

PONTÍFICA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

LUCAS PEREIRA CASSALES

A REPRESENTAÇÃO DO MAL-ESTAR LÍQUIDO NO CINEMA DE MICHAEL HANEKE

Porto Alegre
2015

LUCAS PEREIRA CASSALES

A REPRESENTAÇÃO DO MAL-ESTAR LÍQUIDO NO CINEMA DE MICHAEL HANEKE

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção de grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Gerbase

Porto Alegre
2015

Obrigado aos meus pais, por me permitirem dar os primeiros passos até chegar neste.

À Laura, por ter me suportado, na medida do possível, durante esse ciclone.

Aos sócios e amigos, por entenderem que nem sempre poderíamos estar.

Ao meu orientador, Carlos Gerbase, pelo companheirismo.

Ao Emiliano, ao Vítor, aos companheiros de Cinesofia, com os quais aprendi e que sempre estiveram dispostos.

Ao cinema, por ter me mostrado um caminho; agora e sempre.

RESUMO

Esta dissertação analisa a obra do diretor austríaco Michael Haneke, posicionando-a como uma representação cinematográfica do mal-estar líquido. Para isso, em um primeiro momento, faz um levantamento histórico e social a respeito dos elementos que compõem o mal-estar líquido. Posteriormente, estuda seus conceitos formadores, através do trabalho de Jean Baudrillard e, principalmente, da teoria líquida de Zygmunt Bauman, caracterizando o mal-estar líquido a partir dessas teorias. Em seguida, traz a figura de Haneke como autor, para possibilitar a utilização de sua cinematografia em termos de representação filmográfica do mal-estar líquido. Como um modelo metodológico de análise, se baseia em Aumont e Dubois para criar um método híbrido de análise mais ensaística e fluida: a análise narrativa. Apoiada nesta progressão, parte para a análise dos dois primeiros longas-metragens de Haneke lançados comercialmente em salas de exibição, sendo eles *O sétimo continente* (1989) e *O vídeo de Benny* (1992), com o intuito de demonstrar suas hipóteses

Palavras-chave: Cinema. Mal-estar. Haneke. Bauman.

ABSTRACT

This dissertation analyses the work of the austrian director Michael Haneke, placing it as a cinematographic representation of the liquid discomfort. To do so, first, it makes a historical and social survey about the elements that compose the liquid discomfort. Then, it studies its forming concepts, through the work of Jean Braudillard and, mainly, through the liquid theory of Zygmunt Bauman, characterizing the liquid discomfort from those theories. From that point, it brings Haneke as an author, to allow the use of his cinematography in terms of filmic representation of the liquid discomfort. As a methodological model of analysis, it bases in Aumont and Dubois to create an hybrid method of a more fluid and essay-like way: the narrative analysis. Supported in this progression, it analyses Haneke's first two feature films commercially distributed in screening rooms, *The seventh continent* (1989), and *Benny's video* (1992), with the intent of showing its hypothesis.

Keywords: Cinema. Liquid discomfort. Bauman. Haneke.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

	Página
Quadro 01 - Quadro temático da filmografia de Haneke.....	83
Imagem 01 - O sétimo continente - Plano sequência no lava-jato.....	89
Imagem 02 - O sétimo continente – Eva na escola.....	91
Imagem 03 - O sétimo continente – Mãos no consultório.....	92
Imagem 04 - O sétimo continente – Olhos do paciente.....	92
Imagem 05 - O sétimo continente – Fila no supermercado.....	94
Imagem 06 - O sétimo continente – Anna e Eva.....	98
Imagem 07 - O sétimo continente – Cartaz da agência de turismo.....	101
Imagem 08 - O sétimo continente – Família no lava-rápido.....	103
Imagem 09 - O sétimo continente – Quebrando armário.....	106
Imagem 10 - O sétimo continente – Quebrando móveis.....	107
Imagem 11 - O sétimo continente – Peixes sem vida.....	108
Imagem 12 - O sétimo continente – Dinheiro na privada.....	109
Imagem 13 - O sétimo continente – Televisão pós-caos.....	110
Imagem 14 - O sétimo continente – Ruído.....	111
Imagem 15 - O vídeo de Benny – A morte do porco.....	113
Imagem 16 - O vídeo de Benny – Benny e o coquetel.....	114
Imagem 17 - O vídeo de Benny – Comida rápida.....	115
Imagem 18 - O vídeo de Benny – Transações no coral.....	116
Imagem 19 - O vídeo de Benny – O vingador tóxico.....	117
Imagem 20 - O vídeo de Benny – Janela.....	118
Imagem 21 - O vídeo de Benny – O vídeo.....	121
Imagem 22 - O vídeo de Benny – Ao telefone.....	124
Imagem 23 - O vídeo de Benny – Transformação.....	125
Imagem 24 - O vídeo de Benny – Figura paterna.....	126
Imagem 25 - O vídeo de Benny – Insônia no Egito.....	127
Imagem 26 - O vídeo de Benny – A camiseta de Benny.....	128
Imagem 27 - O vídeo de Benny – Conversa paterna.....	129
Imagem 28 - O vídeo de Benny – O vídeo em Benny.....	132
Imagem 29 - Caché.....	135
Imagem 30 - Violência gratuita.....	136

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	7
2 BAUMAN E O MAL-ESTAR LÍQUIDO.....	12
2.1 BAUMAN: A ESCALADA DA LIQUIDEZ.....	14
2.1.1 A ética e a moral pós-moderna: entre Bauman e Lipovetsky.....	18
2.1.2 Caminhos líquidos: da pós-modernidade à modernidade líquida.....	23
2.2 A MODERNIDADE LÍQUIDA E SEUS FATORES ANGUSTIANTES.....	30
2.2.1 A sociedade de consumo: ascensão do modelo capitalista.....	31
2.2.2 A crença externa.....	38
2.2.3 A onipresença da imagem.....	43
2.2.4 Estética na modernidade líquida.....	48
2.3 O MAL-ESTAR LÍQUIDO.....	52
2.3.1 A resignificação do paradigma global: liberdades e seguranças.....	55
2.3.2 A comunidade líquida.....	58
2.3.3 Impulsos e afetos.....	60
2.3.4 A imortalidade efêmera.....	64
2.3.5 Breve passeio pelo imaginário.....	67
3 O MAL-ESTAR LÍQUIDO EM HANEKE.....	70
3.1 HANEKE: A ESCOLHA PELO SOMBRIO.....	71
3.2 ESCOLHAS METODOLÓGICAS.....	77
3.3 O SÉTIMO CONTINENTE.....	87
3.4 O VÍDEO DE BENNY.....	112
3.5 ENLACES FILMOGRÁFICOS.....	132
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	138
REFERÊNCIAS.....	144
FILMOGRAFIA DA PESQUISA.....	149
ANEXO A: DVD COM OS FILMES O SÉTIMO CONTINENTE E O VÍDEO DE BENNY	

1 INTRODUÇÃO

A arte ocupa um papel de representação do estado de uma sociedade em qualquer período histórico. Indo muito além de qualquer intensidade artística que possa ser julgada subjetivamente, a arte - pintura, música, e mais recentemente, o cinema - mesmo sem pretensões artísticas, acaba por se tornar um relato do mundo ao qual pertence. É parte da expressão de uma época.

Quando nos propomos a esmiuçar de maneira mais objetiva os contornos subjetivos e sensoriais que emanam da arte, podemos transformá-los em uma análise de seu próprio tempo. Para este trabalho, utilizamos a imensa capacidade sensorial do cinema para tentar entender um pouco sobre a era na qual vivemos. Badiou (2002), já disse que “o cinema é uma arte do passado perpétuo, no sentido de que o passado é instituído com a passagem. O cinema é a visitação: do que eu teria visto ou ouvido, a ideia permanece enquanto passa” (p. 103), que vem de acordo com nossa ideia original para a utilização do cinema. É a possibilidade inventada pelas operações próprias de um artista: organizar o afloramento interno ao visível da passagem da ideia.

Vivemos em uma sociedade cada vez mais conectada, mas principalmente através das m dias que propriamente por uma constante intera o física. A virtualidade se aproxima do seu apogeu e estamos no meio do furacão causado por avanços cada vez mais bruscos e mais velozes. Os pilares que no século passado serviam de sustentação para a sociedade cada vez mais são postos abaixo e não há tempo para hábil para outros serem construídos. Tudo muda o tempo todo. Como os indivíduos se comportam frente a essa avalanche?   possível manter a mente tranquila, cercados de angústias e inseguranças nas esferas sociais, profissionais e pessoais? Baudrillard (2006) denominou esse momento como a “orgia”, um momento de profundo êxtase para todos os componentes sociais, que ele caracteriza de tal forma:

[...] é o momento explosivo da modernidade, da liberação em todos os domínios. Liberação política, liberação sexual, liberação das forças produtivas, liberação das forças destrutivas, liberação da mulher, da criança, da pulsação inconsciente, da arte. Percorremos todos os caminhos da produção da superprodução virtual de objetos, de signos, de mensagens, de ideologias, de prazeres (BAUDRILLARD, 2006, p. 9).

Trataremos de estudar a obra cinematográfica do diretor austríaco Michael Haneke, com o intuito de analisar a possibilidade de ela servir de representação filmográfica para o mal-estar líquido, conceito que aprofundaremos ao longo deste estudo.

O mal-estar líquido provém de dois conceitos: o mal-estar pós-moderno, estudado de diversas formas por muitos autores: Freud, em um momento anterior a alguns avanços tecnológicos que exacerbaram esse sentimento; Baudrillard, que tratou principalmente da relação com a tecnologia e com a explosão simbólica; e também Bauman, que além de estudar o mal-estar, também foi o responsável por criar o nosso segundo conceito: a teoria líquida. A teoria líquida é um avanço dos estudos do sociólogo polonês, que usaremos de guia em um primeiro momento para podermos analisar esse mal-estar contemporâneo. Dennis Smith, em sua introdução à obra de Bauman, o chama de “profeta da pós-modernidade”; Anthony Giddens, teórico inglês, considera Bauman um dos principais analistas da “pós-modernidade”; a respeitada revista inglesa *Theory, culture & society* (1998), publicou uma edição inteiramente dedicada a textos tratando das ideias do polonês, contando inclusive com um artigo do próprio Baudrillard.

Zygmunt Bauman é razoavelmente novo em sua inserção como sociólogo, sendo mais conhecido internacionalmente a partir da década de 1990, após iniciar sua série líquida, ou da “fluidez social”. Como pesquisador e professor nas universidades de Varsóvia (Polônia) e Leeds (Inglaterra), foi autor de inúmeros livros sobre temas que variavam entre o movimento trabalhista britânico até os escritos de Marx e Lênin. Após se aposentar da atividade docente, se focou no estudo da pós-modernidade, o que provocou o surgimento de novos diagnósticos da contemporaneidade, como a modernidade reflexiva de Giddens e Beck ou a hipermodernidade de Gilles Lipovetsky. Esse aquecimento na questão pós-moderna provocou Bauman a iniciar, a partir daí, sua sociologia da modernidade líquida, que será a base para este estudo. Ele define a passagem da fase “sólida” da modernidade para a “líquida” como “um momento em que as organizações sociais (estruturas que limitam as escolhas individuais, instituições que asseguram a repetição de rotinas e padrões de comportamento) não podem mais manter sua forma por muito tempo” (2007, p. 7).

Nossa intenção aqui é também apontar algumas discordâncias de métodos utilizados pelo polonês, visto que aprofundaremos no capítulo 2 a relação de Bauman com sua sociologia líquida. Também realizaremos nesse capítulo um apanhado histórico e social de elementos que consideramos vitais para um melhor entendimento a respeito do mal-estar líquido. São fatores que denominamos “angustiantes”, responsáveis por causar a constante ansiedade e insegurança na sociedade ao serem reinseridos sob o viés líquido-moderno.

Finalizando o capítulo 2, entraremos no mal-estar líquido em si, tratando de suas resignificações dos paradigmas globais e de como sua presença se concretiza na prática. Também achamos pertinente abordar breves questões a respeito do imaginário, visto que tratar do mal-estar líquido é tratar também de uma zona etérea e pouco concreta, cujo o âmago se encontra em áreas inerentes ao pensamento e a consciência. Para isso, tratamos de abordar Durand, Freud e Jung, com a preocupação de não tocar em temas psicanaliticamente contraditórios, visto que Jung seguiu seu mestre Freud em muitas questões, mas se opôs a ele em muitas outras.

Abordaremos, sempre que possível, a obra de Haneke, já relacionando-a com os fatores do mal-estar líquido que forem se desenvolvendo. Porém, é no capítulo 3 que nos debruçaremos demoradamente sobre a obra cinematográfica do diretor austríaco, elaborando primeiramente um breve histórico sobre sua trajetória e também trazendo-o como autor, conceito que será importante para tornar sua obra homogênea e passível de caracterização como um todo; além de nos possibilitar trazê-lo como pensador de cinema e de aspectos de seus próprios filmes, baseados em nossas escolhas metodológicas, que explicitaremos também dentro do terceiro capítulo, e que parte de uma junção de inúmeras técnicas de análise, passando prioritariamente por Aumont e Dubois. A “análise narrativa” nos proporcionará um método de análise mais fluido e ensaístico, sem perder o foco do objeto, que será estudado com base, principalmente, nas escolhas de roteiro e direção assumidas por Haneke em seus dois primeiros longas-metragens: *O sétimo continente* (1989) e *O vídeo de Benny* (1992). Explicitaremos os motivos para a escolha desses dois longas-metragens e também a potência de ambos poderem apontar os caminhos que o diretor austríaco escolheria durante o resto de seu percurso cinematográfico. Achamos condizente também, ao

final do capítulo 3, realizar um fechamento das análises, relacionado-as também com outros filmes da cinematografia de Haneke que não abordamos tão profundamente, com o intuito de retomar a veracidade da potência dos filmes escolhidos.

Para o capítulo 4, deixamos nossas considerações finais a respeito deste estudo, que esperamos que tenha chegado suficientemente claro até lá. A pertinência de nosso trabalho parte de uma sensação que parece sempre haver em todas as sociedades historicamente conhecidas: a de que algo não está bem, e isso se prova ser uma característica própria do ser humano, da eterna insatisfação com o que lhe é oferecido. Porém, também temos a noção de que em nenhum momento na história esse sentimento foi tão confuso e tão fugidio. Essa sensação exacerbada, provavelmente, se deve, em grande parte, às constantes e cada vez mais intensas revoluções tecnológicas e sociais que acometem a modernidade líquida. Esse movimento acelerado é o responsável por deixar os indivíduos sem chão e balançar todas as suas crenças. Por estarmos inseridos neste contexto, tentaremos fazer uma abordagem distante quando for preciso, mas também próxima quando sentirmos necessidade, pois é impossível se manter completamente alheio a todos os fatores que nos cercam.

É importante salientar que, por trazermos um diretor que aborde questões por um viés estritamente europeu, e por trazer aspectos históricos que possuem sua origem vinda dos movimentos colonizadores da Europa e, posteriormente, dos Estados Unidos, aceitamos que haja uma matriz eurocentrista que norteia o trabalho. Porém, nenhum dos aspectos que estudamos deixa de ter relações intrínsecas com a América Latina e o Brasil, visto que todos estamos amplamente conectados e a cadeia global, tanto política, quanto econômico-financeira é diretamente afetada em toda sua extensão. Culturalmente também estamos muito mais próximos do resto do mundo do que jamais estivemos. Mesmo assim, sempre que possível, efeturemos relações diretas com a realidade brasileira, traçando um paralelo dessa insegurança para nosso país. O mal-estar líquido não conhece fronteiras.

Bauman (1998), nos ajuda a elucidar inicialmente um pouco dos fatores que compõem o mal-estar líquido e de suas consequências em mundo globalizado e ditado por um capitalismo liberal. Como um processo introdutório, ele relata:

No mundo pós-moderno de estilos e padrões de vida livremente concorrentes, há ainda um severo teste de pureza que se requer seja tranposto por todo aquele que solicite ser ali admitido: tem de mostrar-se capaz de ser seduzido pela infinita possibilidade e constante renovação promovida pelo mercado consumidor, de se regozijar com a sorte de vestir e despir identidades, de passar a vida na caça interminável de cada vez mais intensas sensações e cada vez mais inebriante experiência. Nem todos podem passar nessa prova. Aqueles que não podem são a 'sujeira' da pureza pós-moderna (BAUMAN, 1998, p. 23).

Posto isso, nos cabe partir para enfrentar nossas maiores questões no decorrer desta dissertação: é possível transpôr filmes tão sensoriais de maneira objetiva a ponto de formarem uma representação de uma teoria também igualmente tão etérea que é o mal-estar líquido? E é cabível nos apropriarmos de uma cinematografia inteira de um diretor, mesmo com análises mais aprofundadas de apenas dois longas-metragens, para nominá-lo como um autor representativo no aspecto filmográfico em relação a nosso objeto de estudo? Acreditamos, a princípio, que sim, e assim tentaremos evoluir o estudo aqui iniciado.

2 BAUMAN E O MAL-ESTAR LÍQUIDO

Zygmunt Bauman tem sua origem em uma família judia, tendo nascido em 19 de novembro de 1952, em Poznan, pequena cidade localizada no oeste da Polônia. Após uma infância pobre e marcada por manifestações antissemitas, a família de Bauman é obrigada a fugir para a União Soviética, após a invasão nazista e o consequente começo da Segunda Guerra Mundial, em 1939. Após completar 18 anos, ele acaba entrando para o exército polonês para, ao lado das tropas russas, lutar contra o exército nazista, ganhando destaque dentro do próprio exército e do partido comunista. Munido de algumas utopias, Bauman acreditava que sob a égide do Comunismo não haveria espaço para manifestações antissemitas, influenciado pelas duras provações recebidas durante sua infância. Foi nessa época que ele começou a se interessar pelo socialismo e pelo marxismo, para ele, representantes teóricos dessa utopia.

Dentro do Partido Comunista Polonês, Bauman teve algumas frustrações, ocasionadas pela estrutura política que emperrava algumas medidas, assim como alavancava outras. Lidando com essas burocracias próprias de qualquer construção política, ele seguiu no partido, imaginando que no fim seria recompensado. Porém, quando o partido descobriu que seu pai havia feito consultas para emigrar para Israel, Bauman foi expulso, aos 28 anos. Foi durante esse período que Bauman iniciou sua carreira acadêmica, ingressando na Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade de Varsóvia, onde seria professor e, uma década mais tarde, assumiria a cátedra de Sociologia Geral e a direção do então Departamento de Sociologia. Após uma “campanha antissemita”, como ele mesmo denominou, promovida pelas autoridades polonesas, foi afastado do cargo e expulso da universidade, sendo obrigado a se exilar¹. Três anos após o ocorrido, transitou por entre universidades de

¹ O fato ocorreu devido à recusa de Bauman e de outros dois professores, Leszek Kolakowski e Włodzimierz Brus, em censurar um manifesto estudantil contrário ao PC polonês. Bauman então foi acusado de corromper a juventude e fomentar ondas de revoltas estudantis contra as autoridades polonesas. Para Jacobsen & Poder (2008), como também para Bauman (2011), as acusações que resultaram em seu afastamento do cargo demonstravam sinais claros de antissemitismo.

países como Israel e Austrália, se consolidando na Universidade de Leeds, na Inglaterra, na qual fixou-se como professor e pesquisador até se aposentar, no início da década de noventa.

A derrocada da União Soviética enterrou alguns alicerces utópicos que Bauman havia construído, a respeito de uma estrutura política que pudesse apontar caminhos seguros para que as pessoas pudessem exercer sua cidadania de uma forma equalitária e serena. Como sociólogo, ele começa a entender que segurança e liberdade se encontram em uma gangorra que é muito complexa de atingir o equilíbrio. Ao mesmo tempo em que Bauman atinge uma nova visão do mundo, sem o alicerce de uma utopia comunista para lhe direcionar, ele também atinge uma outra percepção a respeito do medo, de como agir seguindo suas próprias emanções de vontades e desejos. Lidar com o indivíduo como um ser mais complexo e perceber que “as solicitações de nossa moral interna fizeram surgir profundas questões a respeito de como nós deveríamos nos comportar, o que deveríamos querer, e quem deveríamos tentar ser” (Smith, 1999, p. 149).

Com esse fator mais pessoal, somado ao que Bauman identificava que estava ocorrendo à sua volta, ele identificou uma mudança de rumo por parte da sociedade. O capitalismo se acoplava aos fundamentos sociais de tal forma que pareciam indissolúveis. Parecia já não haver um projeto que pudesse resistir por uma vida inteira, e o consumo era um padrão que ditava o ritmo da vivência social. Era uma substituição paulatina de papéis, saía o Estado e entrava o consumo, assumindo um papel norteador da sociedade. Porém, enquanto o Estado se colocava como um protetor de todos os seus como iguais, ou, ao menos, buscava alcançar esse ideal; o consumo já não pretendia abraçar a todos da mesma forma: dependia de um fator fundamental para poder abarcar seus súditos, dependia exclusivamente de poder aquisitivo, que possibilitasse aos indivíduos acompanhar a cadência ditada pela nova ordem. Aos que não conseguissem se submeter a essa batida, restaria apenas a exclusão gradual da sociedade de consumo.

Bauman, então, volta sua atenção para a pesquisa acerca do capitalismo liberal e a sociedade de consumo, e, principalmente, como a sua solidificação acarreta consequências não só nas camadas sociais, mas no conceito de identidade que se

agrega aos novos papéis do indivíduo, desmanchando conceitos sólidos que haviam sido construídos durante a modernidade. É o início do derretimento sólido, que acaba por dar luz ao conceito de modernidade líquida, que Bauman retira da célebre máxima de Karl Marx, em seu Manifesto Comunista (2011).

Tudo o que é sólido desmancha no ar, tudo que é sagrado é profanado, e os homens finalmente são levados a enfrentar [...] as verdadeiras condições de suas vidas e suas relações com seus companheiros humanos (MARX, 2011, p. 31).

Essa resignificação estrutural do sólido para o líquido é basicamente uma passagem de uma visão mais plural de mundo para uma visão cada vez mais singular, individual. O indivíduo está livre para assumir a identidade que bem entender, vestir a máscara que mais lhe agrada e enfrentar as consequências disso. Não há mais uma estrutura que lhe diga como agir ou para onde ir. As possibilidades estão abertas, aparentemente. Porém, como a gangorra da liberdade e da segurança dificilmente está em equilíbrio, outros fatores pesam para interferir na liberdade individual. A possibilidade de ser livre equivale à possibilidade de poder consumir livremente, a sociedade de consumo dita as regras e cobra um preço. É preciso estar sempre preparado para arcar financeiramente com este preço, ou corre-se o risco de ser excluído da comunidade. É primordial ter capacidade de consumo, e Bauman consolida sua visão a respeito dessa nova época muito em cima das consequências malélicas geradas por esse capitalismo, que é o fator chave para entender a nova modernidade líquida.

2.1 BAUMAN: A ESCALADA DA LIQUIDEZ

Como ressaltamos anteriormente, é importante realizarmos um breve aprofundamento a respeito de aspectos que permeiam a sociologia da modernidade líquida, visto que Bauman possui uma maneira muito própria de lidar com sua bibliografia “líquida”. Por mais que possua uma forma análoga à divulgação da ciência, sua sociologia da modernidade líquida não trata apenas de simples divulgação ou reprodução de saber científico para leigos. É uma forma de análise sociológica que,

segundo o próprio Bauman, possui perfil mais ajustado ao que ele denomina de “vida líquida”, uma vida levada nos limites da decomposição dos laços sociais, sendo a vida aplicada ao conceito da “modernidade líquida”.

Como é bastante saliente na obra do polonês, seus escritos datados a partir de sua aposentadoria, no início da década de noventa, são suas obras mais populares. Isso se deve muito ao estilo de escrita assumido por Bauman, que foi deixando de lado uma escrita considerada mais acadêmica e assumindo um texto mais fluido e acessível, incluindo inúmeras metáforas e apropriações de elementos da cultura de massa. Essa inserção de imagens da vida cotidiana como instrumentos para elaborar sua estratégia textual acaba inclinando os indivíduos leigos a desfrutar dos bens produzidos pelo campo sociológico, apesar de estarem distanciados das competências específicas dessa disciplina.

A obra de Bauman apresenta uma força política bastante contundente, sendo mais próximos de uma escrita ensaística e priorizando temas de grande repercussão dentro da esfera pública. Sua sociologia da modernidade líquida pode ser melhor entendida quando efetuamos uma reaproximação com sua obra anterior. Nos anos noventa, pós-atividade docente, Bauman se debruçou sobre os temas recorrentes à “pós-modernidade”, e foi a partir desse trabalho que seu manancial de conteúdos foi desafogar em seus “líquidos”.

Em seu *Modernidade líquida* (2001), o autor se utiliza de um anúncio em classificado de empregos para realizar sua introdução a respeito de uma análise sobre a função dos valores dentro do novo capitalismo; assim como em *Vida líquida* (2007a), o polonês se utiliza de um filme do grupo inglês de comediantes *Monty Python* para ensejar um pensamento sobre o significado da individualidade na modernidade. É esta forma de aproximar a cognição do homem comum aos enunciados teóricos das ciências sociais que caracteriza a sociologia da modernidade líquida.

Todos os especialistas lidam com problemas práticos e todo conhecimento especializado se dedica à sua solução, e a sociologia é um ramo do conhecimento especializado cujo problema prático a resolver é o esclarecimento que tem por objetivo a compreensão humana. A sociologia é talvez o único campo de especialização em que (como observou Pierre Bourdieu em *La misère du monde*) a famosa distinção de Dilthey entre explicação e compreensão foi superada e cancelada (BAUMAN, 2001, p. 241).

É esse desejo de Bauman em enfatizar a sociologia como “primeira ocupação feita sob medida para a modernidade líquida, promovendo a autonomia e a liberdade” assim como “o enfoque da autoconsciência, da compreensão e da responsabilidade individual” (p. 243), que guiam a sua maneira de se expressar sociologicamente. Sua metodologia se calca em uma maneira de mostrar a história da modernidade de forma que os leitores se percebam inseridos nela, e possa lhe provocar uma reflexão a partir de pontos mais familiares para todos. Ele estimula os leitores a aproximarem o quadro teórico apresentado de suas próprias experiências.

É a caracterização da sociedade líquido-moderna pelo que alguns autores denominam “política-vida” (Giddens, 2002), e outros de “individualização” (Beck, 2010), que se torna o motivo pelo qual Bauman volta o conhecimento sociológico para o indivíduo, desviando-se de uma dimensão coletiva. É uma distinção dos elementos contemporâneos a fim de estabelecer novas formulações sobre o “eu” e seu entorno, passando a guiar sua conduta, comportamento e estilo de vida futuros.

A escolha do sociólogo polonês por uma sociologia voltada para a consciência individual parte de seu pensamento que qualquer escolha sociológica que busque afrontar o acelerado e precário processo de individualização, não surtiria efeito ou impacto em uma conjuntura na qual os laços sociais são cada vez mais fluidos entre os indivíduos. Bauman entende que há um processo interno-externo muito mais corrente que em outros momentos da história, sendo que a força transformadora de nossa modernidade é muito mais potente nascendo de um impulso de “autorrealização pessoal”.

Traçando um paralelo com dois autores importantes para Bauman: Engels e Marx, é possível fazer uma análise que parte dos alemães no sentido que a consciência seria determinada pela realidade concreta, e não o contrário, portanto, a crítica radical do capitalismo deveria ser uma crítica da própria prática, nos termos de uma transformação total das relações concretas existentes (a revolução), que seria levada adiante pelo próprio proletariado. A única forma de eliminar a ideologia capitalista seria através da “inversão prática das relações sociais existentes”, e não por meio da “crítica intelectual” (Abbagnano, 2007). Em contraposição a eles, Bauman

reforça seu pensamento na crítica intelectual, incorporando seu leitor em um panorama histórico que lhe possibilite fazer relações de maneira fluida. Ele apregoa a transformação da consciência, e não da prática, como Engels e Marx. Mas sabendo que dentro de uma sociedade líquida como a vigente, é preciso orientar as individualidades para um significado crível de sua própria liquidez, de forma a deixar a consciência individual razoavelmente segura para seguir um caminho, mesmo que essa segurança seja tão facilmente diluível quanto todas as outras amarras sociais.

A sociologia não contém mais valores partidários do que a realidade que ela descreve tem incorporado e cristalizado. Mas os sociólogos tomam uma decisão fatal: a de permanecerem totalmente no campo dessa realidade, a de não transcendê-la, a de reconhecer como válida e digna de conhecimento unicamente a informação que puder ser confrontada com esta realidade, aqui e agora. As alternativas que esta realidade torna irrealistas, improváveis e fantásticas, a sociologia prontamente as declara utópicas e sem interesse para a ciência. Nisto, e talvez só nisso, reside o papel intrinsecamente conservador da sociologia como ciência da não-liberdade (BAUMAN, 1977, p. 66).

Dessa forma, a transcendência da experiência humana se torna um fator fundamental para ser atingido em suas obras. Seria, para ele, um dever da sociologia descobrir “possibilidades humanas ainda ocultas” (2001, p.231). Seria a forma de atingir, através de seus escritos alguma essência humana que está enraizada nos indivíduos, em espera para serem despertas.

Para se chegar a uma sociologia crítica, o indivíduo, segundo Bauman (1977), deve ser esclarecido, e não explicado, através da teoria social. O conhecimento ideológico deve buscar a emancipação do sujeito, pois é através dessa estimulação do senso comum em avaliar as estruturas históricas como mutáveis que se atinge a transcendência. Durante toda sua construção da modernidade líquida, o autor evidencia os indivíduos como seres líquidos e que habitam em um terreno fluido, tornando qualquer fixação de identidade extremamente efêmera. Para atingir esses nômades contemporâneos, somente através de um compartilhamento de condições, que equipararia o sociólogo ao cidadão comum, tornando possível uma ligação mais aguda entre a teoria e a prática. Dentro dessa corrente, não há forma mais prática e acessível de efetivar esse enlace que se utilizando de enxertos de espetáculos de

massa típicos da sociedade de consumo, que desempenham um papel de mobilização tão eficiente quanto possa sê-lo em termos de aglutinação.

É em virtude desse cenário que a sociologia da liquidez de Bauman exerceria sua função dialógica entre as esferas coletiva e individual, nos termos de uma “terapêutica social”, demonstrando o extraordinário no ordinário da vida cotidiana e revelando aquilo que lhe subjaz e engendra: os nexos sociais que, apesar da fluidez, podem ser revelados sociologicamente de modo a estimular uma tematização coletiva das necessidades privadas (ABREU, 2012, p. 74).

Sendo assim, é dessa ausência de uma grande narrativa histórica comum a todos socialmente que emanam as pequenas narrativas grupais com poder para gerenciar relações. Bauman chega a essa conclusão na década de 1980, ao se ater às funções assumidas pelos intelectuais na “pós-modernidade”. É preciso atingir o sujeito, sua vida privada e seu entorno. A sociologia da modernidade líquida encontra aí sua razão de ser: trata-se de interpelar discursivamente os indivíduos, por meio da difusão da visada sociológica sobre a vida imediata, a fim de introduzir eficazmente uma narrativa histórica num cenário pautado pela distopia e pelo “eterno presente” (2012, p. 80).

2.1.1 A ética e a moral líquida - entre Bauman e Lipovetsky

É importante ressaltar alguns pontos a respeito da visão teórica de Bauman acerca da ética e da moral nos tempos líquidos antes de adentrar em outros pontos que culminem no dito mal-estar líquido como um todo. Esse olhar do sociólogo polonês está sempre submerso em uma roupagem um tanto mais utópica, quase idealista e com uma base humanista bastante resistente. Resquícios, certamente, da história de vida de Bauman, que não pode ser desvinculada de sua escrita, se queremos interpretá-lo com rigidez.

Para Bauman², a condição humana é moral, acima de qualquer classificação, acima de qualquer definição do bom ou do mal, por mais que um indivíduo, desde o primeiro contato com seu semelhante, contraponha-se com a escolha entre o bem e o

² *Vidas em fragmentos: sobre a ética pós-moderna (2011)*

mal. Para ele, os indivíduos são portadores de responsabilidades contratuais implícitas de convenções sociais, mas que não seriam substitutos de uma responsabilidade moral original, por mais que esta pudesse ser ocultada pela ambivalência das escolhas que a vida submete aos seus portadores. Sem haver a possibilidade de se eximir de uma escolha, e sem uma estrutura orientadora para lhe auxiliar, o indivíduo se encontra em uma ambivalência moral que Bauman denomina “ser-para” (2011, p. 15).

Essa incerteza acerca da responsabilidade moral acarreta uma posição de insatisfação, que a sociedade sempre procurou amenizar no decurso da evolução social, como, por exemplo, se atrelando à religião. Com seu papel de abrandar o mal, que nunca será totalmente expurgado, serviu como um importante elemento suavizador do peso que a existência proporciona.

A partir do surgimento do projeto moderno, a razão assume um papel mais intenso no âmago social, se propondo a substituir a religião, com a promessa de uma vida sem pecados e livre de ambivalência moral. A lei seria um cerne essencial nessa substituição, apontando para um caminho mais sólido no plano racional. A obediência à regra funcionaria como uma escolha simplificada e expurgadora da culpa.

