiro potencial corrosivo. O desejo de destruição da aparência, desejo animado pela crença na possibilidade do advento de uma nova experiência da ordem do Real, realizou-se como paixão pelo efeito espetacular de destruição. Ou seja, uma das grandes lições do século XX (e 11.9 talvez nos sirva para lembrarmos disto) consistiu em mostrar como a violência criadora da política do Real normalmente acabou por acomodar-se a produção da imagem teatral de aniquilação. ‘A verdadeira paixão do século XX por penetrar na Coisa Real (em última instância, no Vazio destrutivo)’, dirá Žižek, ‘culminou assim na emoção do Real como o ‘efeito’ último, buscado nos efeitos especiais digitais, nos reality shows da TV e na pornografia amadora, até chegar aos snuff movies’ (p. 26). A paixão pelo Real acomodou-se à estética da violência.” (SAFATLE, 2003, p. 186-187)

Essa paixão é a mesma que gera aplausos, gritos e vaias no cinema, frutos do massacre violento cotidiano aliado à paralisação da luta da esquerda. Em *Violência (2014)*, Zizek diferencia os tipos de violência entre violência subjetiva, objetiva e simbólica. A primeira, segundo o autor, é a que deve ser observada com cautela. É a mais aparente, manifestada de forma física e direta, realizada por agentes sociais, marginalizados e por instituições do aparelho repressivo do Estado: essa é a que possui sujeitos atuantes responsáveis pelo ato. A violência objetiva tende a passar despercebida, mas é a violência que no modo de produção capitalista não possui agentes claros que a fazem de forma deliberada. Há agentes que a defendem, mas não a produzem; apenas possibilitam sua reprodução, como a polícia. A violência objetiva se forma a partir da relação entre a realidade social de produção material e interação social com

“a dança metafísica autopropulsiva do capital que dirige o espetáculo, que fornece a chave dos desenvolvimentos e das catástrofes que têm lugar na vida real. É aí que reside a violência sistêmica fundamental do capitalismo, muito mais estranhamente inquietante do que qualquer forma pré-capitalista direta de violência social e ideológica: essa violência não pode ser atribuída a indivíduos concretos e às suas ‘más’ intenções, mas é puramente ‘objetiva’, sistêmica, anônima. Encontramos aqui a diferença laciana entre a realidade e o Real: a ‘realidade’ é a realidade social dos indivíduos efetivos implicados em interações e nos processos produtivos, enquanto o Real é a inexorável e ‘abstrata’ lógica espectral do capital que determina o que se passa na realidade social.” (ZIZEK, 2014, p. 24)

A expressão mais exacerbada da ideologia sobre a violência objetiva é a subestimação desse Real, afirma Zizek (2014), manifestado na personificação de seus mecanismos, como se pessoas em sua

individualidade, a seu bel-prazer, deliberassem a expressão do valor em dinheiro, quantos reais valem um casaco, etc.

A expressão violenta dessa barbárie no audiovisual se encontra em incontáveis filmes e parece ser a tendência das grandes produções brasileiras. Os filmes que serão aqui analisados refletem o uso da violência no cinema contemporâneo: *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007), *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho; Juliano Dornelles, 2019) e *Marighella* (Wagner Moura, 2021).

O primeiro filme possui uma discussão já bem construída sobre o desencontro entre a intenção do autor e o conteúdo do filme, que levou à apropriação da figura de capitão Nascimento como herói da direita. A trilha sonora que acompanha cenas de ação é agitada e intensa, as tomadas são velozes e a câmera acompanha os policiais, estando sempre na perspectiva do olhar de um policial durante as operações, tremendo ao correr, como se fosse um deles. O cenário é ambientado constantemente sob perspectiva da polícia. Essas características garantem uma imersão nas cenas, que, cheias de adrenalina, cumprem o papel de espetacularizar o que está sendo visto em tela: violência contra corpos negros, marginalizados, tortura e a ação policial. A violência do Estado é justificada ao longo do filme como inevitável através da visão de mundo de Nascimento, que aponta os sintomas do tráfico e da criminalidade como a origem do problema que policiais não corruptos precisam combater. É problemática a narração onisciente do personagem de Wagner Moura, que, sob essa autoridade, descreve e dá opiniões sobre as situações representadas no filme, assim como apresenta diagnósticos equivocados e conservadores sobre a lei, a polícia e o crime, sempre como detentor da verdade, contribuindo para a legitimação da política de limpeza social.

