

CINEMA E CINISMO: DISTORÇÕES PERFORMATIVAS E FRUIÇÕES CONTEMPORÂNEAS EM MICHAEL HANEKE

Frederico Antonio Cordeiro Feitoza *

Resumo

Neste artigo parto da ideia de que Michael Haneke em *A fita branca* (*Das Wieselband*, 2009) realiza distorções performativas a partir de modos cínicos de enunciação ancorados sensivelmente por uma perspectiva historicista para compor sua usual distribuição sádica de saber. Ao abordar o tema de uma geração que provavelmente se tornaria parte da juventude hitlerista, o filme expõe personagens e situações cujas formas de vida pressupõem uma naturalização germânica do mal, ao mesmo tempo em que, a partir de um jogo de sugestões, não se compromete com esta mesma tese, o que contribui para a qualidade enigmática do filme e para a confusão do espectador.

Palavras-chave

Cinema; Cinismo; Michael Haneke.

Abstract

In this article I start from the idea that Michael Haneke in *The white ribbon* (*Das Wieselband*, 2009) performs performative distortions through cynical modes of enunciation substantially anchored by a historicist perspective, to make his usual sadistic distribution of knowledge. Approaching the issue of a generation that would probably become part of the Hitler youth, the film presents characters and situations whose forms of life require a germanic naturalization of evil, while, at the same time, from a set of suggestions, doesn't compromise itself with this same thesis, which contributes to the enigmatic quality of the film and the confusion of the viewer.

Keywords

Cinema; Cynicism; Michael Haneke.

Cinismo é o nome que se dá a distorções performativas capazes de anular a força perlocucionária dos enunciados, um modo de racionalização, para usar um termo de seu maior crítico, Peter Sloterdijk, que detém um flexível efeito de auto-anulação, baseado numa certa inteligência da conveniência, que tira sua força da distinção entre aquilo que é dado no enunciado e o sentido que repousa na enunciação. Em palavras simples, diz respeito a um não-engajamento do sujeito em relação ao que diz.

Entendendo o cinismo como um modo de racionalização hegemônico das formas de vida do capitalismo avançando, Vladimir Safatle (2008) indica que esse é um modo de racionalização que as sociedades em crise de legitimação articulam para não se esfacelarem num tipo de desencantamento pleno. Assim elas teriam como digerir-se e desenvolver-se mesmo quando o “desabamento” constitui-se como principal forma de mercadoria.

Em *Cinismo e falência da crítica*, Safatle expõe que o cinismo hoje seria solidário da perversão enquanto modo de subjetivação dominante de nossas sociedades, visto que só através da perversão se é capaz de sustentar indiferentemente uma mentira sem que haja a necessidade de se questioná-la a partir da verdade como valor referencial. Para tanto, ele se apóia na idéia das “estruturas normativas duais”, termo cunhado por Slavoj Žižek que indica o funcionamento primordial das formas de vida atuais: maneiras como os sujeitos se socializam por meio da internalização concomitante de duas estruturas normativas que, embora paradoxais, articulam-se em relação de profunda complementaridade.

De um lado a lei simbólica que visa normatizar, de maneira relativamente explícita, os modos de interação social e de constituição de ideais de auto-regulação; de outro, a lei do supereu, que visa impor, de maneira implícita, imperativos de conduta pautados por

exigências de satisfação irrestrita. (Safatle, 2008, p.15)

Nestes termos, pretendo estender aqui a aliança entre cinismo e perversão para o interior da experiência estética, ou como agente primordial capaz de engajar o espectador num processo de fruição simpático não só ao que se convencionou chamar de crise dos processos de legitimação das sociedades contemporâneas, dos sistemas de representação, mas à própria consolidação dessa crise enquanto condição para o engajamento sensível. Assim, trago como ponto de partida e objeto de análise o filme *A fita branca* (*Das wiesse band*, 2009) de Michael Haneke, realizador alemão, que desde suas primeiras obras (*Violência Gratuita* - 1997, *A professora de Piano* - 2001 e *Caché* - 2006) se utiliza de um modo cínico de enunciação para promover uma distribuição de saber sádica. No caso específico da obra analisada aqui, o seu cinismo se estende ao engajamento do espectador numa perspectiva nostálgica da história como suporte para a sua confusão e incômodo, uma distorção performativa que permite ao espectador flerta com a perspectiva de uma despolitização das raízes do nazismo e de uma germanização do próprio mal.