Segundo Bauman (2011), a passagem moderna da responsabilidade moral para as decisões éticas fez com que a própria modernidade engendrasse uma liberdade com formas pré-concebidas de fugir de si mesma. Haveria um deslocamento de suas próprias decisões morais, transferindo-as para o mercado e para os aparatos jurídicos. A sociedade de consumo é quem detém o poder de orientar os indivíduos eticamente, e não mais o Estado. É a privatização das regras éticas.

Como as autoridades que agora outorgam esse poder de regramento ético são conduzidos pelas ondas do livre mercado, tão cheio de oscilações e sem uma solidez estabelecida, o peso das consequências é também bastante reduzido, em uma linha de vida que acaba não tendo uma fluência e um planejamento a longo prazo, sendo vivida de maneira episódica, e como salienta o polonês "Uma vida vivida com uma sucessão de episódios é uma vida não preocupada com as consequências. Assim, menos assustadora fica a perspectiva de viver com os resultados de suas ações" (Bauman, 2011, p. 15).

É inseridos nesse cenário que Bauman relata uma impossibilidade de orientação ética e legislativa acerca da moralidade. Traduzindo-se em uma moral eticamente infundada, frente a uma sociedade em constante transformação e sem uma amarra firme entre seus indivíduos, um mundo fluido e com nós aparentemente frouxos, uma sociedade tipicamente líquida. Em outras palavras, Bauman sustenta que, na pós-modernidade, vivemos em uma “moralidade sem ética”. Frente a isso, nos colocamos em um pensamento forçado: como imaginar um mundo com moralidade e sem ética? Sua próxima fala nos orienta a pensar que a moralidade não desaparece, mas se aproxima de si própria:

É bem possível que a lei ética administrada pelo poder, longe de ser a estrutura sólida que impede a carne trêmula dos padrões morais de desmoronar, fosse uma rígida gaiola que impediu aqueles padrões de se esticarem até suas dimensões verdadeiras e passarem pelo teste supremo tanto da ética quanto da moralidade - o de orientar e de sustentar a integração humana. (BAUMAN, 2011, p. 57)

Sobre a integração humana, Bauman realizou algumas análises a respeito de suas formas dentro da sociedade contemporânea, pois elas viriam a ter um papel fundamental na formação identitária dos indivíduos, e, conseqüentemente, se tornando um espelho da moralidade de sua época. A integração móvel caracteriza-se pela proximidade momentânea e pela separação instantânea. Esse tipo de integração encontra-se em locais como *shoppings* e no movimento das ruas onde vários desconhecidos circulam. "Na rua não se pode fugir de estar um ao lado do outro. Mas tenta-se fortemente não se estar - com o outro" (Bauman, 2011, p. 68).

Na integração estacionária, também há uma esquivia em relação ao outro, em locais como salas de espera, vagões de trens e aviões. Há um ajuntamento de estranhos que sabem que, em breve, estarão desassociados. Diferente da integração moderada, que presume uma relação contínua, mesmo que breve, entre seus elementos. Seria a denominação da integração existente entre vizinhos em um prédio ou colegas de trabalho em uma fábrica. A integração manifesta (que ocorreria em agrupamentos sociais como manifestações, torcidas esportivas ou boates), segundo Bauman, é um tipo de integração fantasiosa, que existe apenas como pretexto. "Com a identidade, pelo menos enquanto ela dure, não como uma propriedade individual, a

integração manifesta mata o encontro ainda no berço" (Bauman, 2011, p. 70). Em uma visão mais macro da sociedade, existiria também uma integração denominada postulada, impelida por uma certa imaginação saudosista em relação ao seu lar. Ela seria aplicada a relações entre nações, classes, raças e gêneros.

Segundo Bauman, a razão acaba por tentar encontrar uma definição para os que ele denomina "outros de si", sem sucesso. Isso acontece, pois, ao tentar obter uma explicação racional o "único significado confirmado de sentimento/emoção/sensibilidade/paixão é desafio, desdém e desprezo à razão" (Bauman, 2011, p. 80). Houve uma tentativa moderna de unificar o público e domar a emoção em prol da razão, abrindo espaço para a civilidade, em seu sentido mais demagogo. Sendo assim, o local de integração também se torna o local no qual as regras proíbem tudo aquilo que não conseguem e não podem governar (2011, p. 82).

Essa alteração de valores ocorrida na passagem para a pós-modernidade acaba transfigurando conceitos de moral e ética, porém o esgotamento dos ideais e o declínio da moral são o que caracterizam esse momento, segundo Lipovetsky (2005, p. 105). O filósofo francês discorda de Bauman quanto a aspectos teóricos dessa transição da moral e da ética para a era pós-moderna, trazendo, talvez, uma visão mais realista e sóbria, mas que ajuda a contrapor a visão idealista de Bauman.

Lipovetsky denomina de sociedade do "pós-dever" a essa que irrompe sem o desejo de cumprir obrigações em função dos outros. Os direitos imperativos seriam ofuscados pelos direitos subjetivos: "Queremos o respeito da ética sem mutilação de nós mesmos e sem obrigações difíceis; o espírito da responsabilidade, não o dever incondicional. Por trás das liturgias do dever demiúrgico, chegamos ao minimalismo ético" (Lipovetsky, 2005, p. 101). Ao passo que Bauman afirma que estamos na era da moralidade sem ética, Lipovetsky interpõe que estamos à frente da moralidade, em uma era pós-moralista. Ao mesmo tempo, ele assegura não se tratar de uma era "pós-moral", pois é uma era que não está disposta a sacrificar seus desejos ou o bem-estar próprio por um idealismo abnegado, como o que ocorria na moral moderna do "dever". Nesse sentido, ele admite haver uma ética indolor, denominada por ele de última fase da cultura individualista democrática.

Em termos éticos, o próprio Bauman questiona Lipovetsky, ao indagar se a pós-modernidade ficaria marcada como o declínio do dever ou como o renascimento da moralidade. Em *Ética pós-moderna* (1997), Bauman desfere textualmente algumas críticas em relação à visão do francês:

"Se se precisar de exemplo dessa interpretação da "revolução ética pós-moderna", não se pode fazer pior do que consultar o estudo recentemente publicado por Gilles Lipovetsky, *Le Crépuscule Du devoir* ("O crepúsculo do dever", Gallimard, 1992). Lipovetsky, proeminente bardo da "libertação pós-moderna", autor de "A era do vazio" e "Império do efêmero", sugere que entramos finalmente na era de *l'après-devoir*, uma época pós-deontológica, em que se libertou nossa conduta dos últimos vestígios de opressivos "deveres infinitos", "mandamentos" e obrigações absolutos. Em nossos tempos, deslegitimou-se a ideia de autossacrifício; as pessoas não são estimuladas ou desejosas de se lançar na busca de ideais morais e cultivar valores morais; os políticos depuseram as utopias; e os idealistas de ontem tornam-se pragmáticos (Bauman, 1997, p. 06).

Bauman acusa Lipovetsky de aplaudir o declínio da moral, mas aqui ele parece fazer uma confusão, talvez muito calcada no seu ideal humanista, já que o francês não confunde o ocaso do dever e da moral com o ocaso dos valores, como a tolerância, a honestidade e os direitos humanos, que nunca teriam sido tão valorizados. O que parece evocar certa fúria por parte do sociólogo polonês é a falta de idealismo de Lipovetsky, que se preocupa apenas em analisar friamente a realidade, não fazendo exatamente um juízo de valor utópico ou do dever-ser. Lipovetsky é frio e líquido, sendo um mero descritor da realidade, segundo Bauman.

É nessa relação da moral que leve em consideração o outro que Bauman se sustenta, sendo esse o motivo de sua angústia frente a uma sociedade transitória, que torna impossível se manter com bases sólidas. Para Lipovetsky, esse individualismo contemporâneo é:

O retorno de uma autêntica exigência ética que rompe com o discurso libertário dos anos 1960 e 1970, assumindo posições éticas frente às novas ameaças tecnológicas ao meio ambiente e ao estatuto biológico do ser humano, ao novo contexto econômico, ideológico e político, em desenvolvimento a partir da metade dos anos 1980 (Lipovetsky, 2005, p. 76).

Esse novo contexto, segundo Lipovetsky, acaba ocasionando uma normatização ética, que se difere da que existia anteriormente, caracterizada por uma moral austera

e um dever incondicional. A sociedade de consumo, mais especificamente a mídia e as empresas são fatores externos responsáveis por influenciar essa escolha autônoma de uma nova moral. É o fim de uma fase heróica e austera do dever e da obrigação que caracteriza essa fase pós-moralista, segundo o francês, "pensar só em si não é mais tido como algo imoral" (2005), e isso não é necessariamente ruim, mas apenas uma maneira quase natural que a sociedade encontrou para se estabilizar frente aos percalços transitórios da era pós-moderna. Quanto a esse sentido Lipovetsky é bem mais concreto frente ao que a realidade apresenta que Bauman, que parece sempre partir de uma pulsão pessoal para fazer sua análise própria dos fatos que se colocam. E isso também não é necessariamente ruim.

A problemática ética em questão parece ter sua base na fundamentação desses códigos morais, enquanto Bauman tenta se apoiar na relação mútua entre os indivíduos, buscando uma conexão mesmo que ela seja melancólica, Lipovetsky aceita o individualismo pós-moralista como um individualismo responsável, voltado também para os valores, porém não acatando sacrifícios gerados por pressões sociais reguladoras externas, e sim, cabendo na medida de cada indivíduo. Para Bauman, essa forma de individualismo é sim um fator de separação da convivência humana, sendo doloso de qualquer forma. Por mais realista que possa ser a ética pós-dever de Lipovetsky, Bauman sempre acaba se ancorando em uma ética idealista, voltada para um humanismo que parece não ter vez dentro da era pós-modernidade. O líquido escorre pelas mãos do polonês.

2.1.2 Caminhos líquidos: da pós-modernidade à modernidade líquida

Um fator primordial para entender o mal-estar líquido é entender de onde provém os elementos que o formam e como se encaixaram dentro da esfera social ao longo dos períodos históricos. Períodos esses que também sofrem algumas divergências teóricas, inclusive dentro da bibliografia de um mesmo autor. O próprio Bauman efetua uma mudança de nomenclatura no decorrer de sua obra, substituindo termos como modernidade e pós-modernidade, a partir de sua teoria líquida, por

modernidade sólida e modernidade líquida. Nos cabe aqui pormenorizar essas definições e entender como, e se, essas modificações teóricas se desenvolvem para alguma finalidade.

Lyotard, em *A condição pós-moderna* (2002), assevera a passagem da modernidade para a pós-modernidade dentro da reinserção do papel da ciência em decorrência de fatores econômicos na sociedade. Sua concepção da era moderna é a de uma época na qual o saber era a guia-mestre da sociedade. O saber seria o condutor para uma vida plena. À medida em que as sociedades entram na dita idade pós-industrial e as culturas na idade pós-moderna, ao final dos anos 50, o saber inicia uma mudança de estatuto. É a deslegitimação do saber, que se concretiza a partir de “uma proliferação fortuita das ciências que seria ela mesma o efeito do progresso das técnicas e da expansão do capitalismo” (p. 71). Como ele esmiúça:

A transformação da natureza do saber pode assim ter sobre os poderes públicos estabelecidos um efeito de retorno tal que os obrigue a reconsiderar suas relações de direito e de fato com as grandes empresas e mais genericamente com a sociedade civil. A reabertura do mercado mundial, a retomada de uma competição econômica ativa, o desaparecimento da hegemonia exclusiva do capitalismo americano, o declínio da alternativa socialista, a abertura provável do mercado chinês às trocas, e muitos outros fatores, vêm preparar os Estados, neste final dos anos 70, para uma revisão séria do papel que se habituaram a desempenhar desde os anos 30, que era de proteção e guia, e até de planificação pelos investimentos (LYOTARD, 2002, p. 6).

É, portanto, dentro desse viés de aceleração e retomada do capitalismo, digamos, mais agressivo, que a estruturação da passagem da modernidade para a pós-modernidade, por Lyotard, também se coloca. De uma forma simplificada, ele resume essa passagem ao período da “incredulidade em relação aos metarrelatos”.

Teixeira Coelho (2001) caracteriza o moderno como um termo dêitico, relacionando-o diretamente com uma contextualização por parte do sujeito, mas ainda capaz de exprimir uma localização espaço-temporal, ainda que careça de uma definição concreta. A caracterização faz sentido, devido a grande quantidade de divergências teóricas sobre exatas limitações e congruências que o vocábulo “moderno” evoca. E segue:

[...] “moderno” é assim, um índice, um tipo de signo que veicula uma significação para alguém a partir de uma realidade concreta em situação e na dependência da experiência prévia que esse alguém possa ter tido em situações análogas (TEIXEIRA COELHO, 2001, p. 13).

Harvey, em *Condição pós-moderna* (2003), avalia que o “projeto de modernidade”, famosa denominação dada por Habermas, começa a entrar em foco durante o século XVIII. Esse projeto equivalia a um extraordinário esforço intelectual dos pensadores iluministas “para desenvolver a ciência objetiva, a moralidade e a lei universais e a arte autônoma nos tempos da própria lógica interna destas”. Através do domínio científico da natureza é que poderia haver uma libertação da escassez, da necessidade e da arbitrariedade dos desastres naturais. E prossegue:

O desenvolvimento de forças racionais de organização social e de modos racionais de pensamento prometia a libertação das irracionalidades do mito, da religião, da superstição, liberação do uso arbitrário do poder, bem como do lado sombrio da nossa própria natureza humana. Somente por meio de tal projeto poderiam as qualidades universais, eternas e imutáveis de toda a humanidade ser reveladas (HARVEY, 2003, p. 23).

A era moderna parte da dissociação de alguns elementos que se encontravam praticamente fundidos durante a era feudal: a ciência, a arte e a moral, que viriam a ser acompanhadas da realocação da política e da lei (1986). A concretização do “projeto da modernidade” se dá também muito em virtude da desapropriação de nexos entre ciência e religião, ruptura essa que seria impensável anteriormente, podendo inclusive levar à fogueira aqueles que tentassem adentrar nessa esfera. O Iluminismo estabelece essas novas relações, possibilitando campos distintos de pensamento e abrindo uma vasta possibilidade para o enriquecimento do pensar nos séculos seguintes.

Bauman, em *Tempos líquidos* (2007b), também estabelece como definidora essa desconexão entre política e, para ele, poder. Esse deslocamento do poder de agir efetivamente, que anteriormente era disponível apenas ao Estado moderno, começa a se afastar na direção de um espaço global, enquanto a política é incapaz de operar efetivamente na dimensão planetária, ao passo que permanece local (p. 8). Esse afastamento entre os dois polos acaba exacerbando a sensação de incerteza, pela

transformação dos poderes recém emancipados em uma fonte despovoada de controle político.

Nesse âmbito, a passagem da modernidade para a pós-modernidade se daria com a amplificação de alguns processos advindos da solidificação do sistema capitalista, como as consequências desses processos em âmbito econômico, social e cultural. A clara definição entre quando uma inicia e a outra acaba é bastante tênue, mas Teixeira Coelho (p. 29) elabora um esquema a respeito da mobilidade da sociedade moderna que é bastante elucidativo acerca desse processo de transição entre o moderno e o pós-moderno. Dentro dele, há algumas divisões por elementos elencados pelo autor, que podem ser resumidos assim:

a) Mobilidade - Teixeira Coelho fala de uma mobilidade técnica e social. Os avanços tecnológicos são cada vez mais potencializados, pois são medidos “por décadas, depois por anos e finalmente são quase diários, o que exacerba o projeto de especialização a que deu início o projeto iluminista”, influenciando diretamente no modo de vida da sociedade. A mudança de papel social está exemplificada na relação, nem sempre em um processo evolutivo no sentido positivo e definitivo, entre a mulher e o homem, o empregado e o patrão, o negro e o branco, e a criança e o adulto.

b) Descontinuidade - Explicitada em um âmbito de expressão cultural, ligada ao “comportamento, modo de pensar, na forma de representar [...]”. As artes, principalmente literatura e cinema, estariam representando esse elemento, capitulando narrativas e fortificando elipses, desconstruindo a ideia de uma circularidade narrativa obrigatoriamente progressiva.

c) Cientificismo - “A fetichização da ciência é outro traço da modernidade”. Explicita o mito moderno do simulacro tecnológico.

d) Esteticismo - Aqui, Teixeira Coelho explicita a tentativa do “espírito moderno” de fundir arte e indústria, transbordando as influências estéticas pelas diversas áreas da sociedade. Da publicidade à moda, todas se valem dos aspectos formais ditados pela arte, o que provoca a desconstrução dos mesmos, fazendo com que a própria arte vá buscar referência em suas próprias deturpações.

e) Predominância da representação sobre o real - Uma consequência direta do esteticismo. O autor evoca o exemplo concreto das revistas brasileiras especializadas

em novelas, que acabam traçando paralelos entre os personagens e os atores que os representam, contribuindo para uma “cultura de fantasmas, imaginações e delírios”

Esses elementos “tentáculos”, explicitados por Teixeira Coelho e que se alongam como projeção de uma especificidade cada vez maior, consequência da passagem de era, também é traçada em paralelo por Bauman como uma característica da sociedade “em rede”, em oposição à sociedade como “estrutura”. Há uma matriz de conexões e desconexões aleatórias em volume tão intenso que possibilitam um número infinito de permutações possíveis. Essa estruturação pesada que a sociedade moderna possuía é o equivalente ao que Bauman denomina “sólido”, e que designa um importante conceito dentro da sua teoria líquida.

Por outro lado, o conceito de líquido progride a partir dessa desestruturação do concreto. A pós-modernidade se externa pelo “derretimento dos sólidos”, ou, como Bauman afirma “dissolvendo o que quer que persistisse no tempo e fosse infenso à sua passagem ou imune a seu fluxo [...], ‘profanação do sagrado’: pelo repúdio e destronamento do passado e, antes e a cima de tudo, da ‘tradição’” (2001, p. 9). Derreter os sólidos significava, antes e acima de tudo, eliminar as obrigações irrelevantes que impediam a via do cálculo racional dos efeitos; ou, como dizia Max Weber “libertar a empresa de negócios dos grilhões dos deveres para com a família e o lar e da densa trama das obrigações éticas... deixar restar somente o nexos dinheiro”.

O colapso do pensamento, do planejamento e da ação a longo prazo, e o desaparecimento ou enfraquecimento das estruturas sociais nas quais estes poderiam ser traçados com antecedência, não combinam com os tipos de sequências aos quais os conceitos como “desenvolvimento”, “maturação”, “carreira” ou “progresso” (Bauman, 2007b, p. 9).

É devido a essa diferença “entre-modernidades” que fizeram Bauman aderir a um novo conceito de modernidade, que nesse caso, se casa com o conceito de pós-modernidade. Ao passo que a modernidade estudada pela teoria crítica era pesada, sólida, condensada e sistêmica, a modernidade que ele se propõe a estudar em sua sociologia da liquidez está atrelada a uma modernidade leve, líquida, difusa e em formato de rede. Mas o que explica a variação bibliográfica do termo “pós-modernidade” para “modernidade líquida”, que o sociólogo polonês passa a adotar?

A partir de sua reavaliação do termo “pós-modernidade”, Bauman concluiu que o vocábulo era mais utilizado para avaliar negativamente alguns aspectos da modernidade, não oferecendo condições suficientes para fazer emergir uma identidade própria dessa crise moderna, em fase avançada de dissociação tempo-espço. Dessa análise, através da metáfora da “liquidez”, Bauman passou a chamar aquilo que ele, ainda na década de 1980, intitulava “modernidade”, de “modernidade sólida”, e trocando a alcunha de “pós-modernidade” para “modernidade líquida”.

A justificativa de Bauman para essa mudança é uma noção de que a pós-modernidade não abarcava a nova identidade que emergia, apenas descrevendo o que desaparecia no fluxo da história. Porém, sua inclusão metafórica da “modernidade líquida” também está puramente vinculada à dissolução dos sólidos, do enfraquecimento da estrutura moderna e das instituições que a formam. Não há uma resolução elucidativa a respeito dessa “outra forma” que se impõe, pois sua teoria também se calca no declínio do período moderno.

É possível notar um certo descompasso do autor polonês para com esta questão, visto que em *Legisladores e intérpretes* (2010), ele afirma que “neste livro, uma outra noção, a de 'pós-modernidade', é usada por mim para descrever a realidade social que tento analisar – uma noção que dificilmente apareceu em meus livros posteriores”. Em suas obras subsequentes, Bauman volta a usar o termo, como em *Modernidade e Ambivalência* (1999), *Intimations of postmodernity* (1991), no qual inclusive escreve um ensaio sobre a possibilidade de uma “sociologia da pós-modernidade”, *Mortality, immortality and other life strategies* (1993), *Ética pós-moderna* (1997), *Vida em fragmentos: sobre uma ética pós-moderna*. (2011), *O mal-estar da pós-modernidade* (1998), *Globalização: as consequências humanas* (2000a) e *Em busca da política* (2000b). Nesta última, Abreu pesquisa sobre a utilização da noção pós-moderna em Bauman:

[...] apenas um ano antes de nosso autor despertar de seu “sono paradigmático”, a noção de “pós-modernidade” ainda se mantinha viva em sua reflexão, presente no título de três subcapítulos. Ao que parece o despertar de Bauman não foi gradativo, como no teste psicológico de que se vale para ilustrar seu atraso de percepção. Ao contrário, seu deslocamento “paradigmático” ocorreu subitamente. Mais uma evidência de que “pós-modernidade” e “modernidade

líquida” são termos praticamente intercambiáveis, ainda que o autor se esforce em demonstrar o contrário (ABREU, 2012, p. 86).

O próprio Bauman, em *Modernidade líquida*, parece dar pistas de que nem a própria modernidade líquida seria tão dissociada da “sólida”, sendo realmente, e então utilizar o termo “modernidade” para ambas começa a fazer mais sentido, um estágio de transição para modificações mais profundas. É provável que essa reavaliação de nomenclatura embarque essa visão também, ao que ele indica que “A sociedade que entra no século XXI não é menos moderna que a que entrou no século XX; o máximo que se pode dizer é que ela é moderna de um modo diferente” (p. 36).

Ainda assim, parece que não há uma explicação “sólida” que permita estabelecer um nexos consistente para a mudança de nomenclatura ocorrida na obra de Bauman. Tudo leva a crer que se trata mais de um artifício mercadológico, corroborando uma série de obras que se enquadrariam em sua “sociologia da modernidade líquida”, criando uma “coleção” que se interligue de maneira mais facilmente assimilável por leitores latentes. Talvez seja uma forma de estetização da própria crítica social enquanto elemento da cultura contemporânea em sua forma massificada, se aproximando inclusive de uma espécie de jornalismo cultural em traje crítico.

Inclusive nessa hipótese, parece ser coerente que Bauman queira atingir o maior número de pessoas para “espalhar a palavra”, visto que sempre lhe pareceu importante atingir o senso comum e provocar alguma espécie de fagulha reflexiva. Foi tema, inclusive, de seu ensaio intitulado *Por uma sociologia crítica: um ensaio sobre senso comum e emancipação* (1976), no qual ele aborda os fundamentos metodológicos e teóricos de uma categoria de ciência social interessada em dialogar com seus objetos de investigação. Ele é de suma importância para entender essa vontade do sociólogo polonês em interagir com o senso comum e, visto sob perspectiva, parece formar um sentido geral sobre sua obra.

Em meio a essa questão, ainda nos parece mais interessante utilizar a nomenclatura “líquida” para nos referirmos ao mal-estar que aprofundaremos adiante, em respeito a uma progressão ordenada pelo próprio autor. Ademais, nossa grande carga bibliográfica em relação a Bauman também se encontra em meio à sua

sociologia da modernidade líquida, sendo condizente com a proposta de nossa dissertação que a usemos.

2.2 A MODERNIDADE LÍQUIDA E SEUS FATORES ANGUSTIANTES

Como vimos no capítulo anterior, a modernidade líquida não pode ser dissociada de sua época imediatamente anterior, tida como “sólida”, para termos de compreensão mais apurada de suas particularidades. Dentro desse contexto, a modernidade líquida se estrutura a partir de inúmeros fatores formadores da sociedade pós-revolução industrial, incluindo fatores econômicos, religiosos, estéticos e culturais que passam por um processo de flexibilização bastante acelerado.

A maneira com que esses elementos se reinserem na sociedade líquida é o que nos propomos a analisar nos próximos subcapítulos. É essa reinserção desses fatores, que chamaremos angustiantes, que propiciará ao mal-estar líquido se estruturar dentro da sociedade e do indivíduo pós-moderno. Os fatores angustiantes nada mais são que elementos formadores da sociedade moderna que, reinseridos dentro de um contexto líquido, acabam por exacerbar sentimentos de ansiedade, insegurança e medo que das relações feudais. Era um momento de profundo fervor religioso, com grande participação política da Igreja. A substituição do sistema de numeração romana pelo sistema decimal possibilitou avanços na área da matemática, ao mesmo tempo que os moinhos de vento apareciam como símbolo do avanço das engrenagens da época. Épocas conturbadas dentro do período, em razão de grandes ciclos de fome, causados principalmente pela frágil monoculturação da agricultura, tornando-se excessivamente vulnerabilizada pelas condições meteorológicas, e as sucessivas pestes que assolaram a população. A promoção dos Estados monárquicos, principalmente Inglaterra e França, também marcou de forma importante os acontecimentos que viriam a seguir. Apesar do período medieval ser constantemente marcado como uma época de superstição e ignorância, muito devido a uma releitura do período pelo Renascimento e o Iluminismo, muitas bases foram concretadas para que, os intelectuais iluministas, formam o mal-estar líquido.

Em razão da complexidade de conceituação do mal-estar líquido, que não pode ser legitimamente objetivado e concretizado de forma certa, as análises acerca da reinserção dos fatores angustiantes propiciam um belo painel sensitivo para perceber como o mal-estar líquido está formado dentro da sociedade. O mal-estar líquido acaba agindo como um elemento gasoso que permeia a sociedade e seus indivíduos, sendo impossível de dissolver e ao mesmo tempo intangível.

O sentimento dominante, agora, é a sensação de um novo tipo de incerteza, não limitada à própria sorte e aos dons de uma pessoa, mas igualmente a respeito da futura configuração do mundo, a maneira correta de viver nele e os critérios pelos quais julgar os acertos e erros da maneira de viver. O que também é novo em torno da interpretação pós-moderna da incerteza é que ela já não é vista como um mero inconveniente temporário, que com o esforço devido possa ser ou abrandado ou inteiramente transposto. O mundo pós-moderno está-se preparando para a vida sob uma condição de incerteza que é permanente e irreduzível (BAUMAN, 1998, p. 32).

2.2.1 A sociedade de consumo: ascensão do modelo capitalista

A Idade Média, pregressa à Moderna, foi um período marcado pela queda do Império Romano e com a base de sua estrutura econômica e social sustentada através viessem a contrapor o que se passou, dando continuidade ao fluxo histórico. Mas esse antagonismo iluminista foi importante para categorizar a condução da razão em um nível acima da fé (mesmo que não fosse tão simplória a relação na época Medieval) e promover uma marca da Modernidade, que viria a ser a racionalidade aliada a um esvaziamento do poder da Igreja. Ao mesmo tempo que as constantes expedições marítimas promoviam os encontros dos povos e iniciavam processos de descobrimento/exploração, era dada a largada para entendermos um pouco da época ditada pelo progresso.

As colonizações e grandes navegações possibilitaram que o sistema capitalista se desenvolvesse e se ampliasse pelo entorno do globo terrestre, abrindo espaço para ideias progressistas e para o “projeto da modernidade”, que foi desabrochando durante o século XVIII. O Iluminismo foi capaz de fermentar boa parte da vida política dos países ocidentais, e os fisiocratas foram responsáveis por plantar a semente do liberalismo econômico, pregando a diminuição da intervenção estatal na

economia, que deveria ser regida por leis naturais, ao seu próprio deslocamento orgânico. *Laissez faire, laissez aller, laissez passer*.

Com o esfacelamento do feudalismo, ocorreu a escalada da burguesia mercante na europa, que iniciou uma procura cada vez maior de riquezas em terras remotas. É a fase denominada de capitalismo comercial ou, como alguns autores chamam, de pré-capitalismo. “Pré” porque o capitalismo realmente ganha força a partir da Revolução Industrial e a modificação que ela proporciona no sistema de produção. É a caracterização da fase do capitalismo industrial.

Os teóricos não possuem uma duração determinada para a extensão histórica da Revolução Industrial (que muitos nem caracterizam como Revolução, visto que a mesma seria um longo e gradual período, incapaz de configurar uma “Revolução”). Por esta razão se costuma fazer uma divisão em dois momentos distintos.

O primeiro seria marcado pela passagem da manufatura para a maquinofatura, com os trabalhadores perdendo a posse do sistema de produção, no qual podiam ter o controle sobre a matéria prima, o processo e o lucro. Com a capitalização gradual das máquinas, os trabalhadores passaram a operá-las, sendo que elas, via de regra, pertenciam aos seus patrões. Isto acabou deslocando um dos pontos do sistema de produção para um terceiro, criando relações de trabalho mais hierárquicas e rígidas. A aceleração dos meios de produção, através do avanço tecnológico consolidado e a passagem, segundo Marx (2011), do capitalismo comercial para o capitalismo industrial, são fatores vitais para entender como a sociedade acompanhou e sentiu suas nuances na cultura e nas interações pessoais. O liberalismo operava com a propriedade privada dos meios de produção, a fixação de salários, as relações de poder que se estabeleciam entre empregados e empregadores. A conversão do trabalho em trabalho assalariado, para Marx, significou a “separação entre o trabalho e seu produto, entre a força de trabalho subjetiva e as condições objetivas de trabalho” (2011, p. 3). A fala de Marx vai ao encontro do que Harvey sustenta:

Os capitalistas, ao comprar força de trabalho, tratam-na necessariamente em termos instrumentais. [...] O mundo da classe trabalhadora torna-se o domínio do outro, tornado necessariamente opaco e potencialmente não conhecível em virtude do fetichismo da troca de mercado. Eu ainda acrescentaria que, se já houver na sociedade membros (mulheres, negros, povos colonizados, minorias de todo tipo) que possam ser conceituados prontamente como o outro, a união

da exploração de classe com o sexo, a raça, o colonialismo, a etnicidade etc. pode produzir toda espécie de resultados desastrosos. O capitalismo não inventou “o outro”, mas por certo fez uso dele e o promoveu sob formas dotadas de um alto grau de estruturação (HARVEY, 2003, p. 101).

A exploração maquinofaturada possibilitou o alargamento da margem de lucro e a aceleração da cadeia de produção. O sistema incentivou o crescimento econômico, diminuindo o valor das mercadorias e aumentando a quantidade de consumidores. Por outro lado, isso afetou a classe trabalhadora, que passou a sofrer com salários cada vez mais baixos, desemprego, más condições de trabalho e o aprofundamento nas diferenças provenientes das rendas e das riquezas, acelerando a divisão de classes. Marx e Engels (2011), tiveram uma clarividência a respeito desta ascensão. Eles já previam que essa subversão contínua da produção acabaria por abalar o sistema social como um todo, dissolvendo as relações sociais que já se encontravam cristalizadas no âmago da sociedade e não permitindo que nem que as novas modalidades de relações se calcifiquem, pois elas acabam se tornando antiquadas antes mesmo de sua consolidação.

Dentro dessa fase capitalista, Harvey (2003) aponta o Fordismo como um dos totens da modernidade, assim como sua derrocada também passa a ser um dos símbolos da mudança de período. Henry Ford estabelecia o Fordismo, um sistema de produção em massa, baseado em inovações técnicas e organizacionais que possibilitavam um aperfeiçoamento nas linhas de montagem. Seu sistema revolucionou a produção automobilística americana e visava também o consumo em massa, sendo responsável pelo derradeiro *boom* da indústria automobilística. A expansão internacional também tomava forma com a exploração do neocolonialismo, que ampliava o sistema capitalista para outros países. A relação entre empregado e empregador, que já significava um laço bastante frágil para um dos lados, agora se amplificava como relação internacional, na qual empresas cada vez mais poderosas de países ricos entravam em países pobres para estabelecer nova relação de poder, se utilizando de mãos de obra ainda mais baratas e de benefícios estatais. Foi nesse momento de internacionalização do capitalismo que os Estados Unidos se consolidaram como farol da economia mundial, graças ao acordo de Bretton Woods, em 1944, que transformou o dólar na moeda-reserva mundial, vinculando com firmeza

o desenvolvimento econômico mundial à política fiscal e monetária norte-americana. “A América agia de banqueiro do mundo em troca de uma abertura dos mercados de capital e de mercadorias ao poder das grandes corporações” (2003, p. 131).