Os personagens cuja história é contada, cujas emoções aparecem em tela, são restritos à polícia “não corrupta”. O Baiano, assim como outros personagens do outro lado da guerra, não possuem subjetividade e os estudantes abastados são caricaturas risíveis. Dessa forma, o espectador é conduzido a familiarizar-se com o BOPE (apesar de Capitão Nascimento afirmar que “nosso símbolo mostra o que acontece na favela”), compreendendo e se identificando com os personagens que perpetuam a hegemonia a partir da violência.

“O filme brasileiro *Tropa de elite*, de 2007, que perdeu o Oscar para outro filme também violento cujo título é sugestivo — Por que os fracos não têm vez —, revela essa lógica [da criminalização dos movimentos sociais, da pobreza e da atual institucionalização da militarização no combate ao narcotráfico]. O violento treinamento físico e o condicionamento psicológico exigido dos integrantes do Bope (Batalhão de Operações Especiais) têm por finalidade a sua desumanização, o que significa incorporar a ideologia da guerra permanente, permitindo a suspensão de qualquer resquício de uma moralidade humanitária na consciência dos agentes: guerra é guerra. Diante dessa palavra-chave, qualquer moral é suspensa: tudo é válido: os fins justificam os meios” (BARROCO, 2008, apud BARROCO, 2011, p. 211)

A desumanização pelas “máquinas” do BOPE é demonstrada na cena em que em meio a um carregamento de corpos na favela, Rodrigo Nascimento recebe a notícia de que seu filho irá nascer e os policiais comemoram como se não houvesse sangue e cadáveres ao seu redor.

*Tropa de elite* (2007) transforma em herói um personagem psicologicamente instável (que claramente não devia estar trabalhando) que se coloca acima da lei e desrespeita os direitos humanos. Jay Weissberg em sua crítica do longa-metragem de José Padilha, afirma que “o filme apresenta os casos celebrando a psicopatia dos policiais e ridicularizando toda e qualquer forma de ativismo social ou até emoções” (2008). Walter Benjamin, em *Para uma crítica da violência* (2011), analisa o papel da polícia e seu desempenho em garantir os fins do Estado, evidenciando o que representa na verdade a ordem na qual acreditam Capitão Nascimento e Mathias:

“O infame de uma tal instituição — que é sentido por poucos apenas porque as competências dessa instituição raramente autorizam as intervenções mais brutais, enquanto permitem agir de maneira ainda mais cega nos domínios os mais vulneráveis e sobre os indivíduos sensatos, contra os quais o Estado não é protegido por nenhuma lei — reside no fato de que nela está suspensa a separação entre a violência que instaura o direito e a violência que o mantém. Da primeira exige-se sua comprovação pela vitória, da segunda, a restrição de não se propor novos fins. A violência da polícia está isenta de ambas condições. Ela é instauradora do direito — com efeito, sua função característica, sem dúvida, não é a promulgação de leis, mas a emissão de decretos de todo tipo, que ela afirma com pretensão de direito — e é mantenedora do direito, uma vez que se coloca à disposição de tais fins. A afirmação de que os fins da violência policial seriam sempre idênticos aos do resto do direito, ou pelo menos teriam relação com estes, é inteiramente falsa. Pelo contrário, o ‘direito’ da polícia assinala o ponto em que o Estado, seja por impotência, seja devido às conexões imanentes a qualquer ordem de direito, não consegue mais garantir, por meio dessa ordem, os fins empíricos que ele deseja alcançar a qualquer preço. Por isso a polícia intervém ‘por razões de segurança’ em um número incontável de casos nos quais não há nenhuma situação de direito clara; para não falar nos casos em que, sem qualquer relação com fins de direito, ela acompanha o cidadão como uma presença que molesta brutalmente ao longo de uma vida regulamentada por decretos, ou pura e simplesmente o vigia. [...] Sua violência não tem figura, assim como não tem figura sua aparição espectral, jamais tangível, que permeia toda a vida dos Estados civilizados.” (p. 135-136)