O NEGATIVO DA NOSTALGIA COMO CAUSA DO DESEJO HISTORICISTA

A nostalgia, sentimento histórico associado a um desejo pelo passado ideal e à construção de uma memória afetiva etérea – elementos que apontam para a sua função restauradora, ou seja, de reconstituir a história de um povo ou de uma cultura sensivelmente ancorada em fantasias – é agenciada também a partir de negativos constituintes, ou seja, tabus históricos que lhes dão forças de sustentação, exatamente pelo que ela evita encarar. Como um objeto à lacaniano ou seguindo uma lógica derridiana, esse outro da nostalgia, incômodo, escuso e abafado, ao ser evitado dentro de uma expectativa

imaginária e alienante do ponto de vista histórico, acaba corroborando para a sua própria potência restauradora. Afinal, como afirma Svetlana Boym (2002) na introdução da obra *The future of Nostalgia*: nostalgia é essencialmente história sem culpa.

As partes que agenciam o sentimento nostálgico podem ser entendidas na perspectiva de uma crítica ao historicismo como aquilo que jaz nas formas bárbaras de transmissão de cultura. Seja no próprio historicismo progressista, inflamado de interesses, que olha para traz como o ego do sujeito, cujas lembranças são orientadas por desejos do corpo em esquecer e sobreviver, seja a partir dos frutos de uma estética ideologizada, na materialização de sensibilidades, obras de arte ou na confecção de outros produtos culturais.

No caso específico desse artigo, e dentro dessa última perspectiva - a de uma estética historicista - o foco recai sobre um filme que exerce um tipo diferente de satisfação nostálgica (ou que atinge esse sentimento a partir de seu contrário) ao ensaiar um passado idealizado, que não jaz em nossas memórias queridas, mas que pelo contrário, se realiza em sentimentos morais de julgamento e condenação. Falo especificamente do último filme de Michael Haneke, *A fita branca*, que, ao se apoiar num estilismo cínico, comporta uma estranha lógica que se oportuniza no historicismo, ao mesmo tempo em que não se compromete com esta perspectiva. Em suma, o filme, como várias outras produções do diretor é construído a partir de uma série de manipulações que colapsam a fruição, de forma a maniqueizar o olhar do espectador. No caso, o cinismo é lançado como agenciador estético baseado tanto na já bastante comentada crise dos sistemas de representação, quanto na crise dos processos de legitimação por que atravessam as sociedades atuais.

A produção, que retrata o cotidiano de uma aldeia alemã abatida por uma

série de violentos incidentes antes da erupção da primeira guerra mundial - com foco bastante específico sobre a geração de crianças e adolescentes que acabariam provavelmente se tornando parte da juventude hitlerista – sugere uma estilização folclórica do mal germânico e toma suporte em teorias psicanalíticas radicais como a de Wilhelm Reich, acerca das formas de vida encorajadas, em que a ausência de orgasmos e do exercício de uma sexualidade satisfatória da população alemã, controlada por uma disciplina paternal rígida e repressora, explicaria a sua aderência à ideologia fascista.

As partes que agenciam o sentimento nostálgico podem ser entendidas na perspectiva de uma crítica ao historicismo como aquilo que jaz nas formas bárbaras de transmissão de cultura

O filme de Haneke estetiza a “parábola” reichiana da psicologia de massas do fascismo, que despolutiza as raízes do nazismo, a partir de uma lógica que aposta ou se oportuniza - nos termos de uma economia de significação¹ do espectador - na memória historicista que *a priori* orientará a fruição. O filme não explica os fatos que dá a entender, mas sim, se conclui e se firma a partir das incertezas de uma enunciação que podemos qualificar, no sentido mais inteligente do termo, de oportunista.