O Fordismo acaba por se tornar símbolo de uma tendência que Bauman clareia em *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual* (2003), e que acompanha o capitalismo moderno ao longo de sua história. É o esforço contínuo de substituir o “entendimento natural da comunidade de outrora” (p. 36), com a cadência ditada pela natureza, pela lavoura, e pela tradição da vida do artesão, por uma rotina proveniente da mecanicidade do ritual das fábricas e indústrias, projetada para ser coercitivamente imposta e monitorada. Ela se insere em uma tentativa de criar um “sentido de comunidade” em seu entorno, com a criação de cidades modelo em áreas industriais, equipadas com capelas, escolas, hospitais e confortos básicos em uma sociedade, apostando na transformação do emprego na fábrica como uma tarefa vitalícia.

Porém, o sistema fordista não escapa à lógica de toda e qualquer consolidação, atingindo o seu ápice justamente para iniciar o seu declínio. A crescente massa de descontentes, derivada das críticas e práticas da contracultura dos anos 1960, fundiu-se a um forte movimento político-cultural e uma insatisfação geral dos explorados do terceiro mundo, para os quais a promessa de desenvolvimento econômico e emancipação das necessidades nunca chegou, promovendo apenas a “destruição de culturas locais, opressão e numerosas formas de domínio capitalista em troca de ganhos pífios em padrão de vida e serviços públicos” (p. 133). Pode-se dizer que a recessão³ de 1973 foi um ponto importante para essa virada orgânica do modelo econômico, pois foi o fator que minou o fordismo - já abalado pela crescente competição internacional, lucros corporativos em baixa e inflação acelerada - e o mergulhou em uma crise de superacumulação adiada por algum tempo.

Esta queda obrigou o modelo a se readequar a um sistema que Harvey denominou “acumulação flexível” (p. 140). A reconfiguração para este sistema tornou o cenário econômico internacional muito mais próximo aos padrões característicos da

³ Segundo Mario Henrique Simonsen, a recessão é uma fase de contração no ciclo econômico, isto é, de retração geral na atividade econômica por um certo período de tempo, com queda no nível da produção (medida pelo Produto Interno Bruto), aumento do desemprego, queda na renda familiar, redução da taxa de lucro e aumento do número de falências e concordatas, aumento da capacidade ociosa e queda do nível de investimento.

pós-modernidade, pois ele era dotado de uma maleabilidade capaz de afetar todos os polos da cadeia econômica.

A acumulação flexível, [...], é marcada por um confronto direto com a rigidez do fordismo. Ela se apoia na flexibilidade dos processos de trabalho, dos mercados de trabalho, dos produtos e padrões de consumo. Caracteriza-se pelo surgimento de setores de produção inteiramente novos, novas maneiras de fornecimento de serviços financeiros, novos mercados e, sobretudo, taxas altamente intensificadas de inovação comercial, tecnológica e organizacional. A acumulação flexível envolve rápidas mudanças dos padrões de desenvolvimento desigual, tanto entre setores como entre regiões geográficas, criando, por exemplo, um vasto movimento no emprego no chamado “setor de serviços” (HARVEY, 2003, p. 135).

A acumulação flexível também influenciou um novo movimento no mundo capitalista que Harvey denominou “compressão do espaço-tempo” (p. 135). Este conceito se baseia no estreitamento da tomada de decisões entre a esfera privada e a pública, que, em conjunto com a massificação da comunicação via satélite e a queda dos custos de transporte possibilitaram uma difusão cada vez mais veloz dessas decisões num espaço cada vez mais amplo. Esta reconfiguração aumentou consideravelmente o número de empregos temporários e subempregos, mas não ao ponto de potencializar uma insatisfação trabalhista muito forte, pois o poder sindical já não possuía a mesma força. Uma certa insegurança começa a se desenhar.

Essa crescente tensão entre “monopólio e competição, centralização e descentralização de poder econômico” (p. 150) começa a se expressar de novas maneiras. O capitalismo se reorganiza “através de dispersão, mobilidade geográfica e das respostas flexíveis nos mercados de trabalho, processos de trabalho e mercados de consumo, acompanhados pela inovação tecnológica de produto e institucional” (p. 150). Grandes empresas começam a se expandir, adquirindo pequenas empresas, expandindo seus serviços e se convertendo em grandes conglomerados responsáveis por uma parcela significativa da cadeia de mercado.

É então, na virada para a terceira fase do capitalismo, chamada de capitalismo monopolista-financeiro, que os sinais mais marcantes da era pós-moderna começam a se manifestar. Esta fase se desenvolve com base no sistema bancário, nas grandes corporações financeiras e no mercado globalizado e tem como uma das características a intangibilidade monetária. É na abstração financeira, juros flutuantes e ganhos

futuros que se consolida esta fase “final” do capitalismo, que segue em constante modificação, se readaptando conforme as dificuldades aparecem e como um espelho e agente modificador da sociedade como um todo. Uma perigosa cadeia interligada de transações e filiações pecuniárias acaba adquirindo uma atribuição de poder muito grande em relações às várias áreas econômicas, sendo responsável por inúmeras crises do sistema capitalista.

O “empreendedorismo de papéis” em grande escala global, tornando porosas as mais diversas instituições financeiras e de crédito, leva a um outro patamar o sistema financeiro mundial, focando-se não na produção, mas na atividade corporativa imaterial. Nos ganhos futuros que influenciam o presente. Tudo começa a ficar mais intangível (HARVEY, 2003, p. 154).

Essa desregulamentação das operações financeiras (o mercado de dinheiro e crédito), caracterizando um sistema especulativo e inquieto foi a base desse momento econômico. Segundo Anderson (1999), essa desregulamentação é marcada por “uma sensibilidade intimamente ligada à desmaterialização do dinheiro, à característica efêmera da moda, ao excesso de simulação das novas economias” (p. 94). É também passível para o autor que a mudança mais radical se dá pela nova posição e pela autonomia dos mercados financeiros dentro do capitalismo, passando por cima dos governos nacionais, e significando uma instabilidade sistêmica sem precedentes.

Como essa montanha de fatores econômicos, que se transmutam e interagem de maneira tão veloz e em tão curto período de tempo, acaba influenciando a sociedade? Como as demandas de produção se estabelecem nesses novos tempos? Harvey elenca (p. 166) três características básicas do modelo capitalista de produção, que seguem intocáveis da passagem do fordismo para a o modelo de acumulação flexível, sendo eles a orientação contínua para o crescimento, pouco importando as consequências sociais, políticas, geopolíticas ou ecológicas; em qualquer caso, a crise é definida pela falta de crescimento. Esse crescimento se apoia no controle da mão de obra, através de sua exploração, tendo como um dos pilares do capitalismo essa relação de classe entre capital e trabalho. O último fator é o que se aplica mais à transição entre os modelos capitalistas, sendo, por necessidade, tecnológica e organizacionalmente dinâmica. Marx já havia previsto que essa cadeia de fatores não

poderia jamais produzir um crescimento equilibrado e sem problemas, sendo que a superacumulação acabou se mostrando um dos efeitos mais materializáveis dessa análise.

Harvey adverte que a aceleração do ritmo de consumo e a rápida penetração capitalista no mercado de serviços, como a indústria da moda e a própria indústria cultural, acaba acentuando a volatilidade e a efemeridade tanto de moda, quanto de produtos, ideias, técnicas de produção e, principalmente, ideologias. Mesmo que a vida útil desses serviços seja bem menor que a de um automóvel ou de um eletrodoméstico, eles também não exigem acumulação e circulação material de bens tão pesada. A “sociedade de consumo”, “sociedade do espetáculo”, ou, como Harvey denomina em dado momento, a “sociedade do descarte” possui um aspecto bastante específico na sua forma de organização interna: ela não se preocupa apenas em produzir os bens de consumo, ela passa a produzir inclusive os próprios consumidores. Assim como Baudrillard aponta em *A sociedade de consumo (2001)*, a genealogia do consumo é formada por algumas evoluções em sua cadeia. Começando pela ordem de produção, que acaba por produzir a máquina e a força produtiva. Em seguida, a produção do capital e da força produtiva racionalizada, do sistema de investimento e da circulação racional. A próxima fase é da produção da força de trabalho assalariada, da força produtiva abstrata e sistematizada. Dessa forma, se produzem as necessidades, o sistema de necessidades, a procura/força produtiva como um grande conjunto racionalizado.

O capitalismo e o giro contínuo do capital acabam se tornando uma fonte de insegurança. A obrigação de preservar a lucratividade obriga os capitalistas a experimentar toda a forma de novas possibilidades. Novas linhas de produtos são abertas, significando a criação de novos desejos e necessidades e “enfazando o cultivo de apetites imaginários e o papel da fantasia, do capricho e do impulso”, resultando em uma exacerbação da insegurança, ao passo que grandes quantidades de capital e trabalho vão sendo transferidos entre linhas de produção “deixando setores inteiros devastados, enquanto o fluxo perpétuo de desejos, gostos e necessidades do consumidor se torna um foco permanente de incerteza e de luta” (p. 103).

Bauman (2001) se apropria de Ferguson para apontar que o consumismo, em sua atual forma, não está “fundado sobre a regulação (estimulação) do desejo, mas sobre a liberação de fantasias desejosas” (p. 89). Em paralelo com o próprio modelo capitalista de acumulação flexível, a noção de desejo liga o consumismo à auto-expressão, a noções de gosto e discriminação. As posses do indivíduo acabam se manifestando como uma forma de se expressar para o mundo. O querer substitui o desejo como força motivadora do consumo. Diz Ferguson:

Enquanto a facilitação do desejo se fundava na comparação, vaidade, inveja e a “necessidade” de auto-aprovação, nada está por baixo do imediatismo do querer. A compra é casual, inesperada e espontânea. Ela tem uma qualidade de sonho tanto ao expressar quanto ao realizar um querer, que, como todos os querereres, é insincero e infantil. (FERGUSON In BAUMAN, 2001, p. 89).

Essa nova característica psíquica fortemente associada à sociedade de consumo acaba se transformando em um dos fatores angustiantes que formam a sombra tênue, porém densa, do mal-estar líquido que paira sobre a sociedade contemporânea. É a compulsividade do consumo como uma manifestação da revolução pós-moderna de valores, tendendo para uma representação desse “vício” em comprar como uma “manifestação aberta de instintos materialistas e hedonistas adormecidos” ou, de outra forma, como um produto de uma “conspiração comercial, incitação artificial (e cheia de arte) à busca do prazer como propósito máximo da vida” (p. 95). Essa compulsão pela compra é um caminho contra a incerteza e o sentimento contínuo de insegurança. É o indivíduo buscando sensações que o anestesiem, sejam elas táteis, visuais ou olfativas.

2.2.2 A crença externa

[...] o espírito pós-moderno é inteiramente menos excitado do que seu adversário moderno pela perspectiva de cercar o mundo com uma grade de categorias puras e divisões bem delineadas. [...] Estamos também aprendendo a viver com a revelação de que não se pode articular tudo o que se sabe, e de que, compreender - saber como proceder - nem sempre requer a disponibilidade de um preceito verbalizado. [...] a religiosidade não é, afinal, nada mais do que a

intuição dos limites até os quais os seres humanos, sendo humanos, podem agir e compreender (BAUMAN, 1998, p.208).

Um dos elementos mais presentes em qualquer forma de civilização ao longo da história é a crença em alguma força que extrapole a frágil condição humana. A religião sempre foi um dos fatores a ocupar essa lacuna da humanidade, em graus variados conforme a fase histórica, mas sempre como uma força presente, inclusive em termos políticos e econômicos.

Freud, em seu *O mal-estar na civilização* (1997), já levantava a questão da fé como um forte instrumento de segurança emocional. A religião funciona como um sistema de doutrinas e promessas que, ao mesmo tempo que elucidam os mistérios dessa vida com perfeição, também garantem que “[...] uma Providência cuidadosa velará por sua vida e o compensará, numa existência futura, de quaisquer frustrações que tenha experimentado aqui” (p. 30). Apenas a figura de um pai ilimitadamente engrandecido seria capaz de saciar esse anseio do homem comum. Uma figura que compreenda de pai para filho as necessidades humanas, enternecendo-se com suas preces e aplacando-se com os sinais de seus remorsos. Freud elenca três medidas que são capazes de elevar a solidão humana a um nível mais tolerável: a ciência, que possibilita extrair iluminação da desgraça; as ditas satisfações substitutivas, que a diminuem, e as substâncias tóxicas, que nos tornam insensíveis a ela.

Bauman cita Anthony Giddens, ao falar da *segurança ontológica*, um sentido de fidedignidade das pessoas e das coisas, auxiliado pela previsibilidade das menores rotinas da vida diária, sendo esse o estado no qual vivemos a maior parte do tempo. Em outras palavras, é o sentido de comunidade no qual sempre buscamos nos inserir em alguma instância, e que possibilite uma comunhão em torno de algum bem comum, nem que seja a própria manutenção da comunidade. O oposto da segurança ontológica seria a *ansiedade existencial*, sentimento esse que, segundo Bauman, também foi preciso ser disseminado de alguma forma pela Igreja, e aqui nos focamos principalmente ao Cristianismo, importantíssimo na formação da cultura ocidental moderna e também coresponsável pela catequização das colônias sul-americanas, em especial em relação aos povos indígenas no Brasil. A religião se mostrou também uma

forma de poder cultural frente aos povos menos desenvolvidos, sendo um elemento de controle. Sobre isso, Foucault:

[...] todas essas técnicas cristãs de inquirição, orientação de confissão, obediência, tem um fim: levar os indivíduos a trabalhar em sua própria “mortificação” neste mundo. [...] ela não é a morte, mas uma renúncia deste mundo e de si mesmo: uma espécie de morte cotidiana. Uma morte que se supõe proporcionar a vida em outro mundo (FOUCAULT in BAUMAN, 1998, p. 210).

Isso vai ao encontro dos elementos que Bauman apreende de Touraine como as “utilidades” da religião. Ela pode servir à dependência e subordinação da rotina a um ritmo interpretado como natural, invariável e invulnerável, ritmo esse que o “projeto de modernidade” se propôs a quebrar, representando um colapso para a religião. Outro elemento seria a manutenção do *status quo* através das hierarquias sociais de igrejas e seitas, que se prestam a perpetuar uma estrutura social marcada pela baixa mobilidade e permanência dos fatores de estratificação. Segundo Bauman, esse elemento também foi erodido em meio aos processos cada vez mais flexíveis e difusos da *estruturação*. A terceira utilidade estudada por Bauman é a da religião como “apreensão do destino, da existência, e da morte humana” que, segundo Touraine, se torna isolada “como a dança e a pintura; tornando-se uma atividade de lazer, isto é, comportamento deliberado, não-regulamentado, pessoal e secreto”. Foi a partir de uma priorização desse elemento específico que as igrejas e seitas conseguiram se manter firme nessa mudança de paradigmas contemporânea, o que explica inclusive a forte ascensão das igrejas neopentecostais, principalmente em países em desenvolvimento, como no Brasil.

A modernidade foi a responsável por esfacelar um longo domínio do cristianismo, repelindo a obsessão com a vida após a morte e concentrando sua atenção no tempo presente. Essa mudança de paradigmas provoca uma mudança nos valores “terrenos”, buscando desfazer o pavor da morte, imputado por séculos. Com esse abrandamento do impacto da consciência da mortalidade, e também um desligamento de sua significação religiosa, Bauman elenca três estratégias que foram as responsáveis por esse novo sentido:

a) A submissão da morte a uma divisão especializada de trabalho, criando uma nova ramificação da cadeia de serviços. A questão da morte é “retirada da sala”, como um “evento a não ser discutido em público”. Os profissionais do *post-mortem* cuidam de todos os pormenores, do momento da morte até o sepultamento privado do corpo, que também veio a substituir as grandes cerimônias públicas.

b) A fragmentação da ostensiva ameaça da morte em inúmeras outras ameaças menores. “A modernidade não produziu outro símbolo para tomar o lugar da sinistra figura da morte; ela não tem nenhuma necessidade de um símbolo ‘unificado’ alternativo, uma vez que a própria morte perdeu sua unidade do passado” (p. 217). As ameaças estão difundidas em pequenas doses diárias: nas refeições rápidas e gordurosas, no sexo sem proteção, no cigarro e suas agressões ativas e passivas, ácaros microscópicos que causam doenças respiratórias, etc.

c) A espetacularização da morte, retirada da intimidade da partida de um ente querido, mas trazida a todo momento como instrumento de emoção ou estetização na mídia. É a morte como fenômeno ordinário dentro da rotina cultural da sociedade. O impacto, dentro desse contexto, praticamente inexistente, devido à sua recorrência imagética, seja em informes noticiários ou em espetáculos audiovisuais e artísticos.

A morte, disposta outrora pela religião como uma espécie de acontecimento extraordinário que, não obstante, confere significação a todos os acontecimentos ordinários, tornou-se ela própria um acontecimento ordinário [...] Não mais uma ocorrência momentosa, que conduz à existência de outra, de mais longa duração e mais grave significado mas meramente o “fim de uma história” (BAUMAN, 1998, p. 219).

O próprio progresso tecnológico inserido no campo médico, acaba por “desvendar”, de maneira lógica e racional, todas as possibilidades acerca dos mistérios acerca da morte. Sua existência não possui mais as mesmas nuances ligadas ao misticismo e a um “destino cego”. Suas raízes podem ser explicadas e até mesmo alongadas.

A partir de todos esses fatores elencados, a competência da vida como uma urgência foi amplificada. Já não basta apenas dedicar a vida para preparar o seu terreno *post mortem*, agora as diretrizes para se orientar são mais imediatas. A *vida*

antes da morte passou a ser o centro da sociedade, ao mesmo tempo que as pessoas começaram a se voltar mais para si mesmas.

Essa introspecção dos indivíduos em conjunto com uma derrocada do “poder divino”, também levam ao fortalecimento da, para Bauman, “mais importante criação ou invenção moderna: o nascimento da identidade”. Esse “reforço identitário” do indivíduo dentro da esfera social chega a partir do momento que suas “habilidades próprias, sua capacidade de julgamento e sabedoria de escolha que decidirão qual das possíveis formas infinitamente numerosas que a vida pode ser vivida [...]” (.p 221). Há uma transferência de prioridades a respeito das preocupações cotidianas. A segurança ontológica já não é a grande angústia existencial dos seres sociais. Suas ansiedades se voltam para a formação, manutenção e solidificação de uma *identidade individual*, que também se apropria, como um reflexo, das condições cada vez mais pós-modernas que nas quais a sociedade se encontra. Ou seja, há também uma crescente ansiedade com a construção da identidade, visto que ela parece nunca estar completa e parece sempre prestes a se dismantelar, obrigando a uma nova reconstrução, formando um ciclo de angústias.

Ao contrário da insegurança ontológica, a incerteza concentrada na identidade não precisa nem das benesses do paraíso, nem da vara do inferno para causar insônia. Está tudo ao redor, saliente e tangível, tudo sobressaindo demais nas habilidades rapidamente envelhecedoras e abruptamente desvalorizadas, em laços humanos assumidos até segunda ordem, em empregos que podem ser subtraídos sem *qualquer* aviso, e nos sempre novos atrativos da festa do consumidor, cada um prometendo tipos de felicidade não experimentados, enquanto apagam o brilho dos já experimentados (BAUMAN, 1998, p. 221).

A passagem da figura do indivíduo de “produtor e soldado” na era moderna para a sua periódica formação como ser que procura o prazer e acumula sensações parece ter modificado um pouco o conceito de sua religião, aqui em seu conceito mais *sctricto*, que é o de se *religar* a um “espírito superior”. Bauman enxerga que as pressões culturais pós-modernas, ao mesmo tempo que acentuam a busca por experiências “orgásticas”, também as desligam dos interesses e das preocupações conectadas à religião.

A partir dessa contínua sensação de insegurança, tanto da sociedade como um todo, quanto do próprio papel do indivíduo dentro dela, o autor polonês destaca o papel

do fundamentalismo religioso como um “remédio radical contra esse veneno da sociedade de consumo conduzida pelo mercado e pós-moderna - a liberdade contaminada pelo risco” (p. 228). Isto no sentido de ser um remédio que abole a liberdade para abolir também os seus riscos decorrentes, sendo uma maneira de entregar novamente os poderes do indivíduo a um grupo maior e mais responsável pela condução da autoridade. Para o fundamentalismo, a religião não é uma questão pessoal, e sim um mapa de vida, legislando sobre cada aspecto da vida, retirando o fardo da escolha sobre as pessoas que não conseguem suportar a carga da vida pós-moderna.

Freud já alertava para o comportamento humano como paranóico, em alguma espectro, pois se propõe a corrigir algum aspecto do mundo que seja insustentável pela elaboração de um desejo, introduzindo-o, de maneira delirante, na realidade. Em especial nos casos em que essa readequação da realidade é efetuada por um considerável número de pessoas. Para ele “as religiões da humanidade devem ser classificadas entre os delírios de massa desse tipo” (p. 38). Seguindo por uma linha psicanalítica, Freud apontava que o indivíduo, descrente e infeliz na sua busca pela felicidade pode, como uma última saída em busca de satisfações substitutivas, desenvolver uma psicose, que se assemelha a uma rebelião mental interna. Essa restrição proposta pela religião, que abarca questões de escolhas individuais em prol do coletivo, também homogeniza os caminhos para a felicidade humana.

Sua técnica consiste em depreciar o valor da vida e deformar o quadro do mundo real de maneira delirante - maneira que pressupõe uma intimidação da inteligência. A esse preço, por fixá-las à força num estado de infantilismo psicológico e por arrastá-las a um delírio de massa, a religião consegue poupar a muitas pessoas uma neurose individual (FREUD, 1997, p. 42).

Bauman alerta que o fundamentalismo religioso acaba contando com uma clientela cada vez mais crescente, devido à agonia da solidão e o abandono induzidos pelo mercado. Mas dialogando com Freud, este afirma que a religião não consegue nem ao menos cumprir sua promessa, pois no momento em que o crente se propõe a falar dos desígnios incompreensíveis de Deus, ele passa a admitir que tudo que lhe restou, “como um último consolo e fonte de prazer possíveis em seu sofrimento, foi uma submissão incondicional”.

2.2.3 A onipresença da imagem

O mundo nunca mais será real, original; tudo está fadado à maldição da tela, do simulacro. Estamos num mundo onde a função essencial do signo consiste em fazer desaparecer a realidade e ao mesmo tempo colocar um véu sobre esse desaparecimento (BAUDRILLARD, 2002, p. 81).

O papel da imagem dentro do contexto que evidencia os elementos formadores do mal-estar líquido é vital. Porém, nos parece pertinente analisar cronologicamente algumas questões que cercam a utilização tecnológica e (posteriormente) midiática da imagem. É a utilização dela como uma poderosa e recorrente propagadora de signos que nos interessará mais adiante.

Talvez a primeira junção da tecnologia com a representação da imagem tenha sido a criação da fotografia. O marco principal da fotografia como conceito foi a utilização da câmara escura, que era capaz de reproduzir um enquadramento da imagem, desde que seus compostos químicos ficassem expostos durante algum tempo. Não era possível reproduzir a imagem de elementos que se movessem durante o período de exposição do material. A primeira fotografia da qual se tem notícia é da imagem de um telhado, realizada pelo francês Joseph Niépce, em 1826. A imagem exigiu cerca de 8 horas de exposição para ser impressa quimicamente. Ao mesmo tempo, outro francês, Daguerre, também realizava experimentos parecidos, inclusive dando um passo a frente utilizando o processo para realizar efeitos visuais em um espetáculo chamado “Diorama”. Os dois franceses acabaram inclusive firmando uma sociedade posteriormente, na qual seguiram avançando em seus experimentos fotográficos. A fotografia evoluiu e alcançou inclusive a capacidade de reproduzir cores. Mas foi com a Kodak e uma forte campanha de marketing que, a partir de 1888, a fotografia começou a se fortalecer também como um produto de consumo, possibilitando que fotógrafos não-profissionais pudessem dispor de um equipamento de fácil manuseio e captar suas próprias imagens.

Muitas das experimentações causadas pelo avanço da fotografia também foram importantes para a criação de um aparelho muito fundamental para a cultura moderna. Trata-se do cinematógrafo, que se originou como um instrumento para fins científicos, de acordo com seus criadores, os irmãos Lumière. Existem divergências históricas a

respeito dos primeiros registros sobre aparelhos do tipo, mas a maioria ainda considera os Lumière como os precursores. A primeira exibição pública de imagens captadas pelo cinematógrafo data de 28 de dezembro de 1895, em Paris.

Mas, segundo Anderson (1999), foi a televisão a grande responsável por mudar os rumos da comunicação de massa, proporcionando um salto único na história da informação midiática. Ele fortalece, inclusive, o caminho construído pela radiodifusão, anos antes:

O rádio já se revelara, nos anos de guerra e no período entre guerras, um instrumento muito mais poderoso de conquista social do que a imprensa: não apenas por suas exigências menores de qualificação educacional ou recepção mais imediata, mas acima de tudo por seu alcance temporal. A radiodifusão 24 horas criou ouvintes potencialmente permanentes - público cujos horários de vigília e de escuta podiam ser virtualmente o mesmo. Esse efeito só era possível pelo desligamento entre olho e ouvido, o que significava que muitas atividades - comer, trabalhar, viajar, descansar - podiam ser executadas com o rádio ao fundo. (ANDERSON, 1999, p. 104)

As imagens começaram a irromper no imaginário dos indivíduos, mais do que nunca, se tornando também modernas no sentido de pertencerem a um inconsciente de uma sociedade voltada ao progresso e às maravilhas do descobrimento tecnológico. Mas é também, por consequência desse mosaico de fatores, o começo do esfacelamento dessa sociedade segura e concreta. “Outrora, em júbilo ou alarmado, o modernismo era tomado por imagens de máquinas; agora, o pós-modernismo é dominado por máquinas de imagens” (Anderson, p. 104).

No entanto, a relação que a televisão estabelece com o seu público é muito mais potente, pois parte justamente da relação com a imagem. “O olho é atingido antes do ouvido” (1999, p. 104). Em 1954, a televisão em cores surge, vindo a se consolidar como bem de consumo na década de 1970, e conquistando definitivamente os lares das famílias ocidentais, se tornando, inclusive, um símbolo de *status* e de consolidação do modelo capitalista (juntamente com o automóvel).

O que o novo veículo trouxe foi uma combinação de poder sequer sonhada: a contínua disponibilidade do rádio com um equivalente ao monopólio perceptivo da palavra impressa, que exclui outras formas de atenção do leitor. A saturação do imaginário é de outra ordem. (ANDERSON, 1999, p. 104)

Nesse sentido, Teixeira Coelho se utiliza da denominação “ século do audiovisual”, ao posicionar essa junção de som e imagem como um fator decisivo para a superexposição de signos que a sociedade sofre. O autor brasileiro se utiliza do exemplo da *MTV* para explicitar essa relação, ao aproximar ainda mais a função do rádio à imagem. A televisão acaba se propondo a criar uma “imagem ambiente”, proporcionando uma sensação visual análoga à sensação auditiva. E a predisposição dos indivíduos a serem constantemente banhados por signos visuais e auditivos parece se adequar perfeitamente à nova realidade. “Que a imagem penetre tão incontrolavelmente no indivíduo quanto nele penetre o som: independente da sua vontade. Esta é a proposta da pós-modernidade televisual [...]” (p. 163), tratando bastante da forma como grande parte da sociedade passou a “consumir” audiovisual. Enquanto temos um exemplo bem brasileiro da audiência de telenovelas, produto já pensado sob esses termos, com um roteiro e decupagem redundantes e que possa permitir que uma pessoa que ficou algum tempo sem assisti-la possa recuperar seu ponto dentro da narrativa, devido aos constantes diálogos auto-explicativos. É um modelo típico desse padrão de consumo, visto que “quando as pessoas voltam para suas casas, o primeiro gesto que estatisticamente fazem é ligar a TV, mesmo que nada pretendam assistir naquele momento”, fazendo com que essa visualidade intermitente seja também uma dama de companhia. “Essa velha TV sempre ligada que, ocasionalmente, fornece às pessoas uma imagem entre duas garfadas ou entre uma página e outra do jornal lido no momento, funciona mais como um rádio. Um *ambiente visual*” (p. 163).

A superexposição imagética só teria outro *boom* igual quando uma rede capaz de conectar computadores por todo o globo, sem filtros ou distinções, se consolidou. A internet atuou como um doping para todo o processo de aceleração que envolve as diversas camadas do sistema capitalista. Ela possibilitou que a globalização atingisse um outro nível, além de uma forma não puramente mercadológica. Passou a ser, ao mesmo tempo, responsável pela overdose de informações que recebemos atualmente. Estar online é uma constante, seja no trabalho, na aula, em casa, com amigos e conhecidos. Seja no notebook, no computador do trabalho, no celular. Se algo demanda esforço exacerbado, basta se desconectar. Como somos capazes de

absorver essa overdose de informações? De onde provém essa ansiedade cada vez mais constante? Todos os tempos se aceleram. Santaella (2012) afirma:

Não é à toa que as linguagens já tomaram literalmente conta do mundo. Estejamos ou não atentos a isso, estamos dia e noite, em qualquer rincão do planeta, com maior ou menor intensidade, imersos em signos e linguagens, rodeados de livros, jornais, revistas, de sons vindos do rádio ou dos discos laser e das fitas, somos bombardeados por imagens, palavras, música, sons e ruídos vindos da internet, rede das redes, podemos navegar através da informação e nos conectar com qualquer parte do mundo em fração de segundos (SANTAELLA, 2012, p. 28).

A pós-TV, como Teixeira chama a *MTV*, vai em direção aos preceitos da modernidade líquida, ao se encontrar em constante mudança, como mostra, inclusive, a identidade visual da empresa. Há também um ponto importante dentro dessa liquefação midiática: a confluência de entretenimento, informação e publicidade. Atualmente, é cada vez mais complicado dissociar uma expressão midiática de seu verdadeiro intuito, visto que o mercado publicitário e de marketing se voltaram para essa constante manifestação de signos, ainda maior com a popularização da internet e dos smartphones, que aumenta progressivamente o tempo de exposição a essas manifestações. Para Teixeira, o exemplo da *MTV* é claro: “o programa é um comercial. O clip é mostrado apenas para vender a música, as gravadoras sustentam a *MTV* para que ela transforme seus produtos em sucessos de venda” (p. 167).

Baudrillard (2004), traça um paralelo com esse “bombardeio de signos, que a massa supostamente repercute” e o que Teixeira levanta. Para o francês, isso é informação, e não uma maneira de comunicar nem de expressar sentido, mas um “modo de emulsão incessante, de *input-output*, e de reações em cadeias dirigidas [...]”. É preciso liberar a ‘energia’ da massa para dela se fazer o ‘social’” (p. 25). Essa discussão ética passa pela cultura do narcisismo, que está atrelada diretamente à cultura de consumo. No momento em que desencoraja a iniciativa e a autoconfiança, também incentiva a dependência, a passividade e o estado de espírito típicos do espectador. Esse estímulo a ética aparente do hedonismo, cujo resultado perverso, uma vez que não está ao poder de todos os indivíduos, é um estado de “permanente desconforto espiritual e ansiedade crônica. Ou de iminente criminalidade (como é fácil

constatar num país de fortes desigualdades sociais como o Brasil” (Teixeira Coelho, p. 177).

É dessa forma que a explosão imagética adquire seu papel como um fator angustiante do mal-estar líquido. À medida que passa a servir quase como um “inconsciente” de seus espectadores, e misturar desejos provenientes de tantas fontes e com tantos objetivos distintos, sem a possibilidade de um “consumidor midiático” menos atento fazer sua própria diferenciação, esse bombardeio estabelece também uma confusão existencial difícil de desvincular. Como Baudrillard sustenta: “O conteúdo das mensagens, o significado dos signos, em grande parte, são indiferentes” (p. 26), mais valendo a transmissão dos mesmos. Essa integração se torna perigosa, na medida que não é possível mais estabelecer limites, as zonas de absorção estão cada vez mais confluídas. Bauman já estabeleceu que “No estágio em que nos encontramos, grande parte do ‘progresso’ cotidiano consiste em reparar os danos diretos e colaterais provocados pelos esforços para acelerá-los” (p. 101). E isso vem ao encontro dos medos que se agigantam quando se percebe que “o poder que os meios de comunicação de massa exercem sobre a imaginação popular, coletiva e individual. Imagens poderosas, ‘mais reais que a realidade’, em telas ubíquas, estabelecem os padrões de realidade e de sua avaliação” (p. 99).

2.2.4 Estética na modernidade líquida

Dentro desse universo no qual tudo está em constante movimento, e sendo que esses movimentos parecem “aleatórios, dispersos e destituídos de direção bem delineada” (p.121), Bauman (1998) evoca a impossibilidade de se pensar em vanguarda dentro do cenário pós-moderno. Ao passo que a ideia de vanguarda exige um certo ordenamento de espaço e tempo que possa ser seguido dentro de uma certa organicidade, fica difícil pensar a arte nesses termos nos quais não se tem certeza do que é “progressivo” e do que é “regressivo”.

[...] pode-se dizer que o limite natural para a aventura da vanguarda foi atingido na tela em branco ou queimada, nos desenhos raspados de Rauschenberg, na galeria vazia de Nova York quando do *vernissa* de Yves Klein, no buraco desencavado por Walter de Maria em Kassel, na composição silenciosa para

piano de Cage, na “exibição telepática” de Robert Barry, com páginas vazias de poemas não escritos (BAUMAN, 1998, p. 127).