Outro filme assistido nos cinemas como um espetáculo, que reverbera a paixão pelo Real da estética da violência, é *Bacurau* (2019). Como sustenta Borges (2019), as contribuições políticas do filme e sua rejeição à conciliação são diminuídas a partir de sua superficialidade. O filme possui em si a demonstração do impasse da esquerda, que se debruça no identitarismo, na defesa da democracia liberal como uma instituição absoluta e renega as experiências socialistas em sua totalidade. A alegoria de *Bacurau* atinge tão somente a espetacularização da miséria. A representação da miséria no filme não possui história. O espectador é levado às ações do filme sem contextos ou explicações daquelas circunstâncias. Não toca na ferida da desigualdade ou na pobreza daquelas pessoas que se unem a partir da mesma. Na *Eztetyka da fome*, manifesto do cinema novo que representa os filmes da primeira fase do movimento, Glauber defende o uso da violência estética subjetiva como expressão da miséria, como resposta às marcas da violência objetiva nessa máquina de moer gente chamada Brasil. Opondo-se à tendência do digestivo, reivindica

“uma estética da violência antes de ser primitiva e revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para o francês perceber um argelino.” (ROCHA, 2013, p. 3)

Vale ressaltar que esta violência defendida por Glauber se relaciona ao que Zizek afirma sobre o século XX e a paixão pelo Real como desejo de transformação, mas que ainda não havia cessado na “estética da violência” nomeada por Zizek, pois a violência movida pela fome no Cinema Novo tem a revolução como horizonte: “o amor que esta violência encerra é tão brutal quanto a própria violência, porque não é um amor de complacência ou de contemplação mas um amor de ação e transformação.” (ROCHA, 2013, p. 3).

A miséria representada em *Bacurau* (2019) não machuca, não marginaliza, não desintegra, não submete, não mata e não gera violência. Pelo contrário: a miséria une (a violência do filme é resposta aos vilões, dos quais nada é informado para além de sua nacionalidade). União expressada na cena em que a população harmoniosamente divide os alimentos deixados pelo prefeito. *Bacurau* não encara a miséria como elemento negativo que estrutura uma violência endógena, pelo contrário, a celebra: eleva-a à virtude (BORGES, 2019).

A ofensiva dos moradores de *Bacurau* contra a figura representada dos colonizadores e imperialistas é uma resposta imediata a uma violência subjetiva, que é aparentemente praticada somente em nome das mortes ocorridas na região. Ou seja, a potência transformadora do que Benjamin entende por violência divina não parece ser a representada no filme pela população. A violência parece ser praticada puramente como resposta, como pura resistência (aquela que não subverte). Sua prática parece retratar as revoltas dos oprimidos que jamais culminaram em vitória na história do Brasil, simbolizada no filme de forma irrefletida, se tornando a celebração da violência em si, que heroicizada, se esvazia de significado. Sobre a resistência da população de *Bacurau*, Borges (2019) afirma:

“Ao contrário do que postula Thiago Mendonça, não há uma harmonia dentro da comunidade de ‘Bacurau’ apesar das dificuldades, mas harmonia por causa delas. Já a resistência, tão conclamada nos últimos tempos (e que não era tão mencionada enquanto os governos progressistas promoviam o encarceramento em massa da juventude negra pobre, para dar um exemplo), é como que inata nos indivíduos que compõem a comunidade. Entendendo o filme como alegoria de certo pensamento da esquerda progressista, é como se os que partilham e defendem esse pensamento acreditassem que existe uma essência revolucionária no brasileiro explorado, moldada por séculos de sofrimento e escassez. Como se diante de tanta exploração, miséria e marginalização, nos basta esperar que essa essência aflore como revolução. No entanto, no Brasil, país conservador e violento, essa revolta e ódio geralmente toma outro lado, que enxerga no próximo mais vulnerável a razão dos problemas, a reação. Muita gente foi descobrir só agora que o Brasil é um país conservador e violento.”

Pode-se dizer, portanto, que *Tropa de Elite* (2007), *Bacurau* (2019) e suas respectivas violências, desvinculadas de reflexão e profundidade narrativa, assistidas e aplaudidas nos cinemas, servem ambas à reprodução do modo de produção capitalista e a um futuro coincidente ao retratado no segundo, como em seu início aparece em tela “daqui a alguns anos”.