Se for verdade, como afirma Zizeck (2008), que o cinema orienta a forma como desejamos, *A fita branca* não só orienta, como se baseia ou se aproveita da confusão mesma que tenciona o próprio desejo. Em palavras simples, é como se a sensibilidade tomasse carona, por assim dizer, na força da memória afetiva nutrida pelo fenômeno nazista, ou seja, memória afetiva estetizada, construída ao longo

dos anos a partir de uma perspectiva democrático-liberal. Haneke se aproveita da qualidade do desejo de deformar a realidade e a potencializa quando o ancora em signos e símbolos da história dos vencedores.

DA VITIMIZAÇÃO DAS CRIANÇAS AO ESPÍRITO DE PORCO INFANTIL

A ambivalência infantil, de criaturas inocentes que podem ser ou se tornar muito perversas, seja instintiva ou espiritualmente, tem sido retratada no cinema com efeitos assustadores. A criança que exerce o mal, ou que é possuída por ele, funciona como uma afronta a uma sociedade que há apenas um século se defrontou formalmente com a idéia lançada por Freud (1905), de que toda criança é um perverso polimorfo em potencial e comportamento. Isso quer dizer que, para satisfazer certas pulsões, as crianças exercem a chamada irresistibilidade perversa, sem muitos pudores ou recalques. O que vai sendo negociado com o passar do tempo, a partir de introjeções edípicas e superegóicas.

*Se for verdade, como afirma Zizeck (2008), que o cinema orienta a forma como desejamos, *A fita branca* não só orienta, como se baseia ou se aproveita da confusão mesma que tenciona o próprio desejo*

O terror cinematográfico explorou essa ambivalência, provavelmente consciente de seu potencial desconcertante. Na forma de possessões espirituais, como a garota Reagan de *O exorcista* (William Friedkin, 1972), o Demien de *A profecia* (Richard Donner, 1976) ou mesmo um grupo inteiro de crianças, como acontece em *A colheita Maldita* (Friz Kiersch, 1984). Ou em obras que apostam na perversidade infantil como tema central de suas narrativas, a exemplo de *The bad seed*

(Mervyn Leroy, 1956) que acompanha a trajetória de uma criança psicopata que mata por motivos fúteis ao *Anjo Malvado* (Joseph Ruben, 1993) com Macaulay Culkin. Neste caso o terror é explorado pela descrença na natureza maligna das crianças.



Figuras 1 e 2: as crianças são apresentadas ao longo do filme sob uma perspectiva insinuante e desconfiada. Desconfiança tanto em relação aos crimes que podem ou não ter cometido quanto do espectador em relação a si mesmo, sobre levar ou não essa idéia a frente.

No filme de Haneke, as crianças alemãs concentram o ponto nodal do enigma. Se a princípio elas fazem lembrar Funny e Alexander de Bergman, quando sofrem as punições de um pastor austero, com o crescimento da narrativa vão adquirindo traços de uma sabedoria demoníaca dissimulada. *A fita branca*, como vários outros filmes, apela para o imaginário cinematográfico sobre a ambivalência infantil. No seu caso, entretanto, os fatos nunca são esclarecidos, já que o ponto de vista a partir do qual as crianças são retratadas é construído nos termos de uma perspectiva obscurantista. O apelo para a dúvida, que não reside, obviamente, em casos de possessão espiritual, está mais próxima

das dicas de uma cartilha psicanalítica referente a transferências afetivas (o ódio que não pode ser exercido contra os pais é transferido para objetos substitutivos) e mais ainda, numa escala nostálgica, a uma germanização do próprio mal.

As crianças são acusadas dos crimes pelo narrador, o professor Viktor. Em algumas sequências são apresentadas cometendo pequenas maldades, em outras acabam sendo responsabilizadas por crimes que aparentemente não cometeram (como o incêndio no celeiro da fazenda do barão). Às vezes se comportam como ingênuos sofrendores torturados pelos pais e outras como se possessos por um mal profundo, *à la Colheita maldita*, em que desafiam a autoridade paterna.

A desorientação gerada pelo filme apela não somente para o outro construído através de uma perspectiva democrático-liberal da história, mas para a própria perversidade requisitada por alguns desejos para serem satisfeitos. A satisfação do espectador, seus fetiches e fantasias, serão realizados dentro de um certo consentimento político da história. Ou seja, ele poderá “brincar” com a fantasia da condenação moral total ao aliar a maldade exercida na aldeia às suspeitas do

A ambivalência infantil, de criaturas inocentes que podem ser ou se tornar muito perversas, seja instintiva ou espiritualmente, tem sido retratada no cinema com efeitos assustadores

nazismo como algo essencialmente alemão.