O autor polonês conclui que o limite das artes vivido como uma permanente revolução foi a sua autodestruição. Não havendo caminho a seguir, parece que o mais natural é que a arte se implodisse para tentar gerar algo novo, tentando resignificar seu próprio paradigma.

A arte acaba por compartilhar uma situação reflexo dentro da cultura como um todo no período líquido, que, como Baudrillard já manifestou, é uma cultura do *simulacro*, não da *representação*. Para o filósofo francês, a arte desaparece em sua expressão como *pacto simbólico*, ao passo que, anteriormente, se distinguia pela pura e simples produção de valores estéticos, aos quais ele denomina a própria *cultura*.

Já não existe uma regra fundamental ou um critério de julgamento nem de prazer, e isso se deve bastante aos aspectos da sociedade líquida: proliferação dos signos ao infinito e reciclagem das formas passadas e atuais. Esse fenômeno *transestético* não propicia que as obras interajam a ponto de formar um referencial de *cultura* que possa ser decodificado. Todo o liberalismo nas diversas frentes da sociedade acabaram repercutindo também culturalmente, e Teixeira Coelho repercute de uma maneira mais objetiva, e menos densa, ao dizer que “a ‘obra’ de arte pode ser uma simples ideia, qualquer ideia pode ser uma ‘obra’ de arte, portanto não há muita distinção entre arte e vida, e então todo mundo pode ser artista” (p. 141).

Esse processo de *estetização* de mundo, que a arte acaba por sofrer conjuntamente, é um processo mais relativo a uma priorização de aspectos estéticos em detrimento de *alma* ou de algum aspecto mais relevante em termos de conteúdo. A forma passa a ser tão vangloriada quanto uma junção de forma e conteúdo, devido à confusão dos valores e das transmutações frequentes. É uma “semi-urgência de cada coisa através da publicidade, da mídia, das imagens. Até o mais marginal, o mais banal, o mais obscuro estetiza-se, culturaliza-se, musealiza-se. Tudo é dito, tudo se exprime, tudo toma força ou modo de signo” (p. 23), como Baudrillard (2006) exprime. A importância de uma obra de arte é medida muito mais pela sua potência de publicidade e notoriedade. Bauman completa que “não é o poder da imagem [...] que decide a ‘grandeza’ da criação, mas a eficiência das máquinas reprodutoras e

copiadoras”, se utilizando do exemplo de Andy Warhol, que subverteu e transformou essa lógica da forma e da reprodução artística no próprio conteúdo de suas obras.

Essa explosão ligada à publicidade está diretamente relacionada com a impossibilidade de qualquer avaliação estética. “O valor explode na ausência de julgamento de valor” (2006, p. 26), e o significado da arte na modernidade líquida é justamente o da desconstrução do significado. Ao impulsionar o processo de composição do significado e tentar defendê-lo contra seu esvaziamento, a *arte líquida* alerta para a complexidade de toda interpretação. A racionalidade nunca esteve tão aflorada no devir estético. É preciso racionalizar a forma para se chegar ao conteúdo.

Uma vez que a liberdade toma o lugar da ordem e do consenso como critério de qualidade de vida, a arte pós-moderna de fato ganha muitos pontos. Ela acentua a liberdade por manter a imaginação desperta e, assim, manter as possibilidades vivas e jovens (BAUMAN, 1998, p. 136).

Todos esses fatores contribuem para que a crise de realidade afete a maneira como se assimilam as obras de arte, e por consequência, os filmes. O próprio Haneke, reconhecido pela maneira crua com que mostra a violência em seus filmes, se preocupa com a maneira de abordá-la, justamente pelo fato da vulgarização de alguns fatores na mídia. “Como posso mostrar ao espectador a sua própria posição vis-à-vis com a violência e seu retrato?”, para em seguida tentar responder “para isso, é preciso encontrar formas que os meios de comunicação não degradem de maneira oportunista, transformando-as em cínica hipocrisia”. Muitas críticas vieram quando do lançamento de *Violência gratuita*, em 1997, pela violência explícita da qual o filme se utilizava para retratar a abdução de uma família de classe média alta por dois jovens em um fim de semana. O mais interessante é que a construção cênica de Haneke foi pensada justamente para passar a sensação de uma violência contínua, porém, não há em nenhum frame do filme um ato violência explícita realmente exibida. Ela jamais é mostrada em quadro, sendo utilizados elementos de montagem e desenho de som para causar essa sensação.

Foi através de *Violência gratuita* que Haneke também tomou uma decisão cercada de controvérsia: dez anos após lançar o filme, produzido na Alemanha, o diretor realiza uma refilmagem “hollywoodiana”, utilizando atores de mais renome e

fama, como Naomi Watts, Tim Roth e Michael Pitt. Chamado por alguns de oportunista, o que Haneke fez foi exatamente levar ao foco de sua crítica o filme da maneira mais visível possível. Sem realizar nenhuma concessão em termos de público - o filme é decupado exatamente da mesma maneira que o original - ele se adequa em questões superficiais para tentar atingir a sociedade tida como das mais violentas e midiáticas do mundo. Em entrevista para Christopher Sharret, ele fala de sua relação com a televisão e a violência:

Estou mais preocupado com a televisão como o símbolo da chave, principalmente da representação da mídia sobre a violência e, geralmente, de uma crise maior, que eu vejo como a nossa perda coletiva da realidade e desorientação social. A alienação é um problema muito complexo, mas a televisão é certamente implicada nisso. [...] Nosso horizonte experiencial é muito limitado. O que sabemos do mundo é pouco mais do que o mundo mediado, a imagem. Nós não temos nenhuma realidade, mas um derivado da realidade, o que é extremamente perigoso, mais certamente do ponto de vista político, mas em um sentido mais amplo para a nossa capacidade de ter um senso palpável da verdade da experiência cotidiana. (HANEKE, 2010, p. 585).

Dessa forma, a maneira com que ele encontrou para “forçar” a discussão no terreno norte-americano foi marcada como um ato de vanguarda artística, por assim dizer. Reproduzir a própria obra para imergí-la no objeto maior de sua crítica. Seu incômodo com relação ao conteúdo também encontrou vida na relação com as inovações tecnológicas oriundas da modernidade líquida: “A inovação técnica do meio eletrônico mudou o mundo e há muito que derrubou a concepção da realidade do século XIX - agora é o momento para os chefes de programação reagirem a isso em relação ao conteúdo” (2010, p. 579).

A mistura frequente e indissolúvel entre arte, mídia, publicidade e todos os aspectos audiovisuais que parecem estar cada vez mais entrelaçados tornam cada vez mais propícia a confusão em relação a esses “líquidos”. A exposição que os indivíduos se propõem com suas próprias vidas, principalmente na época atual, com a democratização de *smartphones* e internet banda larga, faz parte de um processo para atingir sua própria independência e reconhecimento perante os outros. “Todo mundo tenta fazer de sua vida uma obra de arte”, já alertou Bauman (2001). E completa “Essa

obra de arte que queremos moldar a partir do estofado quebradiço da vida chama-se ‘identidade’” (p. 97).

A vanguarda parece ter sumido a partir do momento em que arte e realidade se reconhecem tanto, principalmente a partir de sua utilização como mídia e da apropriação das próprias identidades por pessoas das mais diversas faixas etárias e sociais como fator midiático. Todos contribuem para a explosão de signos e imagens que tomam conta do círculo midiático. É impossível estar desconectado, mas como a mente humana pode reagir a um tornado tão intenso de informações?

2.3 O MAL-ESTAR LÍQUIDO

Após termos elaborado um panorama dos fatores, que denominamos “angustiantes” e que são responsáveis por estabelecer um desalinhamento nos paradigmas modernos, conseguimos compreender um pouco da evolução histórica-social que a sociedade sofreu na modernidade líquida. A partir dessa revisão de influências, podemos nos ater às consequências, diretas ou indiretas, que esses fatores resignificados provocam dentro da sociedade líquida.

Mas o que seria exatamente esse “mal-estar”? Como podemos chegar a um conceito que explique o que o “mal” quer dizer dentro dessa sensação na sociedade líquida? Bauman conceitua o “mal” pelo “próprio fato de ser ininteligível, inefável e inexplicável”. Para ele, aquilo que não possui uma definição clara a respeito de como proceder moralmente pode ser caracterizado como um elemento “mal”.

Podemos dizer o que é “crime” porque temos um código jurídico que o ato criminoso infringe. Sabemos o que é “pecado” porque temos uma lista de mandamentos cuja violação torna os praticantes pecadores. Recorremos a ideia de “mal” quando não podemos apontar que regra foi quebrada ou contornada pela ocorrência do ato para o qual procuramos um nome adequado. (BAUMAN, 2008, p. 74).

Para o polonês, esse conceito sofre uma resignificação, assim como os fatores angustiantes, à medida em que a revolução tecnológica auxilia a desintegrar os pilares das poucas certezas que ainda restam. Quanto mais difusas as regras que regem a sociedade líquida, mais propenso é o “mal” a se espalhar pelas suas entranhas. Ele

completa que “a racionalidade moderna progrediu em direção à liberdade, segurança ou felicidade sem se perturbar com o grau em que suas formas eram adequadas para se tornarem propriedades humanas universais” (p. 88), ou seja, o fluxo das necessidades humanas foi sendo acelerado e exacerbado sem um projeto que os abarcasse, tornando a sociedade cada vez mais líquida em sua essência.

Bauman toca na questão do “mal moral” e de como a sociedade não sabia o quanto esse mal poderia se naturalizar com espanto antes de Auschwitz, Gulag ou Hiroshima. Para ele, a consequência mais premente disso é a atual crise de confiança, sobre a impossibilidade de verificar a origem do mal, ou de desvendá-lo imediatamente:

A confiança está em dificuldades no momento em que tomamos conhecimento de que o mal pode estar oculto em *qualquer lugar*, que ele não se destaca na multidão, não porta marcas distintivas nem carteira de identidade; e que todos podem estar atualmente a seu serviço, ser seus reservistas em licença temporária ou seus potenciais recrutas (BAUMAN, 2008, p. 91)

O polonês traz um exemplo propositadamente exagerado e malicioso, ao falar que Eichman, responsável por muitas mortes durante Auschwitz, não era um demônio. Ele, como todos nós, apenas preferia seguir em sua zona de conforto, dentro de uma burocrática hierarquia de poderes que lhes eram conferidos. É a mecanização ética, que consiste na utilização da burocracia apenas como um elemento que exige a conformidade à norma, não a avaliação moral e substitui a responsabilidade “por” pela responsabilidade “perante”, chamada de “responsabilidade flutuante”.

Esse instrumento da mecanização ética também se aplica aos meandros da sociedade de consumo, pois “traduz as escolhas morais em atos de seleção da mercadoria certa”. Todos os impulsos morais podem ser descarregados de acordo com o produto que se compra, seguindo as normas da indústria da biotecnologia, farmacêutica e bioengenharia. “A ‘tranquilização ética’ vem em um pacote que também traz a consciência limpa e a cegueira moral” (p. 118), sendo que o liberalismo conseguiu alcançar, inclusive, as absolvições éticas dos indivíduos. Claro, ao preço do produto.

Mesmo esse aparato não é o bastante para aliviar a ansiedade provocada pelo mal-estar líquido. Um dos paradoxos líquidos-modernos é justamente a inversamente proporcional entre o crescimento da distância espacial e da distância temporal. O que

pareceria, a princípio, uma fonte de segurança para amenizar nossos medos, a aceleração tecnológica acaba criando mais escapes para amplificar a ansiedade.

Com o crescimento da distância *espacial*, crescem também a complexidade e a densidade da malha de influências e interações; com o crescimento da distância *temporal*, cresce também a impenetrabilidade do futuro, aquele outro “absoluto”, notoriamente incognoscível (BAUMAN, 2008, p. 131).

Essa obsessão com a segurança passa a ser também uma marca da modernidade líquida. A intolerância a qualquer brecha no fornecimento da segurança “se torna a fonte mais prolífica, auto-renovável, e provavelmente inexaurível de nossa ansiedade e de nosso medo” (p. 169). Com a revolução tecnológica, a promessa de atingir a “segurança total” - uma vida completamente livre do medo - se tornou palpável, porém sempre esmagada pelas ansiedades crônicas que também se amplificam, desembocando no fato de que “a frustração das esperanças acrescenta ao dano da insegurança o insulto da impotência - e canaliza a ansiedade para um desejo de localizar e punir os culpados, assim como ser indenizado pelas esperanças traídas” (p. 170).

O único segmento que se beneficia dessa contínua percepção de medo é o mercado, que naturalmente cria novas demandas para serem atendidas buscando uma sensação de segurança. A partir do momento em que as defesas mantidas pelo Estado contra algumas inseguranças vão sendo engolidas pelo mercado competitivo, como os sindicatos e outros instrumentos de barganha coletiva, somente resta aos indivíduos buscar respostas solitárias para suas inseguranças. O mercado atua em direção oposta ao Estado social, e a individualização é uma constante.

Todas essas consequências formam uma camada intangível, porém onipresente, que transparece o que chamamos de mal-estar líquido. Suas interligações, responsáveis por provocar uma ansiedade e uma insegurança cada vez maior, tanto na sociedade quanto no indivíduo, formam a intricada teia de relações que tornam a vida pós-moderna tão efêmera. Elas constituem aquela sensação de que algo está errado, porém sem uma visão tão clara e objetiva dos motivos que provocam esse sentimento.

2.3.1 A resignificação do paradigma global: liberdades e seguranças

A globalização, processo internacional de interação econômica, cultural, política e social, cujo principal “braço” foi o liberalismo econômico, provocou uma absorção em escala mundial das mudanças cada vez mais bruscas dentro da sociedade capitalista ocidental. Seus principais centros econômicos agora eram capazes de atingir toda sua cadeia em questão de poucas horas.

A abertura de mercado e uma falsa noção de comunidade global acabam acarretando o que muitos autores chamam de “globalização negativa”, inclusive Bauman, que a caracteriza como uma “globalização altamente seletiva do comércio e do capital, da vigilância e da informação, da coerção e das armas, do crime do terrorismo, todos os quais agora desdenham da soberania nacional e desrespeitam qualquer fronteira entre os Estados” (p. 126). Essa ascensão negativa, liderada pelos Estados Unidos e seus “satélites”, como o Banco Mundial, o Fundo Monetário Internacional e a Organização Mundial do Comércio, acabam por estimular acontecimentos subsidiários que aquecem o nacionalismo, o fanatismo religioso, o fascismo e o terrorismo.

Para Bauman, essa “abertura” da sociedade líquida se torna um convite para deixar seus desígnios nas mãos do “destino”, sendo seus golpes provenientes de “adversidades que os seres humanos poderiam evitar, e para comunicar nem tanto a natureza peculiar desses golpes em si, mas o reconhecimento da incapacidade humana de prevê-los, que dirá evitá-los ou controlá-los” (p. 16). A ausência de um conforto existencial para se agarrar obriga as pessoas a se concentrar na segurança ou na sensação de segurança para poder sentirem-se salvaguardadas.

Outra consequência vital da globalização foi a compressão do espaço-tempo, e principalmente, da maneira como ela refletiu dentro da sociedade. Harvey já questionava a impossibilidade de lidar com a aceleração do ritmo de vida ao mesmo tempo que o espaço global parece “encolher”. Essa imagem de compressão se aplica perfeitamente ao imaginário líquido, visto que houve uma transferência do tempo calcado pela rotina e que o ligava profundamente ao solo e ao concreto, na figura das fábricas e dos maquinários, para o tempo do *software*, da internet e da irrelevância do

espaço, desatrelando também o capital do “sólido”. Bauman também divaga sobre essa nova estruturação do paradigma “espaço-tempo” dentro da modernidade líquida, no qual o tempo “instantâneo e sem substância” do mundo virtual é também “um tempo sem consequências”. “‘Instantaneidade’ significa realização imediata, “no ato” - mas também exaustão e desaparecimento do interesse” (2001, p. 137).

A manutenção desse ciclo entre capital e insegurança é peça chave para entender o mal-estar líquido. Em termos: o capital não está mais amarrado, pois o “trabalho sem corpo” da era líquida permite que ele seja extraterritorial, volátil e inconstante. E assim sendo, ele pode “viajar rápido e leve, e sua leveza e mobilidade se tornam as fontes mais importantes da incerteza para todos o resto” (p. 141). Seu nível de mobilidade espacial é grande o suficiente para “chantagear” as agências políticas dependentes do território e fazê-las se resignarem a suas pedidas. Governos de todo o mundo, mas principalmente, os de países em desenvolvimento, como o Brasil, ainda se vêem obrigados a adular grandes empresas para serem beneficiados (de uma maneira nem sempre tão clara, e nem sempre tão benéfica) por um incremento no PIB e uma abertura de possibilidades de empregos. Essa adulação significa “ajustar o jogo político às regras da ‘livre empresa’, usando o poder regulador à disposição do governo a serviço da desregulação[...]” (p. 172). Ao mesmo tempo, grande parte do capital comercial é acumulado a partir do medo e da insegurança. Freud também já acenava com essa relação não tão bem resolvida:

Durante as últimas gerações, a humanidade efetuou um progresso extraordinário nas ciências naturais e em aplicação técnica, estabelecendo seu controle sobre a natureza de uma maneira jamais imaginada [...] o poder recentemente adquirido sobre o espaço e o tempo, a subjugação das forças da natureza, consecução de um anseio que remonta a milhares de anos não aumentou a quantidade de satisfação prazerosa que poderiam esperar da vida e não os tornou mais felizes (FREUD, 1997, p. 44).

A sociedade líquida se encontra diante de uma equação distante de ser equilibrada. A relação entre a liberdade e a segurança parece cada vez mais complexa diante de um mundo hiperbolizado em todas as suas searas. Mas ao contrário do que a “modernidade sólida” buscava, a insegurança contemporânea não é fruto de uma carência de proteção, em nenhum momento da história da civilização estivemos mais

protegidos, mas ao mesmo tempo, nunca antes nos sentimos tão inseguros. Isso se deve às características próprias da modernidade líquida, que são capazes de potencializar perdas e danos, ao mesmo tempo que a efemeridade dos valores, que anteriormente poderiam servir como salvaguarda, torna qualquer piso instável. Não há garantias de onde se está pisando e o chão pode desabar a qualquer instante.

Bauman atesta que o sofrimento humano, e conseqüentemente, o medo de sofrer, provém do poder da natureza em contraposição à fragilidade de nossos corpos. A regulamentação de leis que ajustem nossas relações familiares, sociais e perante o Estado são uma forma de tornar mais tolerável essa discrepância e essa impotência perante o natural, porém, essa inadequação das regras líquidas tornam essa linha bastante tênue. O polonês segue:

O enervante senso de insegurança não teria brotado não fosse pela ocorrência simultânea de duas transformações: a sobrevalorização dos indivíduos libertados das restrições impostas pela densa rede de vínculos sociais. Mas uma segunda mudança ocorreu logo em seguida: a fragilidade e vulnerabilidade sem precedentes desses indivíduos, privados da proteção que lhes era oferecida trivialmente no passado por aquela densa rede de vínculos sociais (BAUMAN, 2007, p. 64).

Complementando, ele assinala que os medos “especificamente” modernos nasceram quando do início da desregulamentação e do processo agudo de individualização, no qual os “vínculos inter-humanos de parentesco e vizinhança, estreitamente atados por laços comunitários ou empresariais, aparentemente eternos [...] tinham sido afrouxados ou rompidos” (p. 73). Era através da artificialização dos vínculos “naturais” que o modo sólido-moderno de administração do medo se calcava, dando forma a associações, sindicatos e coletividades de tempo parcial, que unificavam os interesses compartilhados. Em consonância com sua visão, Bauman traz a fala de Alexander Hamilton, que caracteriza essa tendência social pela escolha da segurança, mesmo que pague seu preço:

A violenta destruição da vida e da propriedade inerente à guerra, o esforço e o alarme contínuos resultantes de um estado de perigo constante, vão compelir as nações mais vinculadas à liberdade a recorrerem, para seu repouso e segurança, a instituições cuja tendência é destruir seus direitos civis e políticos. Para serem mais seguras, elas acabam se dispondo a correr o risco de serem menos livres (HAMILTON, in BAUMAN, 2007, p. 15).

Esse pêndulo entre segurança e liberdade acaba por afetar profundamente a forma como a vida em comunidade se dispõe. Elas são difíceis de conciliar sem atrito e o desequilíbrio entre elas pode pender perigosamente para fora de qualquer ética social, pois “segurança sem liberdade equivale a escravidão; e a liberdade sem segurança equivale a estar perdido e abandonado” (p. 24).

2.3.2 A comunidade líquida

A readequação dos paradigmas sólido-modernos provocaram uma modificação no conceito de comunidade que antes permeava a sociedade. A abertura dos espectros, ao mesmo tempo que possibilitava uma liberdade maior para os indivíduos, também os deixava mais “soltos” e sem ter no que “se agarrar”. Para Bauman, Jock Young condensa essa modificação de forma sucinta: “[...] precisamente quando a comunidade entra em colapso, a identidade é inventada”. Para ele, a necessidade pungente do indivíduo se auto-afirmar como um ser único e especial, ao mesmo tempo que precisa se sentir pertencente a uma comunidade, mesmo que em menor grau, é uma das consequências das aberturas da sociedade líquida.

Os laços sociais e as formas de parcerias passam a ser tratados como passíveis de serem consumidas, e não elaboradas e desfrutadas. As diretrizes das relações sociais contam agora com os mesmos critérios de avaliação de todos os outros objetos de consumo. O que dá valor às coisas não é “o suor necessário à sua produção (como diria Marx), ou a renúncia necessária para obtê-las (como sugeriu Simmel), mas um desejo em busca de satisfação” (p. 117), e a partir disso, fica claro que para criar valor para algo, basta criar uma intensidade suficiente de desejo. A sociedade de consumo, como já vimos, produz consumidores, inclusive e acima de tudo.

Bauman relaciona o imediatismo da modernidade líquida com a cadeia de desejos do indivíduo como ser-consumidor. A ampliação de possibilidades de consumos torna o desejo de satisfação muito maior que a real possibilidade de concretizá-lo. Sobre isso:

Pessoas inseguras tendem a ser irritáveis; são também intolerantes com qualquer coisa que funcione como obstáculo a seus desejos; e como muitos desses desejos serão de qualquer forma frustrados, não há escassez de coisas e pessoas que sirvam de objeto a essa intolerância. Se a satisfação instantânea é a única maneira de sufocar o sentimento de insegurança (sem jamais saciar a sede de segurança e certeza), não há razão evidente para ser tolerante em relação a alguma coisa ou pessoa que não tenha óbvia relevância para a busca da satisfação [...] (BAUMAN, 2001, p. 189).

Porém, ao mesmo tempo que a emancipação de uma camada da sociedade foi efetivada, a supressão de outra foi ainda mais longe. Não é como se a abertura da sociedade se desse de uma maneira democrática e livre, principalmente levando-se em conta a forma como o sistema capitalista exerce sua influência. Se estabelece um cenário de tantas possibilidades que se cria a imagem de que todos podem postular um lugar na sociedade de consumo. Todos são passíveis de serem atendidos na sua condição de consumidor. A meritocracia é implantada como uma forma de “democratizar” as postulações hierárquicas dentro da sociedade líquida, como se elas já não fossem necessariamente muito distantes entre si para serem alcançadas. Para Bauman, a “ideia de que o mérito, e só o mérito, deve ser premiado é prontamente transformada numa carta autocongratatória com que os poderosos e bem-sucedidos atribuem generosos benefícios a si próprios a partir dos recursos da sociedade”. Essa abertura de “possibilidades” e sua suposta democratização fazem com que a sociedade na qual a “incapacidade de exhibir alguma capacidade especial é tratada como base suficiente para a condenação a uma vida de submissão” (2008, p. 56).

Bordieu já observava que “o estado de permanente precarité - insegurança quanto à posição social, incerteza sobre o futuro de sobrevivência e a opressiva sensação de ‘não segurar o presente - gera uma incapacidade de fazer planos e segui-los” (p. 42), ou seja, é cada vez mais difícil, na modernidade líquida, elaborar planos a médio e longo prazo. A impossibilidade de uma visão mais clara do horizonte obriga as pessoas a se cercarem de todas as suas possibilidades dentro do agora. O imediatismo é a regra e o presente parece se adonar do futuro.

Essa urgência afeta também as construções de comunidade e de vida em sociedade, visto que são noções que foram construídas dentro de um longo período de tempo. As “comunidades líquidas” estão prontas para serem firmadas dentro de uma lógica urgente, e que possa ser igualmente desfalecida, se for preciso. Sobre isso:

Em suma: foi-se a maioria dos pontos firmes e solidamente marcados de orientação que sugeriam uma situação social que era mais duradoura, mais segura e mais confiável do que o tempo de uma vida individual. Foi-se a certeza de que “nos veremos outra vez”, de que nos encontraremos repetidamente e por um longo porvir - e com ela a de que podemos supor que a sociedade tem uma longa memória e de que o que fazemos aos outros hoje virá a nos confortar ou perturbar no futuro; de que o que fazemos aos outros tem significado mais do que episódico, dado que as consequências de nossos atos permanecerão conosco por muito tempo depois do fim aparente do ato - sobrevivendo nas mentes e feitos de testemunhas que não desaparecerão (BAUMAN, 2008, p. 47).

Essas eram a base do que Bauman chama de “fundamento epistemológico” da experiência de comunidade, que agora parece cada vez mais distante de ser compartilhada à maneira que sua caracterização permitia. Não é mais possível exercer um compartilhamento de experiência duradoura e uma interação longa, frequente e intensa. Por mais que as metrópoles e grandes cidades se multipliquem pelo globo, a proximidade não é mais sinal de aproximação. A própria estrutura da cidade é uma representação da modernidade líquida, com seus “estranhos em extrema proximidade o tempo todo” (p. 129). As massas em proximidade não mais podem ser reconhecidas, são aglutinações de estranhos sem um denominador comum que não seja o medo.

Bombardeadas de estímulos, de mensagens e de testes, as massas não são mais do que um jazigo opaco, cego, como os amontoados de gases estelares que só são conhecidos através da análise do seu espectro luminoso. Não se trata mais de expressão ou de representação mas somente de simulação de um social para sempre inexprimível e inexprimido. A massa torna-se um sujeito, e ninguém pode falar em seu nome. Não sendo sujeito, não podem ser alineadas, nem por sua própria linguagem nem em alguma outra que pretendesse falar por elas (BAUDRILLARD, 2004. p. 23).

2.3.3 Impulsos e afetos

Uma das maneiras mais intensas de o ser humano se relacionar sempre foi através do afeto, em seus diversos níveis de circulação dentro dos relacionamentos. O “amor”, antes um componente da solidificação da família, composta por um homem, uma mulher e seus filhos, se libertou. Em 1930, Freud alertava que “A civilização atual deixa claro que só permite os relacionamentos sexuais na base de um vínculo único e

indissolúvel entre um homem e uma só mulher, e que não é de seu agrado a sexualidade como fonte de prazer por si própria” (p. 63). Porém, poucas décadas depois, a família sólida tradicional se esfacela, sendo substituída pelas mais variáveis formas de estruturas familiares. Toda forma de amor, dentro dos limites legais, é permitida (ainda que muitas vezes ainda discriminada), e seus agentes estão muito mais perto de uma expressão genuína desses sentimentos. Mesmo assim, ainda há uma dose considerável de homofobia, machismo e, principalmente, insegurança. A abertura geral da sociedade tornou o amor muito mais passível de ser tocado, mas também o tocou com as consequências líquidas da sociedade contemporânea. O amor se tornou líquido.

O desejo dentro da sociedade de consumo acaba se interligando com o desejo afetivo e sexual. Para Bauman (2009), desejo e amor são irmãos, porém o desejo é a “vontade de consumir; absorver, aniquilar, devorar, ingerir”. Como essência, o desejo seria um impulso de destruição, enquanto o amor seria uma vontade de preservação. “Se o desejo se autodestrói, o amor se autopropetua” (p. 24). Mas na sociedade líquida, as pulsões sexuais, o desejo e o amor acabam se confundindo em meio a tantas variáveis e possibilidades.

Em meio à efemeridade dos pilares sociais, estar em um relacionamento também pode ser uma maneira de tentar buscar alguma segurança, mas em termos líquidos, não há erro maior. “‘Estar num relacionamento’ significa insegurança permanente” (p. 29), sendo que o suposto alento é um dos principais causadores de insegurança nos tempos líquidos. Aspectos psicológicos estão intrinsecamente ligados a esses fatores, e a auto-projeção é um artifício muito comum na rotina dos relacionamentos e o fato de “eleger” um indivíduo para se conectar conosco é um “poder” digno de auto-deleite: “Não é verdade que uma parte de meu singular valor foi repassado para a pessoa que *eu* (lembrem-se: eu, a minha pessoa, exercendo minha vontade e o meu arbítrio soberanos) escolhi [...]” (p. 33), ou seja, é um componente a mais para nos fortalecermos enquanto indivíduo, ainda que absorvendo outro para construir uma persona mais forte perante a sociedade.

Há um ponto importante a ser destacado, que Freud trabalha bastante, é a questão do desejo sexual como um desejo primitivo e parte da agressividade natural do

ser humano. Ele destaca o fato de que a civilização impôs algumas condições para “amansar” o homem, em troca de outras benfeitorias. A agressividade humana deveria ser aplacada, e isso inclui certos lampejos de desejo que o homem dito “civilizado” não poderia cometer.

Na realidade, o homem primitivo se achava em situação melhor, sem conhecer restrições de instinto. Em contrapartida, suas perspectivas de desfrutar dessa felicidade, por qualquer período de tempo, eram muito tênues. O homem civilizado trocou uma parcela de suas possibilidades de felicidade por uma parcela de segurança (FREUD, 1997, p. 73).

Não é nossa intenção entrar em pormenores dos textos psicanalíticos de Freud, mas nos cabe aqui fazer uma breve explanação sobre o seu conceito de ego e superego, que nos ajudará a entender a culpa introjetada no indivíduo pela sua própria escolha civilizatória. A partir das coerções sociais, a agressividade do homem é introjetada - ela é enviada de volta para seu lugar de origem - para seu próprio ego. Assumida por uma parte do ego e rejeitada pelo resto, que se coloca como superego, que sob a forma de consciência, põe em ação contra o ego a mesma agressividade que se quis satisfazer externamente. Essa tensão entre ego e superego é o que chamamos de sentimento de culpa, e se expressa como uma necessidade de punição. “A civilização, portanto, consegue dominar o perigoso desejo de agressão do indivíduo, enfraquecendo-o, desarmando-o e estabelecendo no seu interior um agente para cuidar dele” (p. 84).

Essa culpa também é percebida como um “medo da perda de amor”, uma ansiedade social. À medida que as pessoas não exercem certos desejos pelo temor de serem coagidos pelas autoridades e sofrerem, em outra instância, uma perda do amor conquistado até aqui pelos seus semelhantes. Resume Freud:

Em primeiro lugar, vem a renúncia ao instinto, devido ao medo de agressão por parte da autoridade externa (é a isso, naturalmente, que o medo da perda do amor equivale, pois o amor constitui proteção contra essa agressão punitiva). Depois, vem a organização de uma autoridade interna e a renúncia ao instinto devido ao medo dela, ou seja, devido ao medo da consciência. Nessa segunda situação, as más intenções são igualadas às más ações e daí surgem sentimento de culpa e necessidade de punição. A agressividade da consciência continua a agressividade da autoridade (FREUD, 1997, p. 89).

É dessa forma que Freud explica a ansiedade gerada pela jornada civilizatória. Ao mesmo tempo que os seres humanos necessitam dessa ligação em comunidade, seus impulsos são confrontados pela sua própria consciência, gerada por esse paradoxo. Assim, a civilização “só pode alcançar seu objetivo através de um crescente fortalecimento do sentimento de culpa” (p. 95).

Os impulsos, em termos sexuais, sofreram uma libertação a partir da sociedade líquida, as relações estão muito mais predispostas a serem concretizadas em um âmbito puramente sexual. A partir da década de 70, principalmente, a libertação sexual sofreu um avanço, ao mesmo tempo que também passou para a esfera de consumo. Como Bauman salienta:

A separação entre sexo e reprodução, amplamente observada, tem a anuência do poder. É o produto conjunto do líquido ambiente da vida moderna e do consumismo como estratégia escolhida, e a única disponível, de “procurar soluções biográficas para problemas socialmente produzidos” (Ulrich Beck). É a mistura de ambos os fatores que leva ao deslocamento das questões da reprodução e do parto para longe do sexo e na direção de uma esfera totalmente diferente, operada por uma lógica e um conjunto de regras inteiramente diversos dos que regem a atividade sexual (BAUMAN, 2009, p. 62).