A memória do Brasil sobre os confrontos diretos nas lutas de classe é escassa e fragmentada, justamente porque a histórias dos vencedores é constituída precisamente por essas derrotas recalçadas: não há espaço efetivo na cultura da sociedade brasileira para a escravidão, para a ditadura militar e as tantas formas de

opressão e exploração sofridas por um povo calado à base do cacete. No prefácio escrito pelo tradutor de *Aspectos do novo radicalismo de direita*, são apresentadas brevemente as concepções de Adorno a partir da história do fascismo europeu, que, militarmente derrotado, segue vivo. É argumentado então que, para além da relação entre reificação e esquecimento,

“Os limites enfrentados pela ‘elaboração do passado’ não se explicam pela mera incapacidade de lembrança, mas pela persistência no presente da mesma ordem social que outrora causou o fascismo: ‘a sobrevivência do fascismo e o fracasso da tão falada elaboração do passado, degenerada em sua caricatura, no esquecimento vazio e frio, devem-se à persistência dos pressupostos sociais objetivos que produziram o fascismo. Isso não pode, essencialmente, ser deduzido de disposições subjetivas” (CATALANI, 2020, p. 31)

Da mesma forma, pode-se dizer que as relações de escravidão permanecem na sociedade assim como o desenvolvimento da história brasileira se desdobra a partir da herança dos últimos 21 anos de ditadura no Brasil. A reprodução da sociedade brasileira evidencia sua ferida aberta na ausência do tema na vida cotidiana e na produção cultural, no forte desconhecimento de sua história, na falta de museus, na Lei da Anistia que perdoou os militares, e informações que continuam secretas. A forma como existe o museu de Bacurau — que assim como sua população, não possui história — demonstra um esquecimento da realidade. É uma lembrança arbitrária e idealizada com uma mesma imagem sobre o cangaço, avulsa e irrefletida, que apenas “marca presença” no filme (BORGES, 2019). Evidencia-se também essa marca do esquecimento na forma como Carlos Marighella e a ditadura militar brasileira são apresentados em *Marighella* (2021).

O melodrama é a forma fílmica escolhida pelo diretor, o que não é um problema em si, porém, o uso do mesmo no modo como se relacionam os antagonistas políticos tende a esvaziar a luta. Os choros, berros e dramas familiares e amorosos tomam protagonismo na construção do filme cujo protagonista é primeiramente conhecido por sua vida política. A humanização da figura política, mostrando-o acima disso, como um homem ético, como pai amoroso, como líder preocupado, interessante *a priori*, passa a ser problemática na medida em que o personagem parece ser construído e movido quase somente por emoções e questões morais. Sua vida pública é secundária na trama (RAMOS, 2021). Cabe questionar: a quem interessa mostrar a figura de um revolucionário da história brasileira como um homem guiado por suas paixões no filme produzido pela O2 Filmes e Fernando Meirelles e distribuído pela Globo Filmes — empresa que recebe sua concessão para TV após o golpe, em 1965? Ramos afirma:

“O próprio peso narrativo dado à relação com o filho é problemático tendo em vista o objeto da representação. Pois assumindo que, enquanto um político e um revolucionário, a vida de Marighella tenha sempre sido reconhecida pelo seu caráter público, qual o sentido de secundarizá-lo? Qual o objetivo de mostrá-lo primeiro como um pai, representando algo como ‘a luta do bem contra o mal’ e reduzindo a causa dos movimentos armados contra a ditadura e ao capitalismo brasileiro à questões pessoais? A perspectiva é a todo momento a dos indivíduos. E pior: guiados por seus medos, inseguranças, ansiedades, paixões, em suma, por uma irracionalidade que é quase pejorativa e se aproxima ainda mais de um reacionarismo romantizado. Que é, aliás, a visão geral de toda a experiência histórica que o filme representa.” (2021)

A emblemática cena pós-créditos do filme pode ser pensada nesse mesmo sentido: o exercício capturado pela câmera dos atores abraçados berrando o hino nacional brasileiro atesta essa redução da causa política à paixão, deixando novamente de lado a racionalidade e as fundamentações dos militantes políticos. Somado a isso, o apelo que esta cena e o filme como um todo fazem à humanidade são diametralmente divergentes do que Adorno alertou sobre a luta da esquerda contra o fascismo:

“Não se deve operar com apelos éticos, com apelos à humanidade, pois a palavra mesma ‘humanidade’ e tudo que tem a ver com isso faz as pessoas das quais se trata aqui se inflamarem, e tem o mesmo efeito de medo e fraqueza. Um efeito parecido com o de alguns casos que me são conhecidos, como a menção a Auschwitz ter conduzido a gritos como ‘viva Auschwitz’, e a mera menção de nomes judeus ter produzido gargalhadas” (ADORNO, 2020, p. 57-58)

Nesse sentido, o resultado do filme é descrito por Ramos (2021):

“As razões pelas quais Marighella luta são antes familiares e privadas e sua imagem como um bom pai e líder político afetado resultam na mistificação de sua história — cujo ponto alto é sua morte. Assim, assistimos à uma narrativa acrílica e mistificadora, que jamais encena qualquer tipo de discussão propriamente ideológica — a única cena em que falam da teoria de ação do proletariado é em tom de chacota — e reduz Marighella a um nacionalista qualquer. Toda a carga valorativa fica restrita ao papel idealizado dos personagens — mocinhos e bandidos guiados apenas pelas vontades e escolhas individuais, tornando-os essencialmente bons e maus -, expresso sobretudo em Lúcio, interpretado muito bem por Bruno Gagliasso. Perceba: o problema é no personagem, não no ator ou na atuação.”

O Estado e a atuação da ditadura sequer estão presentes na mise-en-scène, a não ser pela presença de policiais e torturadores. Parte considerável das cenas são filmadas em plano-sequência, que parece não ter um uso muito criterioso, tendo em vista que uma cena de reflexão não parece se diferenciar de uma de tiroteio, ou de discussão ou de tortura. Nas palavras de Ramos (2021), “Há um nivelamento das condições e características da experiência. Estamos a todo momento acompanhando a exata temporalidade dos eventos sem que isso represente mais do que o fetiche por um realismo que deturpa a própria razão de ser do modelo.”. E, especificamente, a cena em que Jorge é torturado é profundamente perturbadora, revelando uma espécie de fetiche pela violência. Em um plano-sequência de aproximadamente quatro minutos, ele é agredido por um grupo de torturadores, levado ao pátio, agredido novamente por seus algozes, volta para dentro, onde é despido, molhado e eletrocutado. No fim se levanta, verbaliza em direção ao delegado que um brasileiro *patriota* está sendo morto por eles e é assassinado por Lúcio com um golpe de cano na cabeça; em seguida, afirma que morreu mais um *patriota*. Os policiais torturadores saem da cena e a câmera registra o corpo enquanto se afasta na mesma direção que aqueles.

Ivana Bentes, que cunha o termo “cosmética da fome”, analisa a tendência que surge através do cinema da retomada, que parece inverter o princípio cinemanovista da estética da fome. Sua análise de 2002

continua pertinente à estética da violência contemporânea e corresponde aos filmes citados no presente artigo.

Em suas palavras:

“O interdito modernista do Cinema Novo, algo como ‘não gozarás com a miséria do outro’, que criou uma estética e uma ética do intolerável para tratar dos dramas da pobreza, vem sendo deslocado pela incorporação dos temas locais (tráfico, favelas, sertão) a uma estética transnacional: a linguagem pós-MTV, um novo-realismo e brutalismo latino-americano, que tem como base altas descargas de adrenalina, reações por segundo criadas pela montagem, imersão total nas imagens. Ou seja, as bases do prazer e da eficácia do filme norte-americano de ação onde a violência e seus estímulos sensoriais são quase da ordem do alucinatório, um gozo imperativo e soberano em ver, infligir e sofrer a violência.” (BENTES, 2002)

A nossa miséria no recorte da produção cinematográfica contemporânea dos três longas analisados até aqui, sob a forma de filmes fragmentados, demasiadamente polissêmicos, identitários, personalistas, imediatistas, a-históricos, que fetichizam a miséria e a violência, expressa, além da paixão pelo Real, a permanência das condições que produzem a exploração, a miséria, a violência e a barbárie. É possível notar também certa tendência à não reflexão direcionada à temática do filme, como se o registro fosse importante o suficiente por si só. Cabe aqui recordar o valioso lembrete de Walter Benjamin sobre o processo de produção da cultura:

“A barbárie está inserida no próprio conceito de cultura como conceito de um tesouro de valores considerado de forma independente, não do processo de produção na qual nasceram os valores, mas do processo no qual eles sobrevivem. Dessa maneira, servem à apoteose desse último, não importando o quão bárbaro possa ser.” (BENJAMIN, 2006, p. 509)

## Considerações finais

A partir das questões elaboradas acima pode ser afirmado que há uma tendência em curso à barbárie, que se fortalece simultaneamente à reprodução do atual modo de produção que se baseia em formas objetivas e subjetivas de violência: repressão, dominação e exploração. Esta é a dialética do esclarecimento: “a maldição do progresso irrefreável é a irrefreável regressão” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 41). É possível notar que há uma intensificação da instabilidade, da desigualdade, da miséria, da dominação e exploração na conjuntura neoliberal, que permeia todos os aspectos da vida material, incluindo a cultura e o cinema.

O desejo sadomasoquista do espectador de ver sua violência cotidiana representada, identificada por Adorno e Horkheimer, permanece vivo no cinema brasileiro contemporâneo, que se satisfaz através de uma violência visceral na estética da barbárie. Os filmes *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007), *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho; Juliano Dornelles, 2019) e *Marighella* (Wagner Moura, 2021) evidenciam esse desejo realizado mobilizando os instintos de indivíduos reprimidos que anseiam por uma transformação efetiva da realidade

política, econômica e social, isto é, mobiliza a “paixão pelo Real”. Na medida em que o diretor, o espectador e qualquer outro indivíduo é um ser ideológico inserido em uma realidade ideológica, a produção e o consumo são facilmente consoantes com a hegemonia. É a ideologia que permite que o espectador brasileiro “goze com seu sintoma”. Como Zizek pontua:

“Essa, provavelmente, é a dimensão fundamental da ‘ideologia’: a ideologia não é simplesmente uma ‘falsa consciência’, uma representação ilusória da realidade; antes, é essa mesma realidade que já deve ser 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’*. Chegamos finalmente à dimensão do sintoma, pois uma de suas definições possíveis seria, igualmente, ‘uma formação cuja própria consciência 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, 1996, p. 305-306)

Nossa análise possibilita dizer que a sociedade continuará suscetível ao encontro com novas ditaduras, guerras e com o fascismo enquanto persistir a ordem que permitiu e permite esses acontecimentos. Não basta lembrar ou apenas mencionar. Nesse sentido, Benjamin enfatiza:

“A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. Nesse momento, perceberemos que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção; com isso, nossa posição ficará mais forte na luta contra o fascismo. Este se beneficia da circunstância de que seus adversários o enfrentam em nome do progresso, considerado como uma norma histórica. O assombro com o fato de que os episódios que vivemos no século XX ‘ainda’ sejam possíveis, não é um assombro filosófico. Ele não gera nenhum conhecimento, a não ser o conhecimento de que a concepção de história da qual emana semelhante assombro é insustentável.” (BENJAMIN, 1987, p. 226)

A ideologia por trás da obra cinematográfica e das contradições com a arte do cinema frente às suas finalidades mercadológica e ideológica, dentro do contexto do modo de produção e da divisão internacional do trabalho, formam as contradições e os impasses que o cinema brasileiro enfrenta. Para além disso, a realidade do cinema é um sintoma da sociedade brasileira. A estética da barbárie persistirá enquanto houver as condições objetivas que produzem a barbárie. Essa realidade precisa ser defrontada com urgência, como tantos intelectuais buscaram fazer. Paulo Emílio Sales Gomes pesquisou e analisou as correntes do cinema no Brasil, inclusive as renegadas, com a finalidade de compreender a realidade e a história do cinema brasileiro. A situação da cultura hegemônica no Brasil foi a que buscamos analisar — que é reflexo e defesa da conjuntura político-social onde o neoliberalismo triunfa economicamente, politicamente e sobretudo ideologicamente.