Sentimento que não pode ser exercido divorciado da estetização do próprio holocausto, a solução final nazista, que se tornou um tipo de primo rico da memória do século XX. Sua industrialização cinematográfica, teórica e enfim, midiática,

é distribuidora do seu posicionamento como um “lugar comum universal para os traumas históricos”, nas palavras de Andreas Huyssen (2000, p.12). Nesse sentido, afirmamos que a forma como o holocausto foi estetizado ao longo dos últimos quarenta anos, especificamente, a partir do chamado *Historikstreit*, ou seja, o debate amplo e aberto que invadiu a mídia a partir do início da década de 1980, depende diretamente da forma como o nazismo e os próprios alemães foram também estetizados ao longo da metade final do século XX até os tempos atuais.

No caso de *A fita branca*, o maniqueísmo se torna mais acentuado, quando, sem tocar no tema do nazismo diretamente, sugere, a partir de um dos personagens do filme - o narrador que não confia tanto assim em sua própria memória - se a qualidade maligna dos eventos que perturbaram o vilarejo não teriam um tipo de ligação com os graves fatos que tomariam conta do país. Nesse sentido, o filme sugere suspeitas, a partir da hipótese da vida sensual patologicamente reprimida, não de um mal geral, mas de um mal alemão específico - o que recai especialmente sobre a vida das crianças da aldeia - e dessa forma cria links subjetivos com a própria

A desorientação gerada pelo filme apela não somente para o outro construído através de uma perspectiva democrático-liberal da história, mas para a própria perversidade requisitada por alguns desejos para serem satisfeitos

forma política que definiu o nazismo.

Este superávit psicanalítico, que confia à economia de libido da população alemã o fator subjetivo principal de sua aderência ao nazismo, aponta para um déficit

em teorias mais sócio-políticas. Afinal, que população européia, em maior ou menor grau, não vivia no início do século XX, com a consolidação do modernismo, um momento de confrontação com a sexualidade neurótica?

Vale recordar, nesse momento, a interessante tese de Theodor Adorno sobre o nazismo como um jogo de máscaras em que, para dar conta do artificialismo que fundou instantaneamente essa ideologia, os cidadãos alemães preferiram embarcar nesta doutrina, mais pela sua conveniência social, e menos por uma motivação ideológica ou por um desejo profundo. Neste caso, a aderência social ao nazismo estaria mais para um jogo de semblantes e aparências, tendo em vista que provavelmente nenhum sentimento ideal germânico intenso conseguiria ser tão rapidamente arraigado, a não ser pela força da propaganda e pela estetização da própria política. Elementos que em si denunciam uma ausência de enraizamento ideológico. Vladimir Safatle comenta a respeito:

Podemos dizer isso, porque o caráter carnavalesco da “ideologia” fascista, caráter de parodia que absorve, ao mesmo tempo conteúdos ideológicos aparentemente contraditórios, como por exemplo, o vínculo camponês à terra e o culto futurista à indústria, seria, segundo Adorno, o segredo de sua força. Tudo era aparência posta como aparência e, fato de suma importância, sabia-se disso (2008, p.97).

Dessa forma, se fossemos seguir com uma perspectiva psicanalítica, a aderência do povo nazista àquele conjunto de idéias não estaria vinculada simplesmente à identificação imaginária com um líder carismático e paternal (o que está mais próximo da hipótese freudiana da psicologia de grupo), nem com o embotamento patológico do exercício da sexualidade (a tese de Wilhelm Reich), mas com a identificação simbólica dos sujeitos entre si, da captação da semelhança de traços entre eles, o que os permitiria tratar de

suas identidades sociais como “simples semblantes”: aparências postas enquanto tal. Assim, eles poderiam ter atuado a partir de “identidades sociais que não têm realidade substancial em virtude exatamente do fato de elas não terem realidade substancial alguma” (Safatle, 2008, p.106).