Há uma tendência a esperar que o sexo seja autosuficiente, diante da característica do consumismo em relação aos seus bens, que não é a de acumulá-los, mas sim, de usá-los e descartá-los, abrindo espaço para novos objetos de desejo. Bauman fala em uma “ilusão de união” que envolve o momento do orgasmo, que “deixa os estranhos tão distantes um do outro como estavam antes” e que essa função de consumo do sexo, intensa e periódica, acaba por assumir um papel não muito diferente do alcoolismo ou de outros vícios. Para ele, “Não admira que também tenha crescido enormemente sua capacidade de gerar frustração e de exacerbar a própria sensação de estrangulamento que se esperava que curasse” (p. 63).

O mal-estar líquido se forma sempre a partir dessa transferência de elementos externos e internos do indivíduo, fazendo relações com a sociedade na qual vive. Nesse caso do indivíduo frente ao afeto e ao sexo, ele acaba bastante influenciado pelas esferas da libertação e da sociedade de consumo. Porém é sempre uma troca constante entre o que a sociedade forma e o indivíduo devolve, provocando as constantes modificações nesses elementos angustiantes, e que, no período

contemporâneo, correm em direção a uma contínua ansiedade por parte dos seres sociais. A sociedade líquida provoca essa resignificação dos impulsos e sentimentos em todas as esferas, cada vez mais mesclando-as e fazendo paralelos com as esferas dominantes que, em um mundo à mercê do liberalismo econômico, parece ter, senão um representante desse poder, um tipo de poder bem definido.

2.3.4 A imortalidade efêmera

Uma das consequências que os fatores angustiantes trouxeram ao indivíduo é uma modificação na sua noção de *mortalidade*. A morte assumiu um papel diferente daquele que possuía na modernidade sólida, e não apenas no que tange às religiões, mas também a um sistema de crenças pessoais e a um empoderamento do efêmero.

Para Bauman (1998), “estar ciente da mortalidade significa imaginar a imortalidade - esse sonho que enche de significado a vida, enquanto que, se alcançado traria somente a morte do significado” (p. 191). É um ciclo que se inicia preenchendo-o para saciar-se com o seu esvaziamento. O polonês também trata dessa questão (2014) pelo cerne da ânsia humana por transcendência, sendo este o “impulso no sentido do conforto e da conveniência”(p. 109), seria essa paz do corpo e da mente o âmago da ideia popular de “ordem”. Assim, o ser humano estaria inquieto pelo insaciável desejo de “ordem”, sendo que esse nunca será aplacado totalmente até que a morte chegue. Esse ciclo se retroalimenta, assim como ele explana:

A ironia, contudo, é que essa visão de uma “ordem final” formatada como um túmulo é precisamente o que nos torna compulsivos, obsessivos e viciados “construtores da ordem” e, desse modo nos mantém vivos, sempre ansiosos e instigados a transcender hoje aquilo que conseguimos atingir ontem. É a sede da ordem, insatisfeita e insaciável, que nos faz viver toda realidade como desordenada e carente de reforma (BAUMAN, 2014, p. 109).

No entendimento de Bauman, há duas estratégias para efetivar a imortalidade; uma, pela forma coletiva, através da reunião em pequenas comunidades ou “ilusões de comunidade”, do qual o indivíduo seja apenas uma extensão, como a Igreja, a Nação, ou o Partido. Os seres humanos individuais continuam mortais, mas sua morte se

justifica a partir do momento que sua “totalidade” segue. A segunda, é uma estratégia individual que depende da capacidade do indivíduo se perpetuar pela memória da sociedade, realizando feitos fantásticos e inéditos, que o coloquem acima do comum e lhe garanta uma posição digna de ser perdurável.

A segunda estratégia é, certamente, mais adequada aos preceitos que a modernidade líquida apregoa, a partir do momento que depende de uma ação individualizante, indo em direção a um movimento de introspecção geral da sociedade. Porém, Bauman alerta que a “a fórmula da imortalidade coletiva requeria a supressão da individualidade, ao passo que a fórmula da imortalidade individual somente tinha sentido enquanto a individualidade permanecesse privilégio de poucos” (p. 193). Quanto mais individualizada e mais efêmera a sociedade se coloca, mais difícil que haja “disponibilidade de memória” para os indivíduos pleitearem seu espaço eterno. Todos estão mais propensos a ter seus poucos minutos de glória, mas a eternidade parece mais distante no seio da modernidade líquida.

O que alguns autores chamam de “medo original”, o medo da morte também atua como combustível para o fluxo da vida. Maurice Blanchot⁴ chegou a sugerir que “enquanto o homem sabe da morte apenas por ser homem, ele só é homem porque é a morte no processo do devir”.

Haneke trata a questão da mortalidade em alguns de seus filmes, mas certamente nenhum a trata de forma tão direta como *O sétimo continente*, que iremos abordar de maneira mais aprofundada no capítulo 4. A família que decide, de forma racional e meticulosa, colocar fim à sua própria vida, é um aparente paradoxo de racionalidade, mas uma espantosa chama de lucidez em meio ao turbilhão da modernidade líquida. Dentro da cena final, há um momento no qual a família destrói, aos poucos, seus bens materiais que estão pela casa, em um ritual de desapego de tudo aquilo que não é *realmente* seu. Christopher Sharret, ao entrevistar Michael Haneke, o questiona sobre a beleza daquela cena, “de enquadramentos muito bonitos, que retratam o horror e a angústia”. Haneke complementa:

Você pode olhar para o fenômeno da destruição do ambiente próprio em termos de uma noção alemã, que na tradução é “destruir o que destrói” Isso pode ser

⁴ In BAUMAN, Medo líquido, p. 45. Retirado de *The gaze of Orpheu*, Station Hill, 1981.

visto como uma libertação. Mas a forma como ele é representado é, sim, o contrário. Eles realizam a destruição com a mesma estreiteza restrita com o qual eles viveram suas vidas, com a mesma meticulosidade como a vida era vivida, então eu vejo isso como o oposto da visão de destruição total (HANEKE, 2010, p. 585).

Não são apenas questões religiosas que retiraram o foco do indivíduo frente à sua mortalidade, mas há uma variável de inconstâncias tão poderosa na vida dentro da sociedade líquida que quase leva a crer que o ser humano se sente imortal em determinados momentos. Não por ter uma clara noção desse espectro de poder, mas por nunca se deparar com a possibilidade racional da morte, a menos que algum acontecimento quase fatal o coloque necessariamente diante dessa eventualidade. O efêmero, o curto-prazo, o prazer instantâneo. Nada disso permite que se vislumbre um objetivo a longo prazo, e, muito menos, que se lide com a onipresença da morte. Como Bauman falou “Nas novas circunstâncias, o mais provável é que a maior parte da vida humana e a maioria das vidas humanas consuma-se na agonia quanto à escolha de objetivos, e não na procura dos meios para os fins, que não exigem tanta reflexão” (2001, p. 73). Esse paradoxo entre impulsos de vida em relação à morte é o que permeia o instinto humano e o faz tatear uma maneira de consumir-se nele.

Uma extensão desse impulso de consumir-se também se dá de outras maneiras, como pelas exigências culturais em termos de estética, que obriga o culto ao corpo e a padrões pré-determinados a uma nova demanda constantemente. Outra extensão desse impulso é materializada pela contínua obsessão em relação à vigilância. Na modernidade líquida, as redes de vigilância foram aumentadas abruptamente, e quase nunca se tornando um remédio efetivo para a constante sensação de insegurança. Como Bauman (2014) expõe, “[...] há uma dupla razão para investir numa densa rede de vigilância - proteger-nos dos perigos e de sermos classificados como um perigo” (p. 98). Segundo ele, “as variedades de vigilância contemporânea têm o propósito de causar a morte social” (p. 89), ou seja, faz parte do processo anterior ao encadeamento da individualização quase endêmica que a sociedade sofreu.

Para tratar dessa “primeira morte”, que faz parte da comunhão de um indivíduo com os outros, e que é um dos pilares da sociedade, Bauman (2001) traz um ponto de Zukin, para quem o perigo mais iminente para a “cultura pública” está na “política do

medo cotidiano”. O polonês completa que “o espectro arrepiante e apavorante das ‘ruas inseguras’ mantém as pessoas longe dos espaços públicos e as afasta da busca da arte e das habilidades necessárias para compartilhar a vida pública” (p. 110). E finaliza:

[...] o espaço público está cada vez mais vazio de questões públicas. Ele deixa de desempenhar sua antiga função de lugar de encontro e diálogo sobre problemas privados e questões públicas. Nessas circunstâncias, a perspectiva de que o indivíduo *de jure* venha a se tornar algum dia indivíduo *de facto* (aquele que controla os recursos indispensáveis à genuína autodeterminação) parece cada vez mais remota (BAUMAN, 2001, p. 50).

A partir desse ponto, o processo de individualização não consegue se sustentar, abdicando de uma estrutura de interação vital para as atividades humanas. Sem conseguir sustentar o exercício da civilidade, de que forma há possibilidade da sociedade se manter sólida? Segundo Sennet (*apud* Bauman, 2001), essa comunhão é a “atividade que protege as pessoas umas das outras, permitindo, contudo, que possam estar juntas” e a civilidade “tem como objetivo proteger os outros de serem sobrecarregados com nosso peso” (p. 76). É justamente esse peso, o peso de se auto-consumir, o “medo original”; que parece estar sendo digerido de outras formas, fazendo com que a ansiedade latente e a angústia incessante sejam contínuas.

2.3.5 Breve passeio pelo imaginário

Nesse ponto de nosso trabalho, já é possível termos uma noção de como a imagem se multiplicou por tantos meios e de uma forma tão acelerada na modernidade líquida. Também identificamos algumas consequências que essa overdose imagética provoca no indivíduo e na sociedade, visto que os símbolos se intensificam tanto que muitas vezes já é impossível decodificá-los. As mensagens se perdem em meio aos meios. É um processo que pode ser perigoso, e que sobre o qual Durand já alertava:

A imagem mediática está presente desde o berço até o túmulo, ditando as intenções de produtores anônimos ou ocultos: no despertar pedagógico da criança, nas escolhas econômicas e profissionais do adolescente, nas escolhas tipológicas (a aparência) de cada pessoa, até nos usos e costumes públicos ou privados, às vezes como “informação”, às vezes velando a ideologia de uma

“propaganda”, e noutras escondendo-se atrás e uma “publicidade”, sedutora[...] (DURAND, 1997, p. 33).

Aumont e Marie (2009) se utilizavam do conceito de imaginário para tratar do efeito do real, que é um efeito de realidade suposto suficientemente forte para o espectador induzir um “julgamento de existência” sobre as figuras da representação, atribuindo-lhes um referente no real. É o mesmo princípio da “suspensão da descrença” utilizado por teóricos para explicar como a imersão dentro do ambiente cinematográfico acontece também por um relaxamento em relação à certeza do real. Uma certa padronização em termos narrativos também facilita essa suspensão, quando o espectador já possui um imaginário a respeito da estrutura que irá encontrar.

A noção de imaginário manifesta um encontro entre dois conceitos da imagística mental, sendo o domínio da “[...] *imaginação*, compreendida como faculdade criativa, produtora de imagens interiores eventualmente exteriorizáveis” (p. 120). Os autores franceses qualificam seu significado como muito próximo de “fictício”, de “inventado”, como oposto ao real.

Já para Durand, o imaginário é um repositório de todas as “imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas” (2011, p. 6) pela humanidade, havendo uma estrutura responsável por movimentar, criar e receber essas imagens pelo indivíduo. Para ele, há uma lógica diferenciada na natureza do imaginário, que enxerga um denominador comum na diferença e o inclui na definição de ambas as partes na relação sujeito/objeto.

Essa lógica diferenciada do imaginário se localiza entre os arquétipos⁵ presentes no inconsciente coletivo⁶ e os fluxos imagéticos provenientes da sociedade. Durand chama de “trajeto antropológico” o processo alógico proveniente dessa dinâmica, o qual define como “a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as

⁵ “O arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta” (JUNG, 2000, p. 17).

⁶ “O inconsciente coletivo é uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo portanto uma aquisição pessoal, devem sua existência apenas pela hereditariedade. Consiste de formas preexistentes, arquétipos que só secundariamente podem tornar-se conscientes, conferindo uma forma definida aos conteúdos da consciência” (JUNG, 2000, p. 55).

pulsões⁷ subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (p. 41).

O imaginário está localizado no percurso entre a assimilação da representação do objeto pelo inconsciente do sujeito. É a partir desse conceito que a ideia do mal-estar líquido se torna um pouco mais compreensível, visto que todas as resignificações, na modernidade líquida, dos fatores angustiantes da sociedade acabam sendo captadas pelo inconsciente, que tenta assimilá-los levando-se em conta o “catálogo imagético” contido no imaginário. Com a contínua e cada vez mais veloz aceleração nas modificações da sociedade, essa assimilação se torna cada vez mais difícil de ser realizada, pois não há tempo para se solidificar um paradigma, causando uma ansiedade crescente e uma sensação de desorientação nos indivíduos e na sociedade. Durand cita Chauchard e fecha o pensamento a respeito desse trânsito e sua influência na mente humana:

“O homem é o único ser com uma maturação tão lenta que permite ao meio, especialmente ao meio social, desempenhar um grande papel no aprendizado cerebral” (P. Chauchard, op. cit). A consequência desta neotenia lenta é dupla: não apenas requer a educação dos “sistemas” da simbolização como faz com que esta educação, dependendo das culturas e até dos momentos culturais de uma mesma cultura, seja muito variável (DURAND, 1997, p. 45).

A noção de imaginário trazida neste subcapítulo nos ajuda a entender a zona etérea no qual o mal-estar líquido se posiciona, o tornando mais tangível e palpável. A partir daqui, estamos prontos a imergir na obra de Haneke para reutilizar os conceitos estudados até o momento, aplicando-os para desvendar se a obra de Haneke se consolida como uma representação cinematográfica do mal-estar líquido.

⁷ A pulsão é “a representante psíquica das excitações provenientes do interior do corpo e que chegam ao psiquismo” (FREUD apud BAUMAN, 2009, p. 78). Esta é definida pelo seu objetivo (que é sempre a satisfação da pulsão), pelo seu objeto (que é o meio pelo qual a pulsão pode atingir o objetivo) e pela sua fonte, que é o ponto de fixação da pulsão no corpo.

3 O MAL-ESTAR LÍQUIDO EM HANEKE

O primeiro filme que eu lembro - vagamente - de ter ido ver foi o Hamlet, de Laurence Olivier. Eu devia ter, mais ou menos, seis anos de idade. É claro que eu vi o filme de novo várias vezes, então eu não posso separar exatamente o que eu experimentei na primeira vez, e o que eu me lembro de visões posteriores. Mas lembro-me precisamente do cinema, já sombrio, o majestoso levantamento da cortina, e as imagens sombrias do castelo de Elsinore cercado por ondas de afluência, acompanhada por uma música igualmente sombria. Também me lembro que a minha avó, que estava comigo no teatro naquele dia, me contou anos depois que ela foi forçada a sair comigo depois de menos de cinco minutos, porque eu estava gritando de medo daquelas imagens e daqueles sons sombrios (HANEKE, In GRUNDMANN, ANO, p. 565).

Após elucidar o conceito de mal-estar líquido, e realizar um apanhado histórico-social de como sua formação foi possibilitada dentro dos pilares líquidos de reinserção social, nos cabe aprofundar sua relação com a obra de Michael Haneke. Em alguns pontos anteriores, já demos uma breve pincelada, aproveitando os espaços pertinentes, dessa interação entre a teoria e nosso objeto de estudo. Para este capítulo, iniciaremos traçando um breve perfil do diretor austríaco, visto que identificamos em sua biografia vários fatores que também podem tê-lo provocado a tratar dos temas que nos interessam em sua filmografia.

Nos propomos a trazer para nosso estudo a figura de Haneke como autor, acreditando que toda obra coesa e proveniente de uma vertente autoral possa ser destrinchada de maneira avulsa, porém nos é interessante enriquecer esse trabalho trazendo falas do próprio autor, visto que ele também está inserido como indivíduo em plena modernidade líquida. Se fosse o caso da obra só se permitir ser analisada tendo como base os relatos extra fílmicos de seu diretor, não nos interessaria fazer essa relação. Contudo, este não é o caso e as inserções do próprio Haneke ajudam não apenas a complementar seu universo fílmico, como também a própria sociedade líquida na qual vivemos.

A maneira como Haneke encara seu próprio trabalho como artista ajuda a nossa inserção no próprio universo líquido, pois seus anseios e dúvidas se assemelham com os próprios anseios e dúvidas da sociedade em geral. Compartilhar de sua visão não só filmicamente, mas também em sua fala como diretor e indivíduo nos possibilita

concretizar integralmente a proposta de nosso estudo: representar a obra cinematográfica de Michael Haneke como representação do mal-estar líquido.

Por anos, eu tenho tentado restaurar aos espectadores um pouco do tipo de liberdade que eles têm nas outras artes. Música, pintura, artes plásticas oferecem aos seus destinatários espaço para respirar em suas considerações sobre o trabalho. As artes ligadas à linguagem já circunscrevem essa liberdade consideravelmente, porque elas são obrigados a nomear as coisas pelo seu nome. Mas o que é chamado pelo seu nome é artisticamente morto, para de respirar, e só pode ser reciclada em discussão. O cinema agrava ainda mais esse problema (HANEKE para GRUNDMAN, 2010, p. 605).

3.1 HANEKE: A ESCOLHA PELO SOMBRIO

Meus filmes servem como declarações polêmicas contra o "cano baixo" do cinema americano e sua retirada de poder do espectador. Eles são um apelo para um cinema de perguntas insistentes ao invés de falsas (porque demasiado rápidas) respostas, para esclarecer a distância no lugar de profanar a proximidade, para a provocação e o diálogo em vez do consumo e do consenso (HANEKE, 2010).

Nascido em 1942, em Munique⁸, e tendo crescido em Viena, Michael Haneke, também já passou parte de sua vida na Alemanha e na França. Filho da II Guerra, nasceu sob a égide da reconstrução européia, fato que parece ter "abençoado" sua obra tematicamente. Seu pai era ator e diretor de teatro, e sua mãe, atriz. Na Universidade de Viena, cursou estudos de filosofia, psicologia e atuação, tendo fracassado em suas tentativas de atuar e de ser pianista. Entre 1967 e 1970, trabalhou como crítico cinematográfico, editor e dramaturgo na estação de televisão alemã *Südwestfunk*. Dirigiu uma série de produções teatrais (incluindo Strindberg, Goethe, Bruckner, e Kleist) em Berlim, Viena, Munique e Paris. Em 1970, começa a escrever e dirigir seus primeiros filmes, seguindo o caminho da maioria dos diretores austríacos de sua geração, em projetos concebidos para a televisão. E é em 1973, que realiza *After Liverpool*, inaugurando um total de 9 filmes produzidos para a televisão que viria a fazer.

É somente em 1989, aos 47 anos, que Haneke inicia sua carreira no longa-

⁸ Apesar disso, seu tempo de vivência na Áustria o fez optar pela nacionalidade austríaca.

metragem comercial, com *O sétimo continente*. E a partir dessa cinematografia (de filmes de longa-metragem produzidos para exibição em circuito comercial) que está representado o objeto de estudo dessa dissertação. Abordar a obra cinematográfica de Michael Haneke (focados especificamente em *O sétimo continente* e *O vídeo de Benny*) como roteirista e diretor (e sobretudo, autor) significa adentrar em um cinema denso e sombrio, calcado pela marca da violência mais humana e crua possível. Mas é nos fatores que motivam essa violência que se encontra o foco de nosso estudo. Observando o perfil do diretor no site IMDB (*Internet Movie DataBase*) é possível observar algumas marcas características de seu trabalho: “curtas explosões de violência, uso de planos extremamente longos, falta de trilha sonora não diegética, planos de televisão - principalmente focando telejornais, abordagem de psicóticos - geralmente jovens violentos”.

Grande parte dos filmes de Haneke realmente possuem esses elementos, mas também sempre abordam um fundo político e econômico bastante representativo, principalmente no que concerne às questões relativas ao continente Europeu (e que pode, na maioria dos casos, ser transposta para a civilização ocidental como um todo). O declínio da classe média do oeste Europeu, e sua crise moral e espiritual, que ele caracteriza como um processo de “congelamento”, ligado ao colapso da União Europeia.

Nos filmes de Haneke estes problemas geralmente convergem para o ambiente da família. A ausência de valores éticos e ensinamentos, a falta de comunicação, e a passiva alienação interpessoal, frequentemente dramatizada nos conflitos entre pais e filhos. De fato, vários dos filmes de Haneke poderiam ser descritos como perversões do Bildungsroman, o gênero literário burguês que retrata um caminho doloroso, mas instrutivo, de um jovem protagonista em maturação. Se o gênero nem sempre é imediatamente reconhecível nos filmes de Haneke, é porque eles só podem utilizar certos elementos de que se transformam de dentro para fora: um foco em psicologia é substituído por um retrato exterior das consequências e efeitos das decisões e ações dos personagens; inferência toma o lugar da descrição explícita; e, mais importante, o desenvolvimento intelectual e moral, em vez de ser celebrada, é identificado por meio de exemplos, até mesmo diabólicos negativos. Além disso, como as narrativas de Haneke, muitas vezes tomam a forma de quebra-cabeças ou jogos mentais, assumindo um modo curiosamente pedagógico de abordar o espectador (GRUNDMAN, 2010, p. 591).

É abordando, tanto na temática quanto na linguagem, esse rol de filmes, que

nos propomos a desmembrar a obra de Haneke e alçá-la como representação cinematográfica do mal-estar líquido, formado por muitos dos elementos angustiantes caros ao cinema do diretor. Temas como a incomunicabilidade, o impulso da violência, o medo incessante, a explosão tecnológica, a globalização, a xenofobia, a overdose de signos. O próprio Haneke dá voz a algumas dessas questões de maneira direta, como na explosão imagética: “A televisão acelera a experiência, mas é preciso tempo para entender o que se vê, algo que a mídia atual não permite. Não apenas entender em um nível intelectual, mas emocional”, a publicidade: “Quanto mais rápido uma coisa é mostrada, menos você é capaz de percebê-la como um objeto ocupando um espaço na realidade física, e mais ela se torna algo sedutor. Quanto menos real a imagem parece ser, mais rápido você compra o que a mercadoria parece retratar” (p. 586), entre outras questões, que permearão esse estudo. Em muitos artigos e entrevistas, o próprio Haneke chegou a tocar nestas questões, sempre com o receio de não “carimbar” suas obras definitivamente ou entregar respostas fáceis: “[...] eu não tenho interesse em auto-interpretação. É o propósito de meus filmes representar certas questões, e seria contraproducente se eu fosse responder a todas estas perguntas” (2010, p. 582). Ele parece também reconhecer a influência da cultura em seu inconsciente quando relembra aspectos de sua infância, muito mais pacata do que a atual explosão imagética dentro da qual os jovens crescem:

Eu tinha crescido em um mundo em que a televisão ainda não existia, e, durante a infância, e posteriormente, a adolescência, visitar um dos nossos pequenos três cinemas da cidade sempre foi uma experiência rara, incomum e, portanto, preciosa. Eu não sei até que ponto essa experiência pode ser transmitida a todos aqueles que nasceram mais recentemente e cresceram em um mundo impensável sem a presença constante de imagens jorrando (HANEKE, 2010, p. 566).

A escolha pela obra de Haneke passa, em uma primeira e mais superficial instância, pela sensação de mal-estar que os seus filmes provocam. Antes de adentrar nas questões fílmicas, a primeira sensação que é passada é de que há algo de errado com seus personagens. Mesmo que muitos deles tenham uma vida dentro dos padrões aceitáveis para se definir por “feliz” na sociedade, sempre há alguma coisa que parece não estar harmônica. Através de seus roteiros e de sua maneira de conduzir a direção

dos filmes, essa sensação se amplifica, e a expressão que melhor poderia definir objetivamente é mal-estar. Foi partindo dessa sensação enraizada pela nossa própria experimentação como espectador, que partimos para tentar ir além da subjetividade e entender como esse amálgama de sensações e experiências que vivenciamos na contemporaneidade contribui para criar essa aura de mal-estar que nos cerca.

Sobre o tema da violência, há um número crescente de modalidades com que se pode apresentar a violência, tanto que nós precisamos re-conceituar todo o conceito de violência e suas origens. As novas tecnologias, tanto da representação da mídia e do mundo político, permitem uma maior dano com cada vez maior velocidade. Os meios de comunicação contribuem para uma consciência confusa por esta ilusão de que sabemos todas as coisas em todos os momentos, e sempre com este grande senso de imediatismo. Vivemos neste ambiente onde nós pensamos que sabemos mais coisas mais rápido, quando na verdade não sabemos nada em tudo. Isso nos impulsiona em terríveis conflitos internos, que, em seguida, cria angústia, que por sua vez provoca a agressão, e isso cria violência. Este é um ciclo vicioso (HANEKE, 2010, p. 588).

À medida em que tratamos a representação cinematográfica do mal-estar líquido dentro da *obra* de Michael Haneke, nos é importante ressaltar alguns pontos. O primeiro é a escolha de sua filmografia de longas-metragens produzidos para exibição comercial, no total de 11 filmes que compõem sua obra cinematográfica. Dentro desse universo fílmico, tratamos de pinçar seus dois primeiros longas: *O sétimo continente* e *O vídeo de Benny* para análise, porém, nos utilizaremos de trechos de seus outros filmes e falaremos brevemente a respeito de alguns deles durante esta dissertação. Porém, é preciso que caracterizemos sua obra como passível de ser analisada basicamente pelo foco em dois longas-metragens, motivo esse pelo qual nos parece essencial trazer à tona a figura do autor, inserindo Haneke dentro desse conceito que permita que sua obra tenha uma essência temática capaz de ser destrinchada sem a análise de toda sua filmografia.

Jean Claude Bernardet (1994) é um dos autores preocupados em estabelecer um paradigma para se chegar a essa denominação do autor. Ele aproxima os estudos de Truchaud, que pensava a questão do autor através das significações por trás dos filmes, com os de Chabrol e Rohmer, que preferem pensar o autor em termos de matriz, sendo possível desvelá-la através de um olhar cuidadoso do crítico sobre o apanhado de filmes de um cineasta. Essa matriz não se distancia muito da definição de

Truchaud, e seria uma uma repetição em torno de um tema ou de uma situação dramática. Conclui Bernardet que “A partir do momento em que a matriz é encontrada, ela passa, para o crítico, a ter um efeito retrospectivo: outro elemento básico do método” (p. 34). Utilizando-nos desta teoria, parece claro que o cineasta Michael Haneke pode ser plenamente caracterizado como um autor, tendo em vista a ressonância temática de suas obras em longa-metragem. Ambas se comunicam de forma muito íntima com os elementos que trabalhamos nesta dissertação e que formam o mal-estar líquido.

Para elencar a pulsão de seus filmes que não serão estudados profundamente aqui, trazemos algumas falas a respeito deles que servem para embasar nossa conceituação. Mattias Frey (2010), inicia falando de *71 fragmentos de uma cronologia ao acaso* (71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls, 1994):

Estes 71 momentos marcantes, apenas na sua normalidade, formam um sistema que implica em uma forma de toda a sociedade subsidiar o crime de um. 71 Fragmentos marca uma partida dos estudos longitudinais de uma única família. A violenta explosão é contextualizada dentro de um corte transversal da sociedade: um pai solitário, um casal em uma relação disfuncional, uma mulher que quer adotar uma criança, um imigrante romeno. O filme é, aliás, uma prévia das próximas atrações, particularmente, na atenção de Haneke para pessoas e culturas de fora do "primeiro mundo" tradicional Ocidental e Central Europeu. Este "temática estrangeira" reaparece em Código Desconhecido, Tempo do Lobo e Caché (FREY, 2010).

Ao tratar de *Violência gratuita* (Funny games, 1997), o próprio Haneke contextualiza sua fala com a condição de normatização da violência dentro da arte na contemporaneidade: “Eu tento voltar à violência ao que ele realmente é: a dor, o prejuízo para o outro.” (Frey, 2010) Frey faz uma observação a respeito do papel da burguesia como agenciadora de regras sociais e sua forma de hierarquizar-se um patamar acima:

Como sempre, uma crítica da arrogância burguesa aparece como uma função da mídia. Apesar da educação de Georges e Anne, e de possuírem um status social privilegiado, carreiras na televisão e publicação, sua relação com a mídia é quase “fantástica”. Georges diz para seu editor cortar cenas onde o convidado se torna muito "teórico"; a fim de escapar de sua má consciência, ele vai ao cinema para limpar sua mente. Essa hipocrisia é percebido com mais força na *mise en scène*. Com cenas de televisão da guerra do Iraque ao fundo, Georges e Anne culpam um ao outro por uma falta de comunicação em sua relação (FREY, 2010).

Frey também aprofunda a relação existente em *A fita branca* (Das weiße Band - Eine deutsche Kindergeschichte, 2009) com elementos que assumem as origens do mal-estar, e que, de forma mais pragmática, poderiam ter sido a gênese de um sentimento que culminaria na ascensão do nazismo na Alemanha, fazendo também uma relação com outras obras do austríaco e tratando da construção social da violência, como ela é transmitida nas famílias, nas escolas e pela religião:

O abuso sexual do médico e de sua filha, a severidade geral e a hipocrisia dos adultos da aldeia e as tensões de classe são jogadas fora em agressões crescentes das crianças e fica implícito que eles também são responsáveis pelos "acontecimentos estranhos". Uma das últimas cenas, quando a parteira inexplicavelmente precisa sair da cidade e um tiro de rastreamento revela que as crianças estão tentando obter acesso à casa da parteira lembra o desfecho sinistro de *Violência gratuita*, quando percebemos que os assassinos vão atacar de novo e de novo. São jovens que interiorizam as pressões de seus pais (como em *O sétimo continente*, *O vídeo de Benny* e *A hora do lobo*) e as projetam como a violência que infligem entre e sobre si mesmos (FREY, 2010).

É através desta tipificação da obra de Haneke que o qualificamos realmente como um autor. E como não podemos esmiuçar sua obra por completo, a escolha de seus dois primeiros filmes, escolha essa que trataremos mais fortemente no próximo ponto, nos bastará para o que se propõe esta dissertação. Serão suas escolhas como roteirista e diretor, no que tange à estrutura narrativa e às escolhas de opções de enquadramentos, que nos servirão para tal análise.

A imagem ainda parte, em seu âmago, do que se vai mostrar e de como se vai mostrar, dentro da gramática audiovisual. “A imagem é como uma situação de mediação entre o espectador e a realidade - vinculação da imagem com o domínio do simbólico” (Aumont, Marie, 2009, p. 78) e não há funções dentro do fazer cinematográfico que tratem de forma mais próxima esse conceito que, o roteirista, que desenvolve o objeto a ser captado, e o diretor, que define (logicamente, dialogando com os diversos núcleos criativos da equipe e, principalmente, nesse caso, com o diretor de fotografia) de que forma esse conteúdo será exteriorizado para as telas, principalmente através da decupagem. Casetti e Di Chio (1996) chegam a tratar da decupagem como “uma prática seletiva e manipuladora, destinada a produzir uma impressão de realidade[...]” (p. 45), que se constitui também numa desconstrução do

texto do roteiro para ser reconstruído pela decupagem e pela montagem. Sendo assim, ela “fragmenta para organizar uma nova realidade, tão verossímil quanto a original, porém mais fácil e interessante de narrar, assim como mais eficaz na representação na tela” (p. 169).

Prosseguem dizendo que aquilo “que vemos e sentimos retorna ao que vimos e sentimos antes e prepara para o que veremos e sentiremos a seguir. É o nível dos nexos que na representação cinematográfica, une uma imagem com outra que a precede” (p. 124). E cada um desses níveis pode ser remetido aos três níveis básicos da produção de um filme: preparação (argumento - roteiro), filmagem (captação) e montagem (ordenação dos trabalhos denexo).

3.2 ESCOLHAS METODOLÓGICAS

Desde o início, nosso estudo se calcou em uma análise sociológica-histórica para entender como se forma o conceito de mal-estar líquido, que é formado por diversas estruturas sociais que, ao se resignificarem na passagem para a modernidade líquida, causam uma confusão e uma ansiedade na própria sociedade e em seus indivíduos. A partir do estudo desses “fatores angustiantes”, entendemos como as transformações geradas pela constante ascensão tecnológica, em consonância com as diretrizes do liberalismo econômico e uma abertura da sociedade como um todo acabam provocando fissuras nos pilares da modernidade sólida, deixando seus partícipes sem um “chão” confiável para pisar. Tudo é difuso e etéreo.

Para partirmos para a análise filmográfica do cinema de Michael Haneke, nos cabe fazer algumas observações em termos metodológicos. Partimos de uma observação sociológica e de um cunho ensaístico para a fluidez das análises dos filmes *O sétimo continente* e *O vídeo de Benny*. A escolha por esses dois filmes como representantes primários da obra cinematográfica de Haneke passa pela representatividade dos temas que abordaremos dentro dos filmes. Eles são as obras que possuem maior quantidade de elementos relacionados com o mal-estar líquido dentro da cinematografia de Haneke, além de possuírem uma representatividade de tema, sendo os dois primeiros longas-metragens do diretor. Essa “análise narrativa” se

baseará na inserção das teorias do mal-estar líquido à medida em que formos destrinchando aspectos de direção e roteiro seguindo a linha narrativa que o filme nos oferece.