Mas nem tudo está perdido: ainda é possível mudar de caminho. Paulo Emílio Sales Gomes não nega as correntes cinematográficas do Brasil porque parte do pressuposto de que, para superar o estado real de

coisas e saber para onde caminhar, é preciso compreender os passos dados no passado, nomeá-los, entender o que eles representam e até onde levaram. Foi o que buscamos fazer neste artigo.

## Referências:

- ADORNO, T. **Aspectos do novo radicalismo de direita**. São Paulo: Editora UNESP, 2020.
- ADORNO, T; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ANDERSON, P. "Balanço do neoliberalismo". In: SADER, E; GENTILI, P. (org.). **Pós-neoliberalismo**: as políticas sociais e o Estado democrático. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- BARROCO, M. L. S. Barbárie e neoconservadorismo: os desafios do projeto ético-político. **Serv. Soc. Soc.**, São Paulo, n. 106, p. 205-218, abr./jun. 2011.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume 1. 3 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, W. Para uma crítica da violência. In: BENJAMIN, W. **Escritos sobre mitos e linguagem (1915-1921)**. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2011.
- BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte: Humanitas - Editora da UFMG, 2006.
- BENTES, I. 'Cidade de Deus' promove turismo no inferno. **Estado de S. Paulo**, São Paulo, 31 de ago. de 2002. Disponível em: <https://pdfcoffee.com/bentes-ivana-cidade-de-deus-promove-turismo-ao-inferno-pdf-free.html>. Acesso em: 15 de set. de 2024.
- BORGES, R. F. A idealização da miséria e o esvaziamento político da violência em Bacurau. **LavraPalavra**, 01 de nov. de 2019. Disponível em: [https://lavrpalavra.com/2019/11/01/a-idealizacao-da-miseria-e-o-esvaziamento-politico-da-violencia-em-bacurau/#\\_ftnref10](https://lavrpalavra.com/2019/11/01/a-idealizacao-da-miseria-e-o-esvaziamento-politico-da-violencia-em-bacurau/#_ftnref10). Acesso em: 18 de set. de 2024.
- CATALANI, F. "Depois da meia-noite no século: Adorno e as análises do fascismo". In: ADORNO, T. **Aspectos do novo radicalismo de direita**. São Paulo: Editora UNESP, 2020.
- DURÃO, F; ZUIN, A; VAZ, A (org.). **A indústria cultural hoje**. São Paulo: Boitempo, 2008.
- GOMES, P. E. S. **Cinema e política**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2021.
- HARVEY, D. **O neoliberalismo**: história e implicações. 2 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2011.
- MARCUSE, H. **A ideologia da sociedade industrial**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- OLIVEIRA, F. de. "Neoliberalismo à brasileira". In: SADER, E; GENTILI, P. (org.). **Pós-neoliberalismo**: as políticas sociais e o Estado democrático. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- RAMOS, J. Marighella e o problema da conciliação. **LavraPalavra**, 11 de ago. de 2021. Disponível em: <https://lavrpalavra.com/2021/08/11/marighella-e-o-problema-da-conciliacao/#:~:text=Por%20Jailson%20Ramos,.a%20divulga%C3%A7%C3%A3o%20aqui%20no%20Brasil..> Acesso em: 18 de set. de 2024.
- ROCHA, G. **Eztetyka da fome**. Hambre, set. de 2013. Disponível em: <https://hambrecine.com/wp-content/uploads/2013/09/eztetyka-da-fome.pdf>. Acesso em: 18 de set. de 2024.

SAFATLE, V. "A política do Real de Slavoj Zizek". In: ZIZEK, S. **Bem-vindo ao deserto do Real!**: cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. São Paulo: Boitempo, 2003.

'TROPA de elite' é fascista, declara crítico da 'Variety'. **O Globo Online**, 11 de fev. de 2008. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/tropa-de-elite-fascista-declara-critico-da-variety-3633025>. Acesso em: 18 de set. de 2024.

ZIZEK, S. "Adagio ma non troppo e molto espressivo: SOS Violência." In: ZIZEK, S. **Violência**: seis reflexões laterais [recurso eletrônico]. São Paulo: Boitempo, 2014.

ZIZEK, S. **Bem-vindo ao deserto do Real!**: cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. São Paulo: Boitempo, 2003

ZIZEK, S. "Como Marx inventou o sintoma?". In: ZIZEK, S. (org.). **Um mapa da ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.