A tese de Safatle² é, portanto, a de que o próprio modo de racionalização do nazismo só alcançou as proporções que alcançou por conta de uma lógica interna cínica - uma socialização de aparências no sentido de Adorno - a despeito de toda a folclorização de um mal alemão genético a que se propôs divulgar uma série de produtos culturais ao longo da metade final do século XX.

O RETRATO DO NAZISTA E DO ALEMÃO

A fita branca sugere a idéia de uma germanização genética do nazismo. Um oportunismo narrativo e estético que, ao mesmo tempo em que pode ser complacente de uma alienação histórica, não compromete a obra do ponto de vista ideológico. Seu texto aberto, inconcluso, estará à disposição da economia de significação de um espectador cuja (desin)formação política e estética o ensinou a lembrar que alemães são calculistas e malignos.

Nesse caso, resta trazer à tona a forma como os próprios alemães passaram a ser retratados ao longo das últimas décadas, e, especificamente, como o alemão da primeira metade do século XX passou a ser representado metonimicamente a partir do signo do nazista grotesco e perverso.

Em seu livro *The Unmaking of the fascist aesthetics*, a professora californiana Kriss Ravetto explica que tanto a historicização quanto as representações do nazismo e da solução final são expostas a partir de um horror e atrocidade tão inexprimíveis que a forma mais confortável de se retratá-los é através de uma celebração espetacular da história.

Representações dos nazistas como buro-

cratas alcoólatras (*A lista de Schindler* de Steven Spielberg) de torturadores homossexuais (*A psicologia de massa do fascismo* de Wilhelm Reich), cientistas impiedosos e calculistas que usam pessoas como ratos de laboratório para suas experiências (*Eichmann em Jerusalém* de Hannah Arendt e *O ovo da Serpente* de Ingmar Bergman) ou como uma mancha na face da humanidade (*Reflections of Nazism* de Saul Friedlanders) transforma a autenticidade do evento em representações teatralizadas (dramáticas) de posturas morais e imorais. Como conseqüência o nazista e o fascista têm agora adquirido atributos gerais do mal que desliza para diferentes discursos os quais aludem para questões de gênero, sexualidade, religião, higiene e decadência (2001, p. 4).

Sua crítica afirma que historiadores e críticos culturais tendem a observar o fascismo e o nazismo como sistemas divorciados da história, como algo a ser olhado de fora, e que o sofrimento de suas vítimas, no caso os judeus do Holocausto, foi elevado a um tipo de “santificação” que quase não dá brechas para que se olhe o nazismo, e, por tabela, os alemães da primeira metade do século XX, através de outros olhos. O alvo dessas narrativas, filmes e teorias, parece estar comprometido com a reconstrução de um *ethos* moral ocidental. Ou seja, no processo mesmo de redenção da própria história, é outra vez a política de reconstrução de uma memória afetiva coletiva que põe o nazismo como o estranho elemento que deve ser expurgado. Estamos tratando de uma nostalgização tão interessada quanto de uma história basicamente imaginária.

Quanto a isso, Ravetto coloca que modelos artísticos e narrativos por meio dos quais os diversos realizadores do pós-guerra produzem suas obras revelam que a codificação dos eventos históricos está aí para satisfazer as regras simbólicas do presente. Do outro lado da trincheira, e mesmo como militantes que se posicionam

contra esta estética metonímica, a autora explora as obras *Saló* de Pasolini (1975), *O porteiro da noite* de Liliana Cavani (1974) e *Seven Beauties* de Lina Wertmüller (1975), que, diferentemente de filmes como *Cabaret* (Bob Fosse, 1972), *Os deuses malditos* (Luchino Visconti, 1963) e *Lili Marleen* (Rainer Fassbinder, 1981)

[...] estão atentos a uma ruptura da relação sujeito-objeto tradicionalmente engredrada, recusando-se a tornar seus filmes revisitações reconhecíveis. Ou seja, eles resistem a uma cooptação cultural ao decepcionar a narrativa convencional e as expectativas estéticas, uma antiestética fascista exagerada, se não grotesca, características e forças anti-idealísticas que os tornam inconsumíveis (2001, p.16).