Casetti e Di Chio relatam que “podemos definir intuitivamente a análise como um conjunto de operações aplicadas sobre um objeto determinado e consistente em sua decomposição e em sua sucessiva recomposição [...]” (p. 17). Para eles, essa recomposição teria o intuito de identificar os princípios da construção e do funcionamento do objeto analisado, identificando seus componentes, sua arquitetura, seus movimentos e sua dinâmica.

Nos cabe aqui analisar os dois longas e interpretá-los, ou não, como uma representação cinematográfica do mal-estar líquido. Nossa escolha de instrumentação metodológica é híbrida por abordar pontos de diversos autores, personalizando a proposta de análise e otimizando-a. Sobre o uso do cunho sociológico:

Pode-se utilizar os instrumentos da sociologia, afrontando o filme como uma representação mais ou menos completa do mundo em que operamos, como um espelho e às vezes como um modelo (para alguns se tratará mais como um espelho e para outros mais como um modelo) do social (CASETTI e DI CHIO, 1993, p. 28).

Partimos dessa ideia do filme como uma representação, se não do mundo em sua totalidade, ao menos de elementos que são parte da composição da sociedade. Esses elementos ajudam, quando analisados, a dissecar a própria estrutura social que nos cerca. Buscaremos uma análise mais imersiva e ensaística, trazendo os estudos de Aumont e Marie (2009), e mesclando-os com Casetti e Di Chio (1996), além de relacioná-los com a noção de imaginário de Durand (1997), com o intuito de fortalecer nossa base teórica e proporcionar uma análise mais fluida e reflexiva. A chamaremos de “análise narrativa”.

É importante ressaltar o aspecto interpretativo que esta, como qualquer outra, análise possui, visto que a interpretação é a chave inicial para voltar atrás e iniciar um processo de análise mais minucioso a respeito do seu objeto. A respeito disso, Aumont e Marie (2009) fazem a relação:

[...] parece-nos que seria uma atitude mais franca admitir que a análise tem efetivamente a ver com a interpretação; que esta será, por assim dizer, o “motor” imaginativo e inventivo da análise; e que a análise bem sucedida será a que consegue utilizar essa faculdade interpretativa, mas que a mantém num quadro tão estritamente verificável quanto possível (AUMONT, MARIE, 2009, p. 15).

Visto que nosso primeiro contato com qualquer obra filmográfica parte de um pressuposto de nossa condição como espectador, nossas primeiras impressões sobre um filme sempre são imersas por essa relação. A partir do momento que nos deparamos com a imagem do filme, nossas relações inconscientes começam a ser feitas através de vários fatores como “a capacidade perceptiva, o saber, os afetos, as crenças” (p. 77) que são modelados pela nossa vinculação social e cultural. Na condição de pesquisadores, é nosso dever ir além dessa relação, e para efetivar esse trânsito devemos nos abastecer de uma metodologia analítica que nos possibilite transcender em nossa leitura fílmica. Ao mesmo tempo que “não existe um método universal de análise de filmes”, é preciso ter em mente que “a análise não tem de definir as condições e os meios da criação artística, mesmo que possa contribuir para esclarecê-los, nem de professar juízos de valor ou estabelecer normas” (p. 14).

Para entender a obra filmográfica de Haneke como passível de objetificar uma representação de um conceito mais amplo, precisamos esmiuçar algumas noções acerca de representação. Aumont já alertava para o perigo de confundir as noções de ilusão, de representação e de realismo. Por mais que possa haver conexões entre essas noções, cada uma implica em um termo específico, como ele explana:

A representação é o fenômeno mais geral, o que permite ao espectador ver “por delegação: uma realidade ausente, que lhe é oferecida sob a forma de um substituto. A ilusão é um fenômeno perceptivo e psicológico, o qual, às vezes, em determinadas condições psicológicas e culturais bem definidas, é provocado pela representação. O realismo, enfim, é um conjunto de regras sociais, com vistas a gerir a relação entre a representação e o real de modo satisfatório para a sociedade que formula essas regras. Mais que tudo, é fundamental lembrar-se de que realismo e ilusão não podem ser implicados mutuamente de maneira automática (AUMONT, MARIE, 2009, p. 106).

Fica bem clara a noção de que, para este estudo, a seara que nos interessa é a da representação, no sentido de que ela será o objeto desvelado para dar luz às noções de mal-estar líquido presentes na obra de Haneke. É através de sua elucidação

que teremos mais clara a ideia de como o mal-estar líquido se manifesta no âmago dos filmes. Os enunciados ideológicos, culturais e simbólicos que fazem essa relação com a representação no espectador podem ser totalmente implícitos, e nem por isso deixam de ser passíveis de expressão verbal, sendo que o problema principal a ser enfrentado quanto ao sentido da imagem é o da relação entre as imagens e as palavras, visto que a linguagem nem sempre pode aderir corretamente a uma expressão sensorial imagética-auditiva.

Cassetti e Di Chiro afirmam haver três níveis para se analisar como representação, sendo “a posta em cena, com sua representação de conteúdos; a posta em quadro, com sua ativação de modalidades de suposição e restituição destes mesmos conteúdos; a posta em série, com sua ativação da associação entre as imagens” (p. 164), sendo que o mundo que atravessa esses três níveis é um mundo criado com seus dois parâmetros fundamentais: o espaço e o tempo. Dentro do espaço, os autores italianos dividem-no em três grandes eixos de organização: a dimensão *in* e *off*, a dimensão estática ou dinâmica e a dimensão orgânica ou inorgânica. No tocante à dimensão do tempo (aqui entendido como devir), eles a estruturam em três componentes: a ordem, a duração e a frequência.

De Aumont e Marie, traremos a base da análise destrinchando as cenas escolhidas através da descrição denotativa e simbólica, nos utilizando de instrumentos de análise elencados por ambos. Instrumentos descritivos, para reprodução de cenas das obras estudadas, aproximando ao máximo do que vemos nas imagens e possibilitando adentrar nos aspectos mostrados e “destinados a atenuar a dificuldade de apreensão e memorização do filme” (p. 34). Cassetti e Di Chio também se utilizam do elemento descritivo, que para eles “significa recorrer a uma série de elementos, um por um, com cuidado e até o último deles: passar para um conjunto detalhado e completo. [...] assume orientação tanto para o observador e observado” (p. 23). Mas eles ressaltam que esse trabalho deve ser acompanhado da interpretação, que permita reviver, ouvir e discutir o trecho descrito, com intenção de ir além de sua aparência e possibilitar uma reconstrução, fiel, mas pessoal.

Também utilizaremos instrumentos citacionais (no caso, stills de sequências dos filmes) como elementos ilustrativos da análise, com o intuito primeiro de situar o leitor

do estudo, mas nunca nos restringindo unicamente ao *frame* para análise, pois reconhecemos nele um elemento *stricto sensu*, pobre, em comparação com toda a riqueza da linguagem cinematográfica. Também podemos dizer que traremos elementos que Aumont e Marie classificam como instrumentos documentais, pois são extra-fílmicos, mas ainda de origem do autor do filme ou de sua produção como representação de algo maior, o que auxilia na contextualização mais ampla que procuramos, amplificando sua potência.

[...]no mínimo a imagem sempre veicula elementos informativos e elementos simbólicos (nem sempre é impermeável a fronteira entre esses dois níveis que os semiólogos costumam distinguir). Ao descrever uma imagem, a primeira tarefa do analista é identificar corretamente os elementos representados, reconhecê-los, nomeá-los. Esse nível do sentido literal, da “denotação”, parece evidente, mas na verdade os “semas” visuais têm limites culturais bem precisos. ... Quanto ao nível “simbólico” é ainda mais clara e francamente convencional, e a sua leitura correta, mesmo no estágio da simples descrição, exige uma familiaridade real com o vestuário, o pano de fundo histórico, os simbolismos do universo diegético que o filme descreve (AUMONT, MARIE, 2009, p. 49).

Para o propósito da fluência dessa análise, nos é interessante também trazer à tona a ideia do *Figural*, de Dubois (1999), que se articula justamente em uma flexibilidade de escrita que permite atingir o sensível, possibilitando um pouco de poética à análise, tornando-a “mais sensível à organicidade das matérias, à fluidez dos espaços, às modulações da forma e do informe, aos efeitos (poéticos, irônicos, lúdicos, líricos, etc.), que não é do senso nem da semelhança, mas da força (o Figural como potência)” (p. 248). Esse conceito nos permite amarrar as ilações analíticas de uma maneira mais livre, nos aproximando do sensível em determinados momentos e tratando a imagem também como fonte de afeto, que é o “componente emocional de uma experiência, ligada ou não a uma representação”, segundo Alain Dhote⁹.

Em termos mais técnicos, nossa análise recairá, mesmo que de forma fluida, sobre elementos de roteiro e direção cinematográfica dentro dos filmes estudados, pois ainda são os elementos mais fortes na caracterização de uma narrativa fílmica. Para Aumont e Marie, a narrativa é definida “muito estritamente pela narratologia recente como conjunto organizado de significantes, cujos significados constituem uma história” (p. 255). Esses significados são formados, prioritariamente, mas não unicamente, pelas

⁹ In AUMONT, 2011, p.122

escolhas de roteiro e direção, que são as principais para guiar um andamento da obra, pelo menos dentro de uma filmografia mais clássica. Para Badiou, a ideia incontestável contida em um filme é de difícil absorção de maneira “pura”, e isso vai na direção do nosso intuito de tentar esmiucá-la, vez por outra, de maneira um tanto mais objetiva, evitando deixar o trabalho um tanto “etéreo” demais. Para isso que tomaremos para nós alguns aspectos técnicos. Explana Badiou:

E se é verdade que o cinema trata a ideia à maneira de uma visita ou de uma passagem, e que o faz em um irremediável elemento de impureza, falar axiomáticamente de um filme seria examinar as consequências do próprio modo como uma ideia é assim tratada por esse filme. As considerações formais, de corte, plano, movimento global ou local, de cor, atuantes corporais, som, etc., só devem ser citadas na medida em que contribuem para o “toque” da ideia e para a captura de sua impureza inata (BADIOU 2002, p. 111).

É importante também trazer a afirmação de David Bordwell de que, nos filmes “os significados não são encontrados, e sim, elaborados” (1996, p. 19), ressaltando a importância do papel do observador, pois ele será o responsável pela elaboração do significado. A partir dessas elocubrações de diversas estratégias metodológicas, nosso objetivo é partir de uma análise fílmica para fazer aflorar algum significado em relação ao conceito do mal-estar líquido e da teoria líquida de Bauman, nos possibilitando traçar um perfil da posição do indivíduo inserido na sociedade líquida. Nos utilizaremos da obra do diretor cinematográfico Michael Haneke, aqui representada principalmente pelos seus dois primeiros longas-metragens, para realizar essa relação.

A escolha pela filmografia de Haneke passou por filtros até chegarmos aos dois longas-metragens analisados. O primeiro filtro foi o de focar o estudo nos longas-metragens lançados comercialmente em salas de exibição, pois o diretor austríaco possui inúmeros trabalhos de média-metragem lançados para televisão, que certamente serviram para aprimorar o olhar do diretor, possibilitando que sua carreira nos longas-metragens iniciasse de maneira tão sólida. Partindo desse filtro, chegamos aos 11 longas-metragens do diretor. Para podermos denominar sua obra como uma representação cinematográfica do mal-estar líquido, elaboramos um quadro temático (Quadro 01) da filmografia de Haneke, que nos possibilite ter uma visão mais ampla

dos aspectos abordados em sua obra, provando que ela transita por entre os já estudados fatores angustiantes formadores do mal-estar líquido.

Quadro 01 - Quadro temático da filmografia de Haneke

ANO	FILME	SINOPSE	TEMA
1989	O sétimo continente	Uma família europeia, capturada pela rotina e por pequenos acontecimentos, planeja fugir para a Austrália. No entanto, por trás de sua existência aparentemente calma e repetitiva, eles planejam algo sinistro.	Fastio da classe média na sociedade contemporânea. Cadeia de consumo, rotina de trabalho, mecanização de sentimentos, esvaziamento espiritual, fuga da realidade
1992	O vídeo de Benny	Um garoto de 14 anos, arrebatado por uma câmera, não consegue mais se relacionar com o mundo real, a tal ponto que comete um assassinato e grava uma confissão em vídeo para seus pais.	Fastio da classe média. Incomunicabilidade. Cadeia de consumo, fuga da realidade.
1994	71 fragmentos de uma cronologia do acaso	71 cenas que giram em torno de um imigrante, um casal que acaba de adotar uma filha, um estudante universitário e um velho solitário.	Incomunicabilidade. Globalização. Xenofobia.
1997	Violência gratuita	Dois jovens psicóticos tomam uma família como	Violência aparentemente injustificável. Fastio

		refém e os obrigam a participar de jogos sádicos para seu próprio entretenimento.	da classe média. A mídia como linguagem e conteúdo.
2000	Código desconhecido	O catalisador das histórias começa numa esquina, onde o cunhado de Anne, Jean insulta Maria, que implora ajuda. Amadou, enraivecido, provoca uma briga com Jean, resultando em repercussões negativas para os três grupos.	Xenofobia. Violência. Incomunicabilidade.
2001	A professora de piano	Uma professora de piano masoquista é perseguida romanticamente por um de seus alunos.	Impossibilidade de conexão afetiva. Incomunicabilidade. Culpa e punição.
2003	O tempo do lobo	Quando Anna e sua família chegam à sua casa de férias, ela está ocupada por estranhos.	Violência. Regramento social. Globalização.
2005	Caché	Um casal é intimidado ao receber vídeos de vigilâncias gravados em frente à sua varanda.	Overdose imagética. Xenofobia. Fastio da classe média.
2007	Violência gratuita	Dois jovens psicopatas fazem uma família de refém em sua cabana.	Violência e sua falta de justificativa. A classe média. A mídia como linguagem e conceito e a resignificação do próprio filme pela sua refilmagem.

2009	A fita branca	Estranhos eventos acontecem em um pequeno vilarejo no norte da Alemanha durante os anos imediatamente anteriores à Primeira Guerra Mundial, o que parece ser um ritual de punição. As crianças, vítimas de abuso e repressão, parecem estar no centro deste mistério.	Embrião do mal como inconsciente coletivo. A punição e seus efeitos.
2012	Amor	Georges e Anne são um casal octogenário. Eles são professores de música aposentados. Sua filha, também música, vive na Grã-Bretanha com sua família. Um dia, Anne tem um derrame, e o laço de amor do casal é severamente testado.	Contraponto ao amor líquido. Resignação. Velhice. Dependência afetiva.

Através desse quadro comparativo a respeito da filmografia de Haneke, incluindo apenas os 11 filmes produzidos para exibição comercial em salas de exibição, é possível termos bem claramente alguns dos temas recorrentes na sua cinematografia. Questões referentes aos fatores angustiantes do mal-estar líquido como a cadeia de consumo, o tédio da classe média burguesa, a overdose imagética, a globalização e suas consequências, a violência, a xenofobia e a incomunicabilidade são alguns dos aspectos que permeiam as obras.

Nesse sentido, o único filme que destoa levemente em meio ao conjunto é *Amor*, principalmente em relação ao enfoque, porém ainda nos servindo para justificar a escolha de Haneke. A questão do amor líquido é ressaltada sob um ponto de vista

antagônico ao que ele costuma utilizar em seus filmes, que é o ponto de vista interno do sintoma, já bastante deturpado e sob uma ótica considerada bastante pessimista. Em *Amor*, a perspectiva é a de um casal de idosos que se mantém unidos em meio ao processo de deterioração física e mental da esposa, e de como seu marido lida com esse transcurso irreversível, que se projeta também na relação dos dois. A visão aqui é um pouco mais “otimista”, apesar do filme ter um final, aparentemente, bastante bruto. Haneke assume uma posição de dentro dessa relação que ainda não foi afetada pelos laços pós-modernos/líquidos. Ainda pertencente aos padrões convencionais de um casamento realizado para durar a eternidade. Bauman falava a respeito: “Se você investe em uma relação, o lucro esperado é, em primeiro lugar e acima de tudo, a segurança” (2009, p. 29), visto que, nos relacionamentos contemporâneos, isso cada vez mais se encontra distante - estar em uma relação significa insegurança permanente. São justamente as consequências mostradas no filme - de uma dependência afetiva (em termos de amor e companheirismo) e de um medo da solidão quase absoluta ao término dessa convivência - que formam uma gama de fatores que não conseguem permanecer “sólidos” em frente a um mundo tão mutante e com um fluxo de informações tão acelerados. Como ser capaz de nutrir uma relação de tamanho peso e comprometimento dentro das relações extremamente fugazes que os novos tempos proporcionam? Dentro dessa visão, acompanhar um processo tão doloroso e solitário como é o de *Georges* passa a ser muito mais angustiante para um público já acostumado a relações tão fugidias.

Todos os outros longas-metragens possuem um vínculo bem mais estreito e homogêneo, e a questão do enfoque se dá pelo olhar interno dos sintomas que formam o mal-estar, sendo por isso considerados sempre filmes pessimistas e pesados. Com o protagonismo desses elementos, é possível percebermos na primeira trinca de filmes dirigidos por Haneke, e que que é também conhecida como a “Trilogia da Frieza” ou “Trilogia Glacial” (formada por *O sétimo continente*, *O vídeo de Benny* e *71 fragmentos de uma cronologia do acaso*) uma carta de intenções a respeito dos temas que ele voltaria a trabalhar em suas obras futuras. Identifica-se claramente a pedra fundamental da obra de Haneke em seus primeiros filmes. A escolha por *O sétimo continente* e *O vídeo de Benny* para a proposta de análise se dá por uma questão de

representatividade narrativa. Nos interessa, dentro deste estudo, abordar questões analíticas referentes a roteiro e direção dentro de uma estrutura narrativa mais linear, a fim de que a fábula e seus pequenos elementos possam ser representativas do ponto de vista da representação cinematográfica do mal-estar líquido. Assim sendo, *71 fragmentos de uma cronologia do acaso* acaba se distanciando dessa proposta, por apresentar uma narrativa mais fragmentada, mais decomposta ao estilo “mosaico”, e sem uma ligação direta entre seus trechos episódicos. É sim, um filme representativo do mal-estar líquido, mas, para a proposta desta dissertação, se desloca de maneira suficiente para não incluir-se no corpo analisado.

3.3 O SÉTIMO CONTINENTE

O homem moderno perdeu todas as certezas metafísicas da Idade Média, trocando-as pelo ideal da segurança nacional, do bem-estar geral e do humanitarismo. quem conseguiu conservar esse ideal inalterado é um grande otimista, pois essa segurança foi por água abaixo. o homem moderno começa a perceber que todo passo em direção ao progresso material parece significar uma ameaça cada vez maior de uma catástrofe ainda pior (JUNG, 2000, p. 81).

Em *O sétimo continente*, uma família austríaca de classe média aparenta ter uma pacata e bem-sucedida rotina. O pai, Georg, acaba de conseguir uma promoção no trabalho; a mãe, Anna, é oftalmologista e a filha, Eva, é estudante de uma boa escola, mas parece estar inventando sintomas físicos para chamar a atenção. Inseridos dentro de uma comunidade líquida-moderna, descobrimos ao longo da narrativa que suas vidas vazias de sentido os fazem tomar uma decisão radicalmente impetuosa, porém absolutamente racional.

Esse primeiro longa-metragem de Haneke é um belo objeto de estudo para efetuarmos uma análise em companhia da teoria do mal-estar líquido, já que narrativamente parece estar impregnado por ele, sendo talvez o exemplo cinematográfico mais irradiado pelo conceito que estudamos anteriormente. Alguns artifícios que serão muito usados por Haneke já se encontram no filme, como o uso recorrente de televisões e rádio para trazer uma contextualização externa e um soterramento midiático ao universo de seus personagens. Em *O sétimo continente*, todos os planos que nos mostram os personagens executando ações rotineiras,

mundanas ou que não exigem um compromisso afetivo direto são captados através de planos-detahes (fugindo dos rostos dos personagens), despersonalizando-os e realçando, posteriormente, os momentos nos quais há uma relação afetiva entre os personagens, mostrando-os em close.

Haneke utiliza *letterings*¹⁰ para demonstrar a passagem de tempo mais espessa do filme, que é a representada pelos anos que se seguem. Ele as divide em três partes, que representam cada uma um ano, entre 1987 e 1989. Esse aspecto um tanto didático pode ajudar o espectador a perceber a real extensão de tempo que se passa dentro do filme, o que pode auxiliar a se ter uma noção de articulação mais racional do intuito daquela família, ao invés de evocar algum ato mais impulsivo, que faria o filme perder algo de sua força. A utilização de inúmeras telas pretas entre uma sequência e outra tem uma função quase de extensão do fluxo de pensamento dos pais, Anna e Georg. A cada passo rumo ao seu destino trágico-libertador, parece que algum instinto de preservação social se apaga em suas mentes, dando espaço para que seja preenchido por uma pulsão mais pura e paradoxal - a de correr ao encontro da morte.

Parte I 1987.

Os créditos iniciais abrem em cima de um longo plano sequência (Imagem 01) do casal (apenas ao final da cena podemos visualizar que a filha também se encontra no carro) em um lava-rápido, e o silêncio e a completa falta de interação entre os dois durante o prolongamento do plano já evoca um sintoma bastante comum à modernidade líquida: a incomunicabilidade. Algo parece não estar em perfeita sintonia uma vez que estamos dentro do carro com aquela família. Não há conversas rotineiras sobre o passar do dia, sobre as tarefas a serem realizadas ou sobre como se sentem. O ar é denso e pesado enquanto lá fora a água esguicha para tentar limpar o veículo.

¹⁰ Inserção de caracteres em texto, que forneçam alguma informação a respeito do que é visto na tela ou que venha a surgir.



Imagem 01 – Plano sequência no lava-jato (reprodução)

Planos detalhes demarcam toda a próxima cena, que nos apresenta ao início da rotina diária da família, partindo do despertar com o rádio relógio, a abertura da cortina, a colocação das roupas e a higiene dental da manhã. Não enxergamos pelos enquadramentos os rostos de Georg, Anna ou Eva nestes primeiros minutos de filme. Toda a ação se desenrola através dos planos detalhes de seus movimentos ou de planos gerais que cortam do enquadramento a cabeça dos personagens. O que percebemos aqui é que essa família não necessita de uma prévia personalização, essa família é uma representação de uma típica família de classe média ocidental. Haneke tenta despersonalizar e desumanizar a família nesse primeiro momento, atando-a à rotina tão corriqueira de tantas outras famílias, justamente para utilizá-la como uma “família modelo” da sociedade líquida.

Vemos o rosto de Eva pela primeira vez aos 11’50”, em um *travelling* rápido em sua direção, que a enquadra chorando e falando com a professora de sua escola. Uma aluna diz “Ela não consegue ver mais nada”. A menina está com os olhos fechados (imagem 02) e confirma a história, balançando a cabeça positivamente. Ela abre os olhos e confirma “não posso ver nada”. Enxergamos seu rosto justamente quando há um acontecimento fora daquela rotina. A menina está apenas querendo chamar a

atenção dos adultos? Está tentando encontrar uma fuga do colégio? Aqui devemos encarar o acontecimento narrativo como um ponto simbólico para o discurso do filme. Por mais que, mesmo que a menina esteja psicossomatizando algum fator mental que a tenha feito realmente interromper seu sentido de visão por alguns momentos, nos cabe aqui ir além do objetivo e buscar a interpretação que temos da obra.

Eva está pedindo ajuda, não exatamente para a professora ou para seus colegas. Eva, aqui, é uma representação da consciência, no caso infantil e descobrindo o mundo através de sua visão, que não consegue se desvencilhar da enxurrada líquida de signos, imagens, sons que nunca alcançam os sentidos.

O fato de sua “cegueira” ter ocorrido na escola também é representativo, em uma época na qual há uma distância colossal entre o ambiente escolar e o ambiente doméstico. A escola ficou perdida no tempo, enquanto mesmo as crianças já crescem em um ambiente altamente permeado por conexões, informações replicadas e novas mídias continuamente sendo resignificadas. McLuhan (1972) amplia essa noção, comparando a escola com um dos pilares da modernidade sólida:

Há um mundo de diferença entre o moderno ambiente do lar de informação elétrica integrada e a sala de aula. Hoje a criança da televisão está sintonizada para as notícias “adultas” de última hora - inflação, desordens de rua, guerra, impostos, crime, beldades em biquínis - e fica desnordeada quando penetra no ambiente do século dezenove que ainda caracteriza o organismo educacional, onde a informação é escassa mas ordenada e estruturada em padrões, assuntos e programas fragmentados e classificados. Esse é, naturalmente, um ambiente muito semelhante ao de uma fábrica com seus depósitos e linhas de montagem (MCLUHAN, 1972, p. 46).

Ele ainda faz um paralelo interessante com a forma como o universo infantil se desvinculou do mundo adulto com o passar dos séculos, dizendo que “A ‘criança’ é uma invenção do século dezessete, ela não existia, digamos, no tempo de Shakespeare” tendo sido infantilizada ao longo das gerações, em um processo que guarda relação com a reestruturação do seio familiar, ocasionada pelas evoluções sociais ao longo do período. Prossegue dizendo que “A criança de hoje cresce em absurdo porque vive em dois mundos, nenhum dos quais a impele a ‘crescer’. ‘Crescer’ - essa é nossa nova tarefa, e ela é total. A simples instrução já não é suficiente”. Se para a mente adulta, teoricamente mais madura e preparada para lidar com

reinscrições de significados na vida, já parece bastante pesado viver sob as constantes desconstruções da vida líquida, o que resta para as crianças?



Imagem 02 – Eva na escola (reprodução)

No consultório da mãe, que é oftalmologista, as mãos manejam as máquinas(imagem 03) e o olho da paciente(imagem 04) domina a cena, em planos detalhes. Há uma contraposição interessante nessa sequência, entre o manejo das máquinas e o olho humano, trazendo a questão do meio como extensão do homem, que McLuhan trabalhou bastante, mas Freud também relatou em seus estudos:

Através de cada instrumento, o homem recria seus próprios órgãos, motores ou sensoriais, ou amplia os limites de seu funcionamento. A potência motora coloca forças gigantescas à sua disposição, as quais, como os seus músculos, ele pode empregar em qualquer direção[...] (FREUD, 1997, p. 48).



Imagem 03 – Mãos no consultório (reprodução)



Imagem 04 – Olhos do paciente (reprodução)

É o homem amplificando seu poder quase divino, criando tentáculos físicos e virtuais para expandir seus domínios sobre a natureza. Pois “[...] nem a água e o ar podem impedir seus movimentos; por meio de óculos corrige os defeitos das lentes de

seus próprios olhos; e pelo microscópio supera os limites da visibilidade de sua retina” (p. 48). O homem se tornou um “Deus de prótese”, e isso se deve ao seu desejo de materializar o poder que ele possui de sua memória. Freud desenvolve que a câmara fotográfica retém impressões visuais fugidias, assim como o disco retém as auditivas; e a escrita é, em sua origem, a voz de uma pessoa ausente, e a casa um substituto do útero materno, que busca concretizar a segurança tão buscada pelo indivíduo.

Há muito tempo atrás, o homem formou uma concepção ideal de onipotência e onisciência que corporificou em seus deuses. A estes, atribuía tudo que parecia se inatingível aos seus desejos ou lhe era proibido. Pode-se dizer, portanto, que esses deuses constituíam ideais culturais. Hoje, ele se aproximou bastante da consecução desse ideal, ele próprio quase se tornou um deus. O homem se tornou um “Deus de prótese”. Quando faz uso de todos os seus órgãos auxiliares, ele é verdadeiramente magnífico (FREUD, 1997, p. 49).

Para McLuhan, “o meio é a mensagem”, o que significa dizer que essa eterna busca pela ascensão divina através de extensões de seu corpo é a própria prova da ruptura com o divino que o homem líquido enfrenta. Isso acarreta uma nova forma de lidar com questões morais, inclusive com a remissão da culpa, que não parece mais ser satisfatoriamente expurgada pela missa de domingo. “Em nosso próprio mundo, à medida em que ganhamos consciência dos efeitos da tecnologia na formação e nas manifestações psíquicas, vamos perdendo toda a confiança em nosso direito de atribuir culpas” (p. 31), afirma McLuhan (2005).

No mercado, os corpos caminham junto ao carrinho de compras os planos detalhe passam pelas mercadorias, a carne é cortada para o casal, filas de carrinhos se formam frente ao caixa (imagem 05), as compras passam pela máquina registradora, que habilmente faz as somas das compras, o dinheiro sai da carteira para a máquina. No posto, a gasolina é posta no carro e, mais uma vez, paga. O carro parte. Tudo em planos detalhes. Eles chegam na garagem de casa, o portão se fecha. Finalmente o enquadramento abre para que possamos ver a família. Estão em sua fortaleza, seguros.



Imagem 05 – Fila no supermercado (reprodução)

A relação mais óbvia a ser feita é realmente com a questão da sociedade de consumo na modernidade líquida, porém devemos analisar o que a decupagem de Haneke nos proporciona, ligada intimamente com a questão da individualidade. Nenhum dos personagens no supermercado interagem entre si ou são personalizados mostrando seus rostos. Toda a cena é guiada pelos planos detalhes ou planos abertos que mostram apenas corpos e carrinhos de compras, quase como se fossem também extensões do indivíduo na sociedade de consumo. Bauman explana sobre como o consumismo está fundado sobre a liberação de “fantasias desejosas”, e não sobre a regulação (estimulação) do desejo. Ele cita Ferguson para estabelecer uma ligação do conceito de desejo com a expressão individual:

[...] a noção de desejo liga o consumismo à auto expressão, e a noções de gosto e discriminação. O indivíduo expressa a si mesmo através de suas posses. Mas para a sociedade capitalista avançada, comprometida com a expansão continuada da produção, esse é um quadro psicológico muito limitado, que, em última análise, dá lugar a uma “economia” psíquica muito diferente. O querer substitui o desejo como força motivadora do consumo (FERGUSON *apud* BAUMAN, 2001, p. 89).

Bauman completa que o desejo não pode mais ditar o ritmo, como Ferguson falou, o “querer” é muito mais poderoso, versátil e necessário para seguir mantendo a demanda do consumidor, pois ele completa a libertação do princípio do prazer, limando e dispondo dos últimos resíduos dos impedimentos do “princípio de realidade”. “Enquanto a facilitação do desejo se fundava na comparação, vaidade, inveja e a ‘necessidade’ de auto-aprovação, nada está por baixo do imediatismo do querer. A compra é casual, inesperada e espontânea” (p. 89). O impulso de consumo parece finalmente se materializar em um sentimento quase onírico de possuir algo. Chega ao nível de ser infantil, devido à sua “pureza” de sentimento.

A sociedade de consumo grita pela liberdade individual dentro da sociedade, pois é ela que dá a sensação de poder de escolha para o indivíduo efetuar suas posses. Harvey faz essa ponte:

De um lado, tínhamos sido libertados das cadeias da dependência subjetiva, tendo sido agraciados com um grau muito maior de liberdade individual. Isso, no entanto, fora alcançado às custas de tratar os outros em termos objetivos e instrumentais. Não havia escolha senão nos relacionarmos com “outros” sem rostos por meio do frio e insensível cálculo dos necessários intercâmbios monetários capazes de coordenar uma proliferante divisão social do trabalho. Também nos submetemos a uma rigorosa disciplina do nosso sentido de espaço e de tempo, rendendo-nos à hegemonia da racionalidade econômica calculista (HARVEY, 1993, p. 34).

Ele cita Georg Simmel ao relacionar esse processo de individualização provocado pela cadeia de consumo ao início de um anestesiamiento da sociedade, que Simmel chama de “atitude blasé”, pois “somente afastando os complexos estímulos advindos da velocidade da vida moderna poderíamos tolerar os seus extremos[...]”, deixando claro que a única saída para isso se concretizar é por “[...] um falso individualismo através da busca de sinais de posição, de moda, ou marcas de excentricidade individual” (p. 34). É o risco que Bauman também trouxe ao citar Tocqueville, prevendo que esse processo poderia tornar as pessoas *indiferentes*. “O indivíduo é o pior inimigo do cidadão” (p. 45), pois enquanto o cidadão se preocupa em atingir seu bem-estar através do bem-estar coletivo, o indivíduo tende a não se envolver com o “bem comum”. Essa indiferença ou letargia é uma característica

profunda da modernidade líquida, visto que as constantes realocações de sentido tornam os indivíduos dispersos e confusos.

Essa lógica também se aplica a outros fatores da modernidade líquida. A liberação econômica e cultural também possibilitou que uma “sugestão” de liberdade fosse cada vez mais assimilada, devido a uma abertura econômica e moral. Mas essa obediência aos padrões (uma maleável e bizarramente ajustável obediência a padrões eminentemente flexíveis) “tende a ser alcançada hoje em dia pela tentação e pela sedução e não mais pela coerção - e aparece sob o disfarce do livre arbítrio, em vez de relevar-se como força externa” (p. 101), completa Bauman.

A modernidade líquida também é a época na qual estamos sempre cercados de estranhos. Qualquer “aventura” longe dos próprios domínios nos obriga a lidar com um mar de incertezas expresso em outras formas humanóides, andando por entre os corredores do mercado, consumindo produtos como nós. Bauman também utiliza o conceito dos “estranhos” para se referir a todos aqueles que são “excluídos” do jogo do consumo, principalmente por não conseguirem acompanhar financeiramente a demanda. Essa exclusão os leva até geograficamente para longe dos grandes centros de convivência “financeira” dentro das grandes cidades. Porém, os estranhos também são aqueles que, como nós, apenas são indivíduos perfeitamente adaptados aos padrões da sociedade líquida, mas que não se tocam, não se olham. Sobre essa presença constante de nossos “pares díspares”, Bauman completa que ela:

[...] acrescenta uma eterna incerteza a todas as buscas existenciais dos moradores das cidades. Essa presença, impossível de ser evitada por mais que um breve momento, é uma fonte inesgotável de ansiedade e de uma agressão geralmente adormecida, mas que explode continuamente (BAUMAN, 2007, p. 90).

É uma consequência da estrutura líquida da cidade, como um centro de contínuo encontro entre estranhos, sempre próximos, mas nunca íntimos. É que “[...] quanto mais eficaz a tendência à homogeneidade e o esforço para eliminar a diferença, tanto mais difícil sentir-se à vontade em presença de estranhos, tanto mais ameaçadora a diferença e tanto mais intensa a ansiedade que ela gera” (2001, p. 123), finaliza Bauman. Entretanto, especificamente os lugares de compra/consumo oferecem o que nenhuma “realidade real” externa pode dar, “o equilíbrio quase perfeito entre

liberdade e segurança”, pois “ dentro de seus templos, os compradores/consumidores podem encontrar o que zelosamente e em vão procuram fora deles: a impressão de fazer parte de uma comunidade” (p. 116).

Vemos a menina estudando, já aparentemente curada de sua “cegueira temporária”. Finalmente vemos o pai, tomando banho; e a mãe, guardando as compras no freezer. A casa parece ser o local onde podemos deixar (algumas) máscaras guardadas, há uma sensação de segurança que provém dela, como talvez nunca tenha havido em outra época, por mais que estejamos em constante insegurança.

A mãe atende um telefonema, que parece ser da escola. Anna conversa com Eva a respeito do que aconteceu na escola. Ela pergunta se a menina fingiu ser cega, em um primeiro momento, a filha nega, mas depois admite, recebendo um tapa da mãe. Esse é o primeiro momento de confronto dramático entre os personagens daquela família; e aqui Haneke faz questão de nos aproximar deles (imagem 06). Dentro de casa, em segurança e tendo um embate que vai além de sua rotina, é preciso ir para dentro dos personagens. Ele filma toda a cena com closes das duas, e um pouco de emoção genuína parece finalmente vir à tona. Porém, Anna não parece estar irritada com a filha por ela ter inventado uma mentira. A brabeza parece vir de uma resistência infantil em não conseguir se “inserir” dentro de um jogo que a sociedade exige. A cegueira pode existir, mas nunca deve ser admitida, principalmente dessa forma, em público. Os anseios que atormentam a existência líquida devem ser disciplinados e voltados para dentro do “eu”, “Os medos, ansiedades e angústias contemporâneos são feitos para serem sofridos em solidão. Não se somam, não se acumulam numa “causa comum”, não tem endereço específico e muito menos óbvio” (p. 170). O receio de Anna parece muito mais o de sua filha se “destacar” da lógica do sistema, correndo o risco de ser excluída pela mesma.



Imagem 06 – Anna e Eva (reprodução)

Após o confronto, Anna para, pensativa, olhando através da janela. Da segurança do seu lar, ela fita o exterior, internalizando suas angústias, exercitando as regras que a sociedade exige.

A família come à mesa na companhia do irmão de Anna. Os enquadramentos passeiam em close por cada um dos rostos à mesa. O clima é silencioso durante a refeição, mas durante uma conversa aparentemente banal, o irmão começa a chorar. A mãe se aproxima dele, para consolá-lo. Todos estão em silêncio. O irmão já sabe da decisão tomada pela família, e tenta obedecer às regras, não externando suas preocupações. Porém, não é simples estar sempre de acordo com a “etiqueta líquida”, e ele desaba por um instante, recebendo o silêncio por parte de seus pares. Não é permitido falar a respeito.

Na frente da televisão, os três assistem a algo, silenciosamente. Georg diz “sabe o que mamãe falou alguns dias antes de morrer?” - “Às vezes imagino que, ao invés de uma cabeça oca, tem uma tela onde posso ler seus pensamentos”. A frase é forte e vai para um espectro mais simbólico de maneira textual, fugindo um pouco do resto do filme, que trabalha o simbolismo de maneira puramente imagética. Aqui Haneke deixa

bem marcado a extensão humana da mídia, no caso, de uma segunda tela, pertencente ao corpo. Parece haver também uma crítica bastante clara ao relacionar a cabeça oca com a tela, no qual o fluxo de imagens, signos e símbolos passa como em uma televisão, de forma contínua e sem pausas para buscar sentido no que se vê. É quase como um atestado de morte da modernidade sólida, representada pela fala da mãe de Georg, antevendo uma explosão líquida ainda mais potente na era pré-internet.

Baudrillard já previa o papel da mídia onipresente em um mundo globalizado, com a função de “tornar o presente cada vez mais presente, o tempo cada vez mais real e, portanto, de eliminar a própria questão do devir”. O angustiava a forma com que esse ingresso da mídia de uma forma cada vez mais intrusiva poderia afetar a sociedade e seus indivíduos também:

A mídia anula todas as questões anteriores a ela, sobre a liberdade, sobre a identidade, etc. Ela desembocará num funcionamento imanente, transversalidade total, o que é, sem dúvida, um destino bastante negativo. Com a possibilidade de transcodificação de tudo, do político, do econômico, do cultural, cada elemento perde a sua singularidade. E os indivíduos também (BAUDRILLARD, 1998).

Para ele, tudo que for passível de ser criado através da imaginação é também passível de ser absorvido pela imagem. É o domínio do visual se impondo de tal forma na sociedade líquida que afasta qualquer possibilidade de autonomia para a criação imagética. “Atingimos o grau zero da palavra”, finaliza, em tom quase apocalíptico. Mas encaixa com o que vemos na sequência de *O sétimo continente*. A palavra é quase um desvio de conduta, e, quando usada, nem sempre evoca alguma coisa fora do que se vê. Georg, Anna e seu irmão continuam assistindo televisão, letargicamente.

Ao botar a filha para dormir, a mãe pergunta se ela está solitária - ela diz que não. Ela pergunta se ela ama papai e ela responde positivamente. Ela pede para a filha rezar e apaga a luz. O ritual para Eva dormir segue alguns elementos básicos: se assegurar que há amor, se assegurar que a filha esteja conectada com uma força externa que a proteja *também*. Camadas de segurança proporcionadas pelo amor e pela religião, mesmo que nesse caso, elas pareçam estar tão distantes do cotidiano daquela família, sendo trazidas quase que burocraticamente por pequenos atos que os comprovem. Jung já falava que “ o interesse psicológico da nossa era espera algo da

psique que o mundo externo não pode dar, algo que a religião deveria conter, mas não contém” (p. 168), ao tratar da efemeridade com que buscamos e descartamos crenças, em uma eterna ciranda à procura de sentido.

Bauman explicita a teoria de Mary Douglas a respeito de códigos restritos e elaborados utilizados na criação infantil em famílias da classe média e da classe operária. Ela expõe que, enquanto a criança na família de classe operária é “controlada pelo desenvolvimento contínuo de um senso de padrão social” cujas respostas são sempre elaboradas através de uma lembrança da hierarquia de poder “porque assim digo eu”, de gênero “porque você é um menino”, de antiguidade “porque você é o mais velho”, etc. Já nas famílias de classe média, “o controle é efetuado por meio da manipulação verbal de sentimentos ou pelo estabelecimento de razões que ligam a criança a seus atos”, a liberando de um sistema de posições rígidas, mas aprisionando-a num sistema de sentimentos e princípios abstratos. É exatamente esse tipo de controle que vemos sendo executado por Anna ao ligar suas ações, mesmo que inconscientemente, a um padrão de dependência, como perguntando acerca do amor dela por seu pai e a ensinando a rezar antes de dormir.

O enquadramento mostra uma praia com o tempo nublado e a onda que quebra em alto volume. O pai acorda no meio da noite. A imagem da praia é exatamente a que aparece no início do filme, em um cartaz (imagem 07) de uma agência de turismo, convidando as pessoas a visitarem a Austrália. A imagem de um lugar absolutamente calmo, sem presença humana e conectado com a natureza em seu estado primitivo é o que transborda daquela imagem. Posteriormente, a família decide ir para a Austrália, o “sétimo continente” material do filme, mas que representa aqui um sétimo continente à medida que sua representação de paz e serenidade não é possível de existir objetivamente. A imagem que persegue Georg e o faz acordar é quase uma epifania de que aquele lugar só existe como bem de consumo de uma empresa de turismo, não há possibilidade de materializar aquele sentimento. Estão presos.



Imagem 07 – Cartaz da agência de turismo (reprodução)

O fato de ser o pai a acordar também se choca com a questão da formação da família na modernidade líquida. A formação das famílias na pré-história, explicada por Freud por uma necessidade de satisfação genital, e de conservar seus “objetos sexuais” junto ao macho ao mesmo tempo que a fêmea não pretendia mais ficar longe de seus filhos indefesos, passou por um processo civilizatório ao longo dos períodos, ao mesmo tempo “se vincula à diminuição dos estímulos olfativos, através dos quais o processo menstrual produzia efeito sobre a psique masculina, substituído pela excitação visual, que mantinha um efeito permanente”. É a inserção do processo imagético cada vez mais presente e partindo de uma substituição primitiva para uma “civilizada”, e vinculando o visual ao civilizado. “Por um lado, o amor se coloca em oposição aos interesses da civilização; por outro, esta ameaça o amor com restrições substanciais” (p. 61). A relação do *pater familia* como membro responsável por ordenar e hierarquicamente superior dentro da estrutura familiar se manteve por séculos de maneiras diferentes, aos poucos ganhando um verniz civilizatório, mas mantendo o forte aspecto masculinizador que a sociedade civilizada sempre levou em conta. Dentro

da modernidade líquida, esse papel nunca esteve tão enfraquecido, devido às profundas e constantes mudanças culturais e sociais que a sociedade líquida sofreu. Nesse cenário, a figura da família também se modifica, e a questão da formação de um elo hereditário contínuo e que evoque a imortalidade dos pais através dos filhos nem sempre passa a fazer mais sentido. Em uma sociedade tão efêmera e volátil, nem mesmo essa imortalização pela extensão paterna parece ser tão recompensadora. O horizonte não é tão facilmente avistado.

O filho passa a ser, acima de tudo, “um objeto de consumo emocional” (p. 59), segundo Bauman, servindo para satisfazer as necessidades, desejos ou impulsos do indivíduo consumidor. Ao mesmo tempo, ter um filho significa abrir mão de sua autonomia, diminuir a entrega profissional e investir uma polpuda quantia monetária.

Ter filhos significa aceitar essa dependência divisora da lealdade por um tempo indefinido, aceitando o compromisso amplo e irrevogável, sem uma cláusula adicional ‘até segunda ordem’ - o tipo de obrigação que se choca com a essência da política de vida do líquido mundo moderno (BAUMAN, 2009, p. 61).

Parte II 1988.

O casal transa e reinicia sua preparação de rotina. Uma carta é lida. É de Anna, escrevendo para sua mãe. O sexo é mecânico e parece mais estar dentro de um sistema burocrático do relacionamento do que propriamente ter sido um instrumento da contemplação de desejos sexuais.

A família anda de carro e passa por um acidente na rua. A mãe observa o corpo plastificado e inerte no chão. Em meio à rotina aparentemente segura daquela família de classe média, vez por outra a sociedade virá alarmá-la sobre as probabilidades de seu casulo ser rompido. Os perigos rondam a barreira da fortaleza, muitas vezes na forma de acasos ou acidente, o que os tornam muito mais temidos. Jung (2000) relata que na época primitiva, não haviam acasos, somente intencionalidades, à medida que tudo aquilo que não possuía uma explicação explícita era ornada com uma explicação divina ou de cunho místico. Na modernidade sólida, a ciência passa a explicar a maioria dos anseios que atormentam o cotidiano da sociedade, porém, o acaso não pode ser explicado. Ele se levanta como uma força que coloca qualquer indivíduo em permanente estado de ansiedade. Algumas coisas simplesmente acontecem.

Eles estão novamente no lava-rápido (imagem 08). Os enquadramentos fechados em Georg, Anna e Eva, com suas figuras silhuetadas e a água caindo ao redor do carro passam a impressão de um ritual de purificação, necessário para aquela família. Todos ficam em silêncio novamente, mas os pais se olham. A filha olha para eles. Anna estende a mão para a filha e começa a chorar. Há algo entalado na garganta daquela família. Eles tomaram uma decisão da qual não voltarão atrás, pois não há saída no mundo líquido - não há possibilidade de purificação ou de expurgo dos próprios pecados. Não há um caminho que leve à paz, e Bauman fala sobre um dos pilares da modernidade sólida que se esvai, há o “colapso gradual e o rápido declínio da antiga ilusão moderna: da crença de que há um fim do caminho em que andamos” (p. 37). Eles saem do lava-rápido.



Imagem 08 – Família no lava-rápido (reprodução)

Parte III 1989

A família se prepara para viajar e se despedem da mãe Georg. Novamente Haneke utiliza dos planos detalhes para conduzir a cena até o momento de eles irem embora, no qual enquadra os pais de Georg. Entendemos então que eles estão voltando para casa, de visita aos pais, quando voltam para sua garagem. A quebra da

rotina serve apenas para a despedida, que serve como uma última ruptura daquele núcleo familiar com seus parentes mais próximos.

Quando o casal se prepara para dormir, Georg avisa: “teremos que cancelar a assinatura do jornal”, já que não precisarão mais da conexão midiática com o exterior, as informações a respeito do que acontece na cidade ou no mundo não interessarão mais. Resta desconectar-se.

Na escola, Eva parece ter mais uma projeção física do mal-estar que assola aquela família - depois de “fingir-se” cega - ela sente uma ardência inexistente, e coça para tentar se aliviar. Por mais que Eva e seus pais estejam com data marcada para serem “absolvidos” de suas culpas, o mal-estar líquido não se dissipa.

Georg compra algumas ferramentas: serrote, martelos, máquinas de corte. No banco, ele encerra a conta da família. Também vende o carro ao ferro-velho. Anna liga para a escola dizendo que a filha está doente. O momento do ritual se aproxima e o expurgo começa por se desvincular das posses mais significativas até mesmo para a modernidade sólida. O banco e o carro, como dois totens do capitalismo em sua fase fordista, símbolos do sistema capitalista e da revolução industrial, dois dos principais responsáveis por empurrar a sociedade para o estado líquido, obrigando outros setores a se resignificarem.

Mais um trecho da carta é lida, e o pai questiona se seria melhor Eva ir com eles ou ficar aos cuidados dos avós, ele diz que a decisão deles causou profundo danos à alma e ao coração deles, pois decidir o futuro de alguém é algo extremamente complexo, ainda mais de uma pessoa tão importante. É o único momento no filme em que vemos uma dúvida moral por parte dos pais. Durante todo o resto da obra, no máximo é possível sentir o peso da decisão, mas agora somos jogados para dentro da consciência moral do casal, indo além do que as imagens nos comunicam e textualmente sentindo seus questionamentos. Jung define a consciência como uma “manifestação do ‘extraordinariamente operante’, qualidade própria das representações arquetípicas”, pertencendo à categoria do *inconsciente coletivo* e atingindo um padrão arquetípico de comportamento que atinge a alma animal. É definido pelo entorno cultural e social do indivíduo, repercutindo as matizes hereditárias do *inconsciente coletivo*. Ele estrutura o arquétipo em relação à moralidade:

O arquétipo como fenômeno da natureza não possui valor moral, só adquirindo-o através do ato do conhecimento. é um padrão de comportamento que sempre existiu e que é moralmente indiferente enquanto fenômeno biológico, mas consegue influenciar profundamente o comportamento humano. é uma forma irrepresentável, inconsciente e pré-existente, que parece ser parte da estrutura hereditária da psique e que pode manifestar espontaneamente em qualquer lugar (JUNG, 2000, p. 175).

Convencionou-se, inconscientemente, ao longo dos séculos um determinado código moral à consciência, atacada constantemente pelas consequências culturais ao arquétipo. “O que decidimos por vir do código moral ou da consciência, uma voz subjetiva na qual não sabemos exatamente no que se baseia, e não é necessariamente nobre” (p. 171), sendo que para Jung, a reação moral é um comportamento primitivo da psique, enquanto as leis morais são resultados posteriores. Nesses termos, faz sentido que Georg esteja sentindo os avisos morais de não colocar fim à sua vida e de sua família, por mais que seu instinto primitivo esteja respondendo ao sentimento de ansiedade provocado mal-estar líquido e, inclusive passando por um processo de racionalização, levando-o ao seu veredito final.

Georg conta uma passagem de uma páscoa passada, na qual ouviam o coro cantar “eu me regozijo pensando na morte” e Eva disse “eu também” assustando-os. Para ele Anna ficou claro, conversando a respeito, que Eva não temia a morte, e que seria importante tê-la junto. Quando eles comunicaram isso para Eva, foi igualmente belo e triste, e também muito fácil para ela aceitar ficar com seus pais. Aqui a questão da consciência parece se manifestar independente da maturação ou idade, como uma resposta racional à única saída frente ao revés líquido-moderno. Seria a única saída?

“Penso que, ao lembrar da vida que vivemos, é mais fácil aceitar a ideia de um final” (com fundo em tela preta). Peço para que não fiquem triste, não se culpem e não aceitem nenhuma teoria supra-cristã. Isso não tem nada a ver com vocês”, finaliza Georg em sua carta. Esta carta já mostra a atitude extremamente racional e pensada por muito tempo que ambos tiveram. É como se a racionalização só pudesse levar à destruição, em uma época tão sensorial e regida por fluxos, na qual não é possível fazer grandes planos, talvez sendo a morte uma oportunidade de tomar a rédea de seu destino, mesmo que de maneira definitiva.

Em uma cena de jantar ,eles parecem leves como nunca, mas o toque do telefone os deixa preocupados. O pai desliga o telefone e o deixa fora do gancho. Há um ritual e nada deve interrompê-lo. O pai termina a carta “Com todo meu amor, seu filho, Georg”.

No dia seguinte, a esposa prepara um verdadeiro banquete, pela quantidade de comida que retira. Georg deixa ferramentas à mão, organizando-as no sofá. Ao tirar pães do forno, ela ouve um barulho vindo da sala. São Georg e Eva, jogando livros pelo chão e quebrando o armário (imagem 09). “Acho que apenas assim controlaremos”, diz ele, sobre a tensão e a ansiedade para concretizar o que planejam. Parece haver um ritual bastante racional para a hora de partir, e até o momento combinado, a ansiedade teima em bater à porta novamente, dessa vez não provocada pelo mal-estar líquido, mas pela iminência da libertação, a única libertação possível.



Imagem 09 – Quebrando armário (reprodução)

Eles tomam um bem servido café, inclusive com champanhe, e Georg avisa Eva para colocar sapatos bonitos para mais tarde. Os quadros com fotos são retirados das paredes cuidadosamente, assim como roupas do cabide. Camisas do armário começam a ser rasgadas e cortadas com tesouras, dando início a um ritual de auto-

destruição que passa, a princípio, por destruir aquilo que nos pertence. Que “nos” pertence no sentido de manter a posse sobre nós, de nos livrar da materialidade que nos direciona como um carcereiro. A purificação deve ser completa - cortinas são destruídas, desenhos de Eva são recortados e rasgados, revistas, livros, sofá, arquivos, álbuns de fotos. O que produzimos também faz parte de nós e precisa ser destruído. Não é possível deixar extensões de nossa essência por aqui. Eles iniciam a destruição dos equipamentos eletrônicos e de móveis (Imagem 10), se utilizando de marretas, moto-serras e serrotes.



Imagem 10 – Quebrando móveis (reprodução)

Começa a haver uma crescente de destruição com esses objetos maiores e mais estridentes e sonoros, sempre em planos detalhes. Uma sinfonia de destruição é contemplada em tela. Uma catarse de um sentimento libertador que só é possível na auto-destruição, que se inicia ali. O aquário de peixes é acertado, e a água escorre pela sala. Os peixes começam a ficar sem vida (Imagem 11) e Eva chega na sala para ver o que aconteceu. Estar de frente com aquela morte parece realocar o sentido da morte dentro do contexto social e apavora Eva, que tenta fugir dali. Sua mãe a segura e ambas se abraçam e choram, enquanto os peixes morrem.



Imagem 11 – Peixes sem vida (reprodução)

A campainha toca - é da companhia telefônica, pedindo para consertar o telefone deles, que não dá linha. Georg o recoloca no gancho, mas amortece a campainha do telefone para não ouvi-lo se tocar. Por mais que a sociedade tente intervir e manter determinado controle sobre o que acontece na vida privada, ele acha uma maneira de burlar esse monitoramento e conseguir manter sua família “livre” por um curto período de tempo. Eles jogam todo o dinheiro que tem na privada, puxando a descarga (imagem 12). Não lhes será mais útil, de qualquer forma. A simbologia do dinheiro é demasiadamente clara.



Imagem 12 – Dinheiro na privada (reprodução)

Eva pergunta se ainda conseguem ver tv no quarto, e, em meio a um montante de objetos e aparelhos quebrados e destruídos, eles assistem tv, no escuro e em silêncio (imagem 13). Na porta, a carta escrita por eles está pendurada a um envelope, colado no vidro. Anna dá para Eva um copo de leite, que ela reclama estar azedo. Aos poucos, ela vai ficando sonolenta. Ela prepara para si um copo com remédios, os mistura e engole, aflita. Anna percebe que o corpo de Eva está finalmente inanimado, sem vida. É o momento da materialização de seu plano, em parte, mas na parte que mais lhes toca, sua própria filha. Eva está irremediavelmente morta e é impossível para os dois manter a completa serenidade frente a isso. Anna chora e Georg vomita. Logo chegará o momento de eles partirem e vislumbrar Eva daquela forma os coloca em frente à inevitabilidade de voltar atrás.



Imagem 13 – Televisão pós-caos (reprodução)

Nesse momento é impossível não sentir o peso do filme. Georg toma mais alguns remédios. Ele escreve nas paredes. Deitado com sua mulher e filha mortas na cama consigo, em frente à tv que está fora do ar e com a cara roxa, prestes a morrer. Georg tem um flashback de momentos de sua vida, em meio aos chuviscos da televisão (imagem 14). A tela preta que entra no filme agora é um lapso de consciência e tempo definitivo. É representativo que a última imagem do filme seja a televisão fora do ar, e que Georg esteja “assistindo-a”. A televisão é a maior representante da explosão imagética na era pré-internet em que o filme se passa. A quantidade de signos ideológicos, publicitários ou desprovidos de um sentido mais explícito encharcam a mente de qualquer espectador acostumado a ficar horas em companhia da televisão.

A libertação final do mal-estar líquido pela morte ocorrer em frente à televisão, que também finalmente cessa sua função de emitir significados, apesar de seguir emitindo um signo audiovisual com seu chuvisco de fora do ar. Cessa ali a espetacularização da comunicação racional. “O que lhes é dado é sentido, e elas querem é espetáculo, o que lhes é dado são mensagens, elas querem apenas signos[...] O que elas rejeitam é a dialética do sentido” (p. 15), já pensava Baudrillard

(2004) a respeito da explosão de signos na comunicação e de como a racionalidade já abandonara a dinâmica entre a produção de signos e seus receptores.

Encarnamos, ao mesmo tempo, a interrogação automática e a resposta automática da máquina. Eis o êxtase da comunicação. Não mais outro em face, e nada mais de destino final. O sistema gira sem fim e sem finalidade. A virtualidade aproxima-se da felicidade somente por eliminar sub-repticiamente a referência às coisas. Dá tudo, mas sutilmente. Ao mesmo tempo, tudo esconde. O sujeito realiza-se perfeitamente aí, mas quando está perfeitamente realizado, torna-se, de modo automático, objeto; instala-se o pânico (BAUDRILLARD, 2002, p. 148).



Imagem 14 - Ruído (reprodução)

As legendas após a tela preta funcionam como um prólogo ao filme, e apontam (levando diretamente para o fato real no qual o filme foi inspirado) que a família foi encontrada e que, apesar da carta escrita pelos pais, seus familiares se recusaram a acreditar que foi um suicídio e registraram queixa como assassinato. Parece extremamente inverossímil àqueles entes queridos que tenha havido um surto de racionalidade tão consciente a respeito do que os cerca que os tenha levado a cometer

um ato tão radical de maneira tão tranquila. O mal-estar líquido é uma névoa paradoxal que, ao mesmo tempo que não pode ser vista, também não permite ver.

3.4 O VÍDEO DE BENNY

A crônica diária da violência: adolescentes assassinos dos próprios pais, violência de crianças contra crianças, violência adolescente suburbana, mas também atos individuais, como as crianças assassinas em série. Episódios inexplicáveis em termos de psicologia, de sociologia ou de moral. Há algo mais, que vem da própria ruptura da ordem biológica e da ordem simbólica (BAUDRILLARD, 2001, p. 65).

Na primeira cena do filme, a imagem mostra uma gravação em VHS (que posteriormente descobrimos ter sido filmada por Benny), que se passa em uma fazenda, na qual um porco é morto por uma arma de ar comprimido (imagem 15). Benny rebobina a gravação e a assiste novamente em câmera lenta. Esse começo de filme é bastante representativo no tocante ao trabalho realizado com as imagens, o filme utiliza-se bastante de uma “segunda tela”, normalmente agenciada pelo próprio Benny. É nessa relação dele com essa extensão de seu corpo (as imagens que produz) que reside nossa principal questão. É a impossibilidade de se contentar com o real reproduzido, ao mesmo tempo que a própria realidade não fornece mais subsídios sensoriais para se absorver. Benny parece anestesiado. É preciso resgatar o real. “O mundo nunca mais será real [...] tudo está fadado à maldição da tela, do simulacro. [...] a função essencial do signo consiste em fazer desaparecer a realidade e ao mesmo tempo colocar um véu sobre esse desaparecimento” (p. 81), já alertava Baudrillard (2001).



Imagem 15 – A morte do porco (reprodução)

A segunda cena também é realizada através de imagens em VHS, nas quais Benny grava sua irmã realizando um coquetel para angariar “passageiros” para seu “avião”. Ela está demonstrando para seus amigos o esquema do avião (parecido com o popular esquema em pirâmide no Brasil - no qual se presume um ganho monetário fácil, mas apenas é um modelo comercial não sustentável, que beneficia poucas pessoas e faz muitas perder dinheiro). É interessante notar como a segunda cena também é registrada sob esse viés da representação e simbolicamente está muito ligada à ascensão capitalista. Muitos passageiros se doando e lutando para poderem possuir seu “aviãozinho”, para angariar mais passageiros que terão o mesmo desejo. É um ciclo monetário sem fim e com muitos perdedores.

A cena seguinte revela que Benny estava vendo o vídeo do coquetel (imagem 16), em seu quarto, com as cortinas fechadas (que depois se mostraria uma prova de isolamento constante) até que sua mãe se aproxima e pede para que troque o canal. Se segue um distante e enfadonho diálogo com seus pais. Seu pai alerta que “Não seria má ideia arejar o quarto”, mas, visivelmente, não há conexão ou comunicação funcional naquela família. Ao mesmo tempo em que conversam (ou tentam) a televisão

os bombardeia com imagens do noticiário noturno: imagens de xenofobia agressiva são mostradas, através de um ataque de hooligans à imigrantes. O pai pergunta se há algo de novo no noticiário. “Não sei. Nada”, responde a mãe, em uma representação da classe média alemã (e da grande maioria dos países capitalistas ocidentais). É um ato cotidiano de acomodação e de indiferença ao que os cerca, uma resignação com a violência que lhes é mostrada diariamente. Enquanto a morosa conversa segue, agora sobre a irmã de Benny, a televisão segue como pano de fundo, uma companhia que impede o silêncio constrangedor de dominar o ambiente e os apresentar à sua falta de conexão. Agora, transmite a notícia a respeito de um ataque dos sérvios a um centro de reciclagem na Bósnia. Eles se mantêm plácidos. Não há o que os retire da apatia. Logo após, Benny não consegue dormir. Harvey, interpretando Simmel:

Contudo, precisamente por causa das qualidades relativas da mudança, as respostas psicológicas se enquadram mais ou menos no intervalo identificado por Simmel - o bloqueio dos estímulos sensoriais, a negação e o cultivo da atitude blasée, a especialização míope, a reversão a imagens de um passado perdido e a excessiva simplificação (na apresentação de si mesmo ou na interpretação dos eventos) (HARVEY, 2003, p. 259).



Imagem 16 – Benny e o coquetel (reprodução)

No dia seguinte, Benny está no vestiário do colégio, tentando convencer os colegas de aula a entrarem na sua própria versão do esquema do avião. Ele almoça em uma filial da rede de *fast-food McDonalds* (imagem 17), o que parece quase uma ironia às avessas ornamentada por Haneke, devido ao acentuado significado que a cadeia de *fast-food* possui, tradicionalmente conhecida como um espaço de opressão aos empregados, alimentação pouco saudável e símbolo comercial máximo do poder do liberalismo na globalização. A simbologia é iminente.



Imagem 17 – Comida rápida (reprodução)

A rotina de Benny não possui grandes acontecimentos, do colégio vai para casa, onde desenha enquanto escuta rock em alto volume, com a tevê ligada e as cortinas fechadas, canta no coral da escola com seus colegas. E é preciso ressaltar que a cena na qual o coral é apresentado possui uma alta carga dramática, apesar de narrativamente não possuir grandes eventos: em alemão, as crianças cantam ““não à besta de outrora, não ao medo que segue” enquanto passam um bilhete com o esquema do aviãozinho formado, “aqui fico e canto em segurança” enquanto outro menino passa mais dinheiro do bolso para entrar no esquema (imagem 18). Enquanto parece estar acendendo naquelas crianças uma fagulha da cobiça e competitividade

movidas pelo jogo capitalista, se encena um ritual extremamente litúrgico, no qual elas cantam sobre a representação dos tempos nos quais vivemos: o medo, a besta; aqui fico em segurança.



Imagem 18 – Transações no coral (reprodução)

Passeando pelo shopping, Benny está na videolocadora, assistindo um trecho de *O vingador tóxico* (*The toxic avenger*, 1984), uma produção norte-americana considerada uma obra de cult do cinema *trash* (imagem 19). O enquadramento de Haneke aqui nos mostra Benny junto a outros dois jovens que também estão vendo algum vídeo, e eles estão em fila e eretos, quase como em reverência à tela. A idade da imagem se mostra aqui completamente potente perante seus súditos sempre atentos.



Imagem 19 – O vingador tóxico (reprodução)

No lado de fora da loja, Benny avista uma garota, que está entediada olhando um filme na vitrine. Benny se aproxima e parece finalmente pronto para realizar alguma conexão com o mundo exterior.

Ambos entram no quarto de Benny. A menina, tímida, pergunta o que é aquele monitor ligado em seu quarto. “É a vista”, ele responde. Benny mantém uma câmera transmitindo a vista de sua janela ao vivo (imagem 20), ao mesmo tempo em que as cortinas estão sempre fechadas. É a impossibilidade de tratar com a realidade se não por uma extensão tecnológica. A distância daquilo que é real já é induzida ao ponto de não mais o buscarmos. Ou não sabermos os limites.

O blefe que cerca a interrogação a respeito do virtual. O excesso de informação, o forcing publicitário e tecnológico; a mídia, o deslumbramento ou o pânico - tudo concorre para uma espécie de alucinação coletiva do virtual e de seus efeitos (BAUDRILLARD, 2001, p. 75).



Imagem 20 - Janela (reprodução)

É a captura da imagem, como forma de manter o controle sobre ela. A realidade está contida ali, sob seu domínio, ele pode retroceder, pausar, revê-la. Mais do que a representação da realidade, a imagem se torna sua forma de se manter seguro. Sua salvaguarda. Em um mundo no qual todas as imagens e informações chegam abruptamente, com tamanho imediatismo, tentando nos transpor à realidade, mas nos oferecendo apenas uma “vertigem de realidade”, essa é a forma que Benny encontra para tentar se manter. De certo modo, Haneke parece antever como a revolução tecnológica iria se enraizar na realidade dos indivíduos, em uma era pré-internet e smartphones. Benny já materializa o espírito contemporâneo, da forma como a tecnologia lhe permite à época, capturando imagens e as retrotransmitindo. Baudrillard possui uma fala que vai na mesma direção, se analisada com o devido posicionamento temporal:

A mídia acabará por tornar-se imediata, ou seja, de tal modo absorvida pela vida corrente que não haverá mais fronteira entre eles. Antes, existia um domínio privado, restritivo. Hoje, mesmo quando alguém anda na rua, o celular funciona. As pessoas não se desconectam mais. Passam 24 horas por dia ligadas, mediatizadas apesar delas mesmas. Se isso significa evolução, implica então o desaparecimento da mídia como a conhecemos. O multimídia, a exemplo da

multicultura, representa a desapareição da mídia específica, assim como das culturas singulares, não em função de um universal, mas de uma ordem mundial, global, uma rede universal de coisas contra a qual não haverá a alternativa de outro espaço simbólico. (BAUDRILLARD, 1998).