A fita branca sugere a idéia de uma germanização genética do nazismo. Um oportunismo narrativo e estético que, ao mesmo tempo em que pode ser complacente de uma alienação histórica, não compromete a obra do ponto de vista ideológico

Embora não estejamos tratando de nazistas no filme de Haneke, a sugestão de que no contexto em que se desenrola a narrativa poderiam estar os germes daquela forma política, levanta suspeitas de que aquela seria a retratação de nazistas avant la lettre. Ali os signos da ideologia fascista alemã são sugeridos de forma disfarçada e insinuante, a exemplo da idéia da 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.

Aveso a concepções folclóricas e simplistas do nazismo, o historiador Robert Paxton, especialista na história do fascismo, indica que só houve qualquer possibilidade de se conceber o fascismo como uma ideologia e uma prática, a partir da indústria da morte que caracterizou a primeira guerra mundial. Se fossemos tomá-lo num sentido mais subjetivo e genético, certamente os alemães não poderiam ser responsabilizados de primeiro impacto, embora tenham sido os mais radicais ao exercitá-lo.

[...] Em vista desses muitos precursores, surgiu um debate quanto a que país teria dado origem ao primeiro movimento fascista. A França é uma candidata frequente. Poucos são os que colocam a Alemanha em primeiro lugar. Talvez o primeiro fenômeno que possa ser funcionalmente relacionado ao fascismo seja a Ku Klux Klan americana (Paxton, 2007, p.90).

De acordo com Paxton, o que leva muitos a acreditar que os fascistas eram perturbados emocionais ou sexualmente anormais se deve principalmente ao superávit emocional, no âmago de um movimento que não se comporta como a maioria das ideologias, ou seja, através de uma formação racional historicamente contextualizada. As paixões por traz dessa forma política, e que estavam germinando em diversos países europeus, como a Hungria e a Áustria, além dos memoráveis Itália, Alemanha e Espanha, indicam um espírito de época complacente ao desenvolvimento tecnicamente possível de uma política das massas; à decepção político-econômica com a democracia e com as instituições liberais; à expansão de uma esquerda socialista amadurecida e, principalmente, à intensificação de um sentimento nacionalista a partir dos fins do século XIX, que tomou conta inclusive de movimentos trabalhistas organizados.

Esclarecedor também é o posicionamento de Hannah Arendt (1989) sobre estes mitos que rondam as origens do

fascismo. Para a autora, confundir a história do fascismo alemão com hábitos e costumes conservadores seria um engano, visto que o nazismo teria representado o colapso com todas as tradições européias e alemãs, católicas ou protestantes, boas ou más, ao enaltecer o fascínio pela destruição e o objetivo da pureza como sua justificativa. No final das contas, em relação ao filme de Haneke, a tolerância à violência como um organizador político/emocional nos anos que se seguiram ao abatimento econômico alemão durante o pós-guerra, talvez seja o que permita confundir a memória do espectador sobre se a violência não seria em si uma paixão alemã nata com as certezas promovidas pela institucionalização de um historicismo do vencedor.

Essas fantasias - imagens desejan-tes, falsas e inseguras - sempre rescindem numa economia simbólica valiosa, aquela que vai ilustrar o passado dos sujeitos e povos de valores. Uma memória interessada e cheia de imaginação, que é sedutora ao se enfeitar de elementos estéticos inflamados de ideologia. Contra isto, o que dá forma, cor e tato aos fatos, resta apenas o ensaio e a reflexão.

NOTAS

* Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE. E-mail: navarrafred@gmail.com

¹ Referência à teoria de John Fiske (1987/1989) sobre a economia popular da significação.

² Safatle (2008) corrobora teoricamente com esse jogo de máscaras, tomando como modo de explicação o conceito lacaniano de identificação, que em determinadas condições pode sustentar os vínculos e processos sociais, no sentido de que o socializar é fundamentalmente um “fazer como”.

REFERÊNCIAS

ARENDDT, Hannah. **As origens do totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e*

política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. **Obras escolhidas**, vo-lume I. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BOYM, Svetlana. **The future of nostalgia**. New York: Basic Book Publisher, 2002.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

PAXTON, Robert. **A anatomia do fascismo**. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

RAVETTO, Kriss. **The unmaking of fascist aesthetics**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

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

ZIZEK, Slavoj. **A visão em paralaxe**. São Paulo: Boitempo, 2008.