É um estado de quase “paranóia midiática” que se encontra Benny, indo na direção da sentença de Bauman “para completar a realidade de nossa própria vida, precisamos passá-la para videotape - essa coisa confortavelmente apagável, sempre pronta para a substituição das velhas gravações pelas novas”. É essa medição por imagens eletrônicas que a modernidade líquida impõe, representada de maneira bastante interessante pelos movimentos de Benny, como se as suas ações “estivessem sendo gravadas para uma audiência escondida, ou guardadas para serem assistidas mais tarde” (p. 99).

Na sequência, Benny serve pizza congelada para a menina, que está com fome. Ela diz que precisa ir embora, e Benny pede que ela fique. A menina questiona a razão e Benny só consegue responder “Porque sim”. Benny não parece predisposto a planejar algo, ele parece apenas curioso e ansioso para se conectar com alguém. Sua proximidade com um contato mais organicamente genuíno é o que parece fazê-lo se mover. Seu lado humano e social parece tão adormecido que clama por esse contato. Ele precisa sentir alguma coisa.

Eles não conseguem se comunicar oralmente com muito sucesso, os dois parecem desajeitados e desajustados com esse tipo de interação e Benny decide mostrar para ela o vídeo da morte do porco. No momento em que o porco sofre o disparo, Benny a alerta para que não deixe o momento passar: “Olhe!”. A garota fica impassível: “Está nevando”. A morte é apenas de um animal, não há motivo para se deter a isso. É preciso que Benny volte a fita e a passe novamente em câmera lenta para despertar aquela menina de sua letargia. Ela pergunta como foi filmar o porco, se ele já havia visto alguém morto. “Não, foi só um porco” e segue falando sobre uma reportagem que viu de filmes de ação de Hollywood, na qual usam ketchup e plástico. A normatização da morte e da violência é servida com ketchup. Como não se acostumar com o que lhe é ofertado diariamente, desde criança. Onde ficam os limites entre o que está em cada tela? É possível que estejamos perdendo a noção de onde uma começa e onde outra termina?

Vídeo, tela interativa, multimídia, internet, realidade virtual: a interatividade nos ameaça de toda parte. Por tudo mistura-se o que era separado; por tudo, a distância é abolida: entre os sexos, entre os pólos opostos, entre o palco e a plateia, entre os protagonistas da ação, entre o sujeito e o objeto, entre o real e seu duplo. Essa confusão dos termos e essa colisão dos pólos fazem com que em mais nenhum lugar haja a possibilidade do juízo do valor: nem em arte, nem em moral, nem em política. [...] A excessiva proximidade do acontecimento e de sua difusão em tempo real cria a indemonstrabilidade, a virtualidade do acontecimento que lhe retira a dimensão história e o subtrai à memória (BAUDRILLARD, 2001, p. 145).

Ele conta sobre a morte do avô: quando foi vê-lo no velório, ele estava no caixão, no alto, e seu pai teve que levantá-lo para que o visse pela última vez, mas Benny fechou os olhos. A impossibilidade de se defrontar com o que é real, com o sofrimento que não passa pelo filtro da segunda tela. “Eu ainda era pequeno, não tinha coragem de olhar”, tenta se desculpar. Mas Benny não enxerga sua própria impossibilidade permanente. A impossibilidade de uma sociedade inteira. Benny mostra a arma de ar comprimido para ela. Ele a carrega e a aponta para si próprio, pedindo para ela apertar. O desafio arrogante dele mais parece um pedido desesperado para sentir algo, qualquer coisa que o faça despertar. Ela retira a arma e a bota na mesa, sendo chamada de “Covarde”. Ele pega a arma novamente e aponta para ela, que o desafia inocentemente “Aperte então... covarde”. Benny aperta o gatilho e ela cai no chão. Neste momento, passamos a acompanhar Benny pela sua imagem no monitor, através da câmera ligada em tempo real. A opção de Haneke pela movimentação no enquadramento é engenhosa e reflete a posição assumida pelo diretor (imagem 21). Pelo monitor, vemos Benny tentando ajudá-la, enquanto ela grita desesperada. O desespero da menina parece transtornar Benny, que, ansioso, procura uma forma de dar fim à isso. Ele vê o sofrimento à sua frente e parece não poder suportar. A realidade é muito sufocante. Ele dispara mais um tiro, que a deixa mais desesperada. Ele suplica para que pare de gritar, que fique quieta. Mais uma bala, mais um tiro. Silêncio. Benny se senta no chão, aliviado.



Imagem 21 – O vídeo (reprodução)

O ato de Benny não pode ser lógico e objetivamente justificado, mas certamente carrega em seu âmago a reminiscência do mal-estar líquido. Freud salienta que “o sentimento de felicidade derivado da satisfação de um selvagem impulso instintivo não domado pelo ego é incomparavelmente mais intenso do que o derivado da satisfação de um instinto que já foi domado” (p. 36), o que é uma explicação que parte mais para o lado psicanalítico, porém não pode ser dissociado da questão cultural da sociedade líquida moderna. O próprio Freud justifica haver, na época moderna, uma atração geral pelas coisas proibidas, motivadas pela explicação econômica e o desejo de consumir.

[...] é impossível desprezar o ponto até o qual a civilização é construída sobre uma renúncia ao instinto, o quanto ela pressupõe exatamente a não-satisfação (pela opressão, repressão, ou algum outro meio?) de instintos poderosos. Não é fácil entender como pode ser possível privar de satisfação um instinto. Não se faz isso impunemente. Se a perda não for economicamente compensada, pode-se ficar certo de que sérios distúrbios decorrerão disso. (FREUD, 1997, p. 56).

Freud também relatava que o indivíduo, em circunstâncias que lhe são favoráveis, quando as amarras sociais e mentais que o inibem se encontram fora de ação, a manifestação mental pode revelar o homem como uma “besta selvagem”, a

quem a consideração para com sua própria espécie é algo estranho. Para isso que a civilização utilizar de esforços supremos para estabelecer limites aos instintos agressivos do homem e manter suas manifestações sob controle por formações psíquicas reativas. Benny parece estar impregnado por essas permanências psíquicas, em um nível de anestesia maior que a média, mas ainda assim, carregado de pulsões humanas, demasiadamente humanas.

Benny toma um copo d'água, pega um iogurte e o consome. Parece tranquilo com o fim do desespero insuportável. A morte já não é mais tão palpável com o sofrimento da menina. Tudo está tranquilo e confortável. Ele a cobre com um lençol. Revira a bolsa da menina, acha cadernos, carteira, um pouco de dinheiro, mas nada disso o interessa, acha uma foto de um cão. Joga-a fora. Parece procurar uma conexão, algum elo que os liguem. Acha uma boneca russa. Dentro, uma boneca dentro de outra que dentro de outra. O ciclo que se retroalimenta.

As cortinas fechadas, a música, a tv ligada, o desenho. A imersão de sentidos, de signos. O transbordamento dos signos está sempre latente no mundo de Benny. Como funciona esse fluxo contínuo dentro da mente em processo de anestesia? “O êxito da comunicação da informação seria resultante da impossibilidade que a relação social tem de superar-se como relação alienada?”, pergunta Baudrillard. Não parece coincidência que o esvaziamento das relações em intimidade se dê ao mesmo tempo que o preenchimento da corrente midiática por todos os sentidos tenha se concretizado. “Não há tempo para silêncio. As imagens midiáticas nunca se calam; imagens e mensagens devem suceder-se sem interrupção” (p. 18).

O corpo da menina(coberto, para não remetê-lo diretamente, pois é preciso um certo distanciamento) está ao chão. A busca por sentido continua. A representação do real é muito mais consumível e muito mais digerível. Bauman coloca:

Tal como o no caso dos signos repletos de possibilidade enquanto permanecem livres de significados, a essência da livre escolha é o esforço para abolir a escolha. Nisso, pode ser encontrado o segredo da perpétua não-satisfação do desejo de mais ampla escolha dos consumidores (e, de modo mais geral, da eterna não-satisfação do desejo de liberdade). O ímpeto de consumo, exatamente como o impulso de liberdade, torna a própria satisfação impossível (BAUMAN, 1998, p. 175).

Benny limpa o sangue que suja o chão em volta da cabeça da menina. Ele a arrasta um pouco, para, limpa novamente. A ação se repete algumas vezes, e novamente as escolhas de Haneke aparecem na distensão do tempo do plano. O sangue é cíclico e as medidas são sempre paliativas. Não é possível estancar o sangue sem interferir mais além. O problema é muito mais complexo do que parece. As camadas estão intimamente interligadas. Ele se despe. Para não se sujar com o sangue ou para tentar se aproximar de alguma sensação, como uma forma de rito? Ainda nu, atendo o telefone e fala tranquilamente, enquanto observa a parede cercada de obras de arte (Monalisa, Andy Warhol, fotos de Einsten), atrás dele a prateleira repleta de livros. A arte como consumo e como produtora de consumidores. A reproduzibilidade não está apenas na obra de arte, mas, logicamente, em tudo que a cerca. Nós. Nossos sentimentos. Nem ao menos é preciso citar Walter Benjamin neste caso, mas citamos Harvey (2003) novamente:

A aquisição de uma imagem (por meio da compra de um sistema de signos como roupas de grife e o carro da moda) se torna um elemento singularmente importante na auto-apresentação nos mercados de trabalho, e passa a ser parte integrante da busca de identidade individual, auto-realização e significado da vida (HARVEY, 2003, p. 260).

No espelho, Benny se observa, nu, falando ao telefone (imagem 22). Há sangue perto de suas costelas. Ele se filma, espalhando o sangue da menina pelo seu corpo. Ele está ligado com outro indivíduo de uma maneira que parece nunca ter atingido antes. Benny filma o corpo no chão. Recatado, puxa a saia da menina, que estava levantada. Não há fetiche nem carga sexual no seu ato. Pela câmera, ele vira o corpo dela, revelando o rosto atingido da menina. Ele fecha o enquadramento em *close*. Dessa forma, parece ser possível suportar a visão da violência exercida. Através da câmera, ele possui novamente controle das coisas. *Rewind*. Benny revive a situação, ainda nú. Agora tudo é palatável e desfrutável.



Imagem 22 – Ao telefone (reprodução)

A partir daí, Benny parece estar um passo além no sentido de conseguir se comunicar com algum semelhante. Ele parece agora ter um motivo para isso. Ele tenta, em vão, falar com seu colega Ricci e com sua irmã, que não está em casa (No interfone do prédio dela, um adesivo ironicamente colado diz “Keine Werbug!” - Sem publicidade!). Benny decide, perambulando pelo shopping, raspar o cabelo (imagem 23). Alguma comunicação com o mundo externo é preciso, nem que seja uma forma desesperada de expressar o acontecimento pelo qual ele passou.



Imagem 23 - Transformação (reprodução)

Após seus pais voltarem da fazenda (na qual Benny gravou o vídeo, inclusive) o clima é pesado. Logo após, enquanto escova os dentes, seu pai o coloca contra a parede: “Não acha que há meios mais inteligentes de se rebelar? Quer agradar sua mãe? Ou é moda entre seus amigos skinheads bebês? Você apenas precisa respeitar as regras do jogo, se quer que os outros o respeitem. Sobretudo porque isso não lhe custa nada.” O jogo pós-moderno não implica em muita coisa, é preciso apenas deixar-se levar. Não tente ir além do estabelecido, não ouse. E prossegue: “Acha que os professores vão ter pena de você, com essa cara de campo de concentração? Sabe quanto tempo vai levar pra você voltar a ter a cara de um ser humano?”. Benny ouve calado todo o discurso de seu pai. De maneira dura, o pai representa toda a conformidade com um sistema imposto centenas de anos, e agressivamente turbinado nas últimas décadas. Inclusive, fatores que podem parecer adormecidos na sociedade dita civilizada parecem acordar em meio à raiva guardada pelo pai e direcionada pelo deslize para fora do “jogo” que Benny executou. McLuhan (2005) expôs:

A velocidade elétrica mistura as culturas da pré-história com os detritos dos mercadologistas industriais, os analfabetos com os semiletrados e os pós-letrados. Crises de esgotamento nervoso e mental, nos mais variados graus, constituem o resultado do dessaraigamento e da inundação provocada pelas

novas informações e pelas novas e infundáveis estruturas informacionais (MCLUHAN, 2005, p. 31).

Na aula, Benny é expulso da classe por uma reação agressiva com um colega. Agora parece difícil para Benny controlar algumas emoções guardadas há tanto tempo, e ele consegue direcionar essa pulsão para um colega frente a frente. Pelo menos há confrontação direta.

Ele volta para casa, toma leite, lê um exemplar do gibi do Pato Donald. Na televisão, o exército sérvio é acuido pelos croatas. Benny mostra o vídeo da morte da menina para seus pais. Todos assistem calados, ele parece se ressentir no momento em que ela grita. Ao fim do vídeo, ele desliga a televisão. Finalmente. A comunicação está completa. Seu pai é bem objetivo e pragmático (imagem 24) , o interrogando a respeito da morte. Pensa nas possibilidades dele ser pego e isso o incomoda de uma forma mais racional que emocional. Ao ir dormir, Benny pede que deixem a porta do quarto e da sala abertas.



Imagem 24 – Figura paterna (reprodução)

Ele grava todo o diálogo que se segue entre seus pais na sala. Seu pai racionaliza, bota os prós e contras na mesa, mas parece não haver jeito de Benny redimir sua imagem pública. E nem como inocentar a ele a aos próprios pais, que

também acabariam sendo culpabilizados como responsáveis. Após uma longa conversa, decidem que a mãe e Benny irão viajar enquanto o pai se responsabiliza por fazer o corpo da menina desaparecer de alguma forma.

Benny e sua mãe acabam indo para o Egito. No jornal impresso, notícias de corrupção na Alemanha invadem as páginas, enquanto Gorbatchev tenta salvar a USSR, mas não há notícia alguma sobre o desaparecimento da menina. Tudo está seguro para eles enquanto o mundo segue ruindo lá fora.

O pai pressiona Benny para saber se ele falou com mais alguém sobre a morte: “Você não pode mentir. Não pode confiar em ninguém.” Uma hiperbolização da lógica individualista e pouco humanista, que nos priva da segurança. O jogo está de volta, para ter suas regras novamente expostas.

No Egito, com sua mãe. Eles fazem passeios turísticos, jantam. Sua mãe tenta se comunicar com Benny antes de irem dormir, porém, sem sucesso (Imagem 25). Benny grava turistas andando de windsurf, mas isso não parece interessá-lo. Ele passeia pelos canais da televisão egípcia, mas nada parece prender sua atenção. Sai para gravar as ruas em Cairo: os miseráveis, as crianças que lhe pedem esmola, uma realidade bem diferente da sua. É uma pequena incisão do primeiro mundo ocidental no terceiro mundo localizado no norte da África.



Imagem 25 – Insônia no Egito (reprodução)

Benny então decide gravar um vídeo de si próprio, como um recado para o mundo externo, que talvez nunca o veja. Mas a mensagem está lá, perdida entre tantas outras. Ele só consegue se revelar minimamente através de sua apropriação imagética, de sua representação. Benny veste uma camiseta com sua própria imagem (imagem 26), na época com cabelo comprido, enquanto grava o vídeo. A retroalimentação de sua própria imagem ao se filmar é contundente e significa muito em termos de apropriação de imagem na modernidade líquida. Enquanto assistem à televisão, sua mãe desaba aos prantos. Benny se sente desconfortável com aquela emoção toda e sua própria impotência.



Imagem 26 – A camiseta de Benny (reprodução)

Eles voltam para a Alemanha. Tudo parece bem. Conversam amenidades. As cortinas do quarto de Benny estão abertas. Ao ir escovar os dentes, sua mãe alerta para que se apresse, pois “amanhã tem que acordar cedo de novo”. Ou seja, deve voltar às regras da sociedade, pois seu pecado já foi absorvido, ele teve um descanso do seu cotidiano ensurdecido e agora deve voltar ao jogo.

Sentado à sua cama, seu pai o diz que está feliz por ele estar de volta (imagem 27), que o ama, que está tudo sob controle agora e que ele não precisa mais ter medo. Mas a pergunta pelo qual ele estava ali finalmente é feita: “Porque você fez isso?”.

Benny responde “Não sei, queria saber como era”. “E como foi?” pergunta novamente o pai, ao que Benny não consegue responder, restando apenas permanecer em silêncio naquele momento.



Imagem 27 – Conversa paterna (reprodução)

Tudo que Benny poderia sentir está cravado na imagem do VHS, já destruído pelo pai. Tudo parece voltar ao considerado normal. Ele convive com seus colegas, o dinheiro circula por entre eles, o *McDonalds* o alimenta. A música volta a subir, a televisão está ligada, ele desenha; mas agora as luzes do exterior o iluminam, as cortinas não estão fechadas. É como se alguma força realmente o iluminasse, mas ele ainda não conseguisse expressar a própria clarificação que obteve. Com tanto tempo de cortinas fechadas, mesmo a mais parca luz poderia cegá-lo por um tempo.

Ele capta imagens de mais um coquetel com o esquema do avião que sua irmã organiza. Seus pais parecem felizes e orgulhosos com o evento. O coquetel segue sendo visto pela imagem desgastada do VHS, eles comem e contam dinheiro. Ao fundo, a canção gregoriana “Não á besta de outrora, não às garras da morte, não ao medo que segue”. Benny canta com seus colegas enquanto seus pais o observam.

O vídeo da conversa dos pais sobre como proceder com a menina, que Benny gravou premeditadamente, está sendo visto pelos policiais, que o interrogam. “Porquê está soltando tudo isso agora?”, pergunta um deles: “Porque sim”, ele responde. Ao sair da sala de interrogatório, seus pais estão entrando. Eles se olham uma última vez (imagem 28). Benny pede licença e sai educadamente, conforme as regras do jogo civilizado. Pela câmera de segurança da delegacia, vemos seus pais na frente da sala.

Jung (2000) falava do homem moderno como um homem “necessariamente solitário”, cujo “cada passo em direção a uma consciência mais elevada e mais abrangente afasta-o da participação mística primitiva e puramente animal com o rebanho, e da submersão num inconsciente comum” (p. 75), sendo que cada um desses passos significava uma grande jornada para ser arrancado do seio maternal universal da inconsciência primitiva, “no qual permanece a grande massa”. Benny aparenta ter o perfil de um indivíduo “evoluído” dentro dos moldes líquido-modernos, pois é essencialmente um personagem solitário, que decide cortar os laços com seu “seio maternal”, abrindo mão de seus rituais primitivos e mecanizados com seus entes paternos e maternos.

Em *off*, o som de um telejornal pode ser ouvido, indicando que as tratativas de paz na Bósnia e Herzegovina falharam. Os líderes sérvios rejeitaram uma proposta de constituição que propunha um estado federativo forte e a divisão do território em três regiões, uma para cada grupo étnico. A questão da inserção das comunidades colonizadas aparece com mais força em outros filmes de Haneke, como *Caché* e *Código desconhecido*, mas é possível perceber, pelas escolhas que o diretor faz para ilustrar algumas passagens de televisão, que essa é uma questão importante para ele. Em sua fase francesa é que ele desenvolve com mais fluidez esses temas, tratando principalmente da relação com as colônias da França. Essa relação vai ao encontro de um dos elementos que Bauman relata também em sua teoria líquida - a xenofobia e a dificuldade de inserção, dentro de um contexto dominante ocidental, dos colonizados. A partir do momento em que há uma cultura dominante economicamente, e que os pilares sociais começam a ruir, causando uma sensação de insegurança em todos os seus indivíduos, o senso de comunidade, que deveria estar ampliado pela globalização, começa a se fechar entre aqueles que se reconhecem como iguais. Em uma ânsia de

proteção ao seu território e às suas conquistas, a sociedade estabelece alguns alvos fáceis.

Bauman (2001) cita a teoria de René Girad, sobre o nascimento da violência e a persistência da comunidade: “um impulso violento está sempre em ebulição sob a calma da superfície da cooperação pacífica; esse impulso precisa ser canalizado para fora dos limites da comunidade, onde a violência é proibida” (p. 221), ou seja, a violência é reciclada como uma arma de defesa da comunidade e direcionada para os incapazes de compartilhar ou estabelecer laços sociais que os liguem ao resto dos habitantes de determinada comunidade. Ao mesmo tempo que o sistema econômico e a cadeia de consumo tenta universalizar a cultura como cada vez mais única, a insegurança social acaba criando mecanismos de intolerância para impedir que aspectos de culturas colonizadas, ou mesmo seus próprios integrantes, venham a ser assimilados. Como o que Baudrillard (2002) sustenta:

Toda cultura digna desse nome perde-se no universal. Toda cultura que se universaliza perde sua singularidade e agoniza. Foi assim com as culturas que destruimos, assimilando-as pela força, mas o mesmo vale para a nossa em sua pretensão ao universal. A diferença é que outras morreram de sua singularidade, o que é uma bela morte, enquanto nós morremos da perda de toda singularidade, da exterminação dos nossos valores, o que é uma péssima morte (BAUDRILLARD, 2002, p. 128).

Em meio a essas referências e, por mais estranho que pareça, o final da narrativa elaborada por Haneke parece guardar um fundo de esperança. Benny parece ter se libertado de uma cultura que o ensinou a ser oprimido, recluso e extremamente autocentrado. A forma que ele encontra para essa libertação parece ser a punição imposta aos seus pais, que são sua referência mais próxima dessa apreensão cultural. Lá fora, tudo continua igual, as regras seguem as mesmas. Ali dentro, talvez.



Imagem 28 – O vídeo em Benny (reprodução)

O sentimento dominante, agora, é a sensação de um novo tipo de incerteza, não limitada à própria sorte e aos dons de uma pessoa, mas igualmente a respeito da futura configuração do mundo, a maneira correta de viver nele e os critérios pelos quais julgar os acertos e erros da maneira de viver. O que também é novo em torno da interpretação pós-moderna da incerteza é que ela já não é vista como um mero inconveniente temporário, que com o esforço devido possa ser ou abrandado ou inteiramente transposto. O mundo pós-moderno está-se preparando para a vida sob uma condição de incerteza que é permanente e irreduzível (BAUMAN, 1998, p. 32).

3.5 ENLACES FILMOGRÁFICOS

Após essa “análise narrativa” dos dois primeiros longas-metragens de Haneke, é possível chegar a vários denominadores comuns, tanto entre as obras, quanto em relação aos fatores que compõem o mal-estar líquido. Fatores esses que podemos vislumbrar em maior ou menor potência, mas que estão presentes. A sociedade de consumo, o poder da imagem e dos signos por meio de sua circulação midiática cada vez mais entranhada na vida cotidiana e a letargia da classe média são alguns dos aspectos mais presentes em *O sétimo continente* e *O vídeo de Benny*.

Haneke faz escolhas de direção que são intrinsecamente ligadas ao mal-estar líquido e sua representação, como em *O sétimo continente*, quando decide, em momentos nos quais a burocrática rotina da sociedade é mostrada, despersonalizar a família, evitando *closes* dos rostos e focando seus enquadramentos nas ações. Ele também decupa o filme, em geral, com uma estética mais publicitária, como ele mesmo relata:

Neste filme, no entanto, minha estética é principalmente centrada sobre o close-up, a ênfase nos rostos ampliados e nos objetos. Do ponto de vista estético, a maior parte do filme se assemelha a publicidade que vemos na televisão. Tenho muitas reservas sobre a televisão, mas vi um uso para o seu estilo aqui. É claro que se *O Sétimo Continente* tivesse sido feito para a televisão eu teria falhado totalmente em minha escolha. Mas no cenário cinematográfico, um close-up de sapatos ou uma maçaneta assume um sentido muito diferente do que um enquadramento similar na TV, onde esse estilo é a norma. Esta foi uma escolha muito consciente, desde o momento em que eu quis transmitir não apenas imagens de objetos, mas a objetivação da vida (HANEKE, 2010, p. 585).

Sua apropriação dessa estética passa por essas nuances em determinados momentos, sendo que seus *closes* dos rostos dos personagens se dão em momentos nos quais há algum fluxo de sentimentos ou trocas entre eles. Como se os sentimentos também estivessem objetificados e petrificados pela rotina claustrofóbica que a sociedade impõe.

Ele também opta por utilizar *blacks* entre sequências, que representam comumente elipses temporais, mas aqui também assumem uma conotação que pode ser interpretada como lapsos de adequação da família à sociedade líquida, que culminarão na sua “quebra de contrato”. É a consciência se esvaindo, ou se libertando.

Em *O vídeo de Benny*, Haneke utiliza as próprias gravações que Benny faz em vídeo como extensões de sua consciência. Tanto quando repassamos fatos vividos no passado, como o abate do porco e a festa da irmã, através dos vídeos gravados por ele; quanto em seu quarto, no qual há uma gravação constante da vista da janela sendo transmitida em tempo real para um monitor dentro do quarto, que está com as cortinas fechadas. O vídeo é a única forma de Benny poder ampliar sua visão, que parece incapaz de encarar a realidade do mundo externo. Na cena em que Benny atira na menina, o enquadramento de Haneke nos mostra tudo através do monitor de vídeo que Benny deixa ligado, trazendo um pouco da visão de Benny em relação ao seu

universo para o espectador em relação ao universo de Benny, sendo que também estamos assistindo tudo através de uma tela externa, que nos apresenta o filme. Haneke cria uma boneca russa de sentidos metalinguísticos. As diversas telas dentro da “primeira tela”, as diversas visões do universo mediadas pela imagem. Ele próprio já falava sobre o poder da explosão midiática em relação à reprodução imagética:

A velocidade com que a mídia eletrônica é transmitida e as informações são divulgadas levou a uma mudança nos hábitos de visualização. O impacto da impressão exercida pela imagem transmitida inadvertidamente é maior do que a vida na tela durante uma única ida ao cinema, sendo eclipsados pela grande massa de impressões e sua presença permanente na sala de estar. Baseando-se nas formas dramatúrgicas e estéticas do cinema, a televisão mudou precisamente essas formas de implantá-los permanentemente (HANEKE, 2010, p. 578).

É um tema recorrente na filmografia de Haneke, que também a explora bastante em *Caché*, filme no qual uma família de classe média francesa recebe constantes vídeos de sua casa, em imagem estática (imagem 29), como se fossem observados. Há uma relação de escolha de decupagem metalinguística também aqui por parte do diretor austríaco. O filme se inicia com a tela estática do vídeo da casa daquela família, que não sabemos se está incluída diegeticamente ou se aquilo já “faz parte” do filme. O fato de o pai da família ser apresentar um programa de televisão sobre literatura e a forma com que Haneke mostra a relação da família com a literatura e a arte em geral também pendem para a questão da sociedade de consumo, no qual a arte está plenamente inserida. Porém, realmente o tema mais vital em *Caché* é a relação da França com suas colônias, não no sentido político, mas no sentido da assimilação inconsciente de uma culpa pela exploração. Ao final do filme, pode-se questionar a presença daquelas fitas e de outros desenhos que lhes são enviados como uma manifestação física da culpa que Georges, o pai, possui introjetada.



Imagem 29 (reprodução)

Em *Violência gratuita*, Haneke também se utiliza da relação de poder da mídia com a imagem, ao, em determinado momento, quebrar a dinâmica do espectador com o seu objeto. Paul, um dos jovens que abduzem uma família de classe média, ao ver seu amigo ser alvejado por um tiro, pega o controle remoto da televisão e retrocede a própria narrativa do filme até o momento do disparo. Em outros momentos, Paul também quebra a “quarta parede” ao olhar e dar uma piscadela (imagem 30) diretamente “na direção” do espectador, dando a impressão de ser um personagem onisciente e que serve para recolocar o espectador em sua condição de consumidor de imagens, e, no caso, de imagens que remetam à violência. O filme é uma alegoria a respeito da banalização da violência na mídia, e de como alguns filmes a padronizam de uma maneira que acaba incutindo a ideia de que não há consequências derivadas dessa utilização:

O vendedor que define e produz filme como uma mercadoria sabe que a violência é apenas - e particularmente - uma boa venda, quando se está privado do que é a verdadeira medida de sua existência na realidade: medos

profundamente desconcertantes de dor e sofrimento. Exceto para o caso específico do voyeur patologicamente sádico, esses medos permanecem não-consumíveis e são ruins para os negócios (HANEKE, 2010, p. 276).



Imagem 30 (reprodução)

Evidentemente, poderíamos nos deter profundamente sobre a filmografia de Haneke em sua totalidade para elencar aspectos do mal-estar líquido que permeiam sua obra, porém, para fins de conclusão deste estudo, achamos que é bastante significativa a amostra aqui apresentada, tendo seus dois primeiros longas-metragens apreciados de maneira mais aprofundada e seus filmes posteriores pincelados em diversos aspectos. Haneke nos presenteia com uma fala a respeito da forma como ele encara a arte de dirigir cinema, preservando os espaços que possibilitam que análises como esta possam ser realizadas. É preciso dar espaço ao pensamento.

Eu sempre digo, um filme deve ser como um salto de esqui, mas é o espectador que deve fazer o salto. Mas para permitir que o telespectador o faça, o salto tem de ser construído de uma determinada maneira. Encontrar uma construção que permita mexer com a mosca na cabeça do espectador - aquela responsável por ativar a imaginação. E essa provocação é constituída por todas as lacunas, as coisas que não são mostradas para os telespectadores, que não são colocadas

na imagem, mas às quais ela faz alusão; pelas questões que são colocadas, mas não respondidas pela história e que permitem que os espectadores tragam os seus próprios pensamentos e sua imaginação para o filme (HANEKE, 2010, p. 605).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, realizamos um apanhado histórico e social de diversos fatores que compõem a esfera social, e de como suas resignificações durante a modernidade líquida são responsáveis pelo surgimento de um sentimento de ansiedade e insegurança que pairam sobre todas as camadas da sociedade. O mal-estar líquido foi estudado a partir de sua retroalimentação nos (e dos) fatores sociais, provando ser uma cadeia difícil de ser quebrada. Bauman, principalmente, foi o pensador que inicialmente nos guiou no início desta dissertação, auxiliado muito de perto por Baudrillard, que se contrapunha de maneira causticante ao polonês, mais contido, apesar de ambos estarem alinhados ideologicamente. A base psicanalítica veio de Freud, seguida por Jung, que complementou o nosso trabalho, visto que nos utilizamos de conceitos que não fossem contrapostos ao de seu mestre, possibilitando manter uma linha psicanalítica sem entrar em contradições teóricas.

A partir dessa definição, partimos para a obra de Michael Haneke e sua caracterização como autor, que nos permitisse enxergar um contexto e uma ligação entre seus filmes, mesmo que tenhamos nos detido mais profundamente em suas primeiras duas produções. Estabelecer essa relação que permeasse a obra de Haneke, utilizando-nos, inclusive, do próprio diretor austríaco como referência bibliográfica, ampliando sua importância para além dos dois longas-metragens, já que sempre tratamos de definir o objeto a ser posto como representação cinematográfica do mal-estar líquido na forma da obra de Michael Haneke.

Muito da realidade apresentada e dos fatores elencados remetem a uma história eurocêntrica, mas fazem sentido dentro da visão do trabalho, visto que o berço da civilização ocidental está na Europa, e muitos dos elementos caracterizadores da sociedade que conhecemos também tiveram sua origem lá, através dos inúmeros processos colonizatórios que a América sofreu. Até o momento em que os Estados Unidos se consolidaram como grande potência econômica capitalista, ampliando seus domínios monetários, inclusive para as “demais” Américas. Sempre que possível, tentamos trazer exemplos que pudessem posicionar a realidade brasileira em meio ao trabalho, por acharmos importante que esse paralelo seja visualizado.

Nossa estratégia de análise partiu de uma necessidade de englobar Haneke e sua filmografia em longas-metragens como *obra* e nos permitir adotar um método mais ensaístico para construção analítica. A solução encontrada para isso, visto que nosso espaço de trabalho para uma dissertação é limitado a ponto de englobar analiticamente de maneira profunda toda uma filmografia de 11 filmes, foi caracterizarmos Haneke como um autor, provando que sua filmografia possui íntima relação com o mal-estar líquido. Se não pode ser plenamente confrontada com a análise de seus dois primeiros longas, pode ao menos demonstrar como seu ponto de partida foi consolidado e influenciou seus trabalhos posteriores.

O grande desafio sempre foi costurar um trabalho acadêmico que tivesse fluidez e envolvesse aspectos analíticos e teóricos de forma natural e equilibrada. Para isso, optamos por um método de análise narrativa, que acompanha os principais pontos dos filmes de maneira cronológica, estabelecendo as relações teóricas do mal-estar líquido com questões de roteiro e direção, com o intuito de verificar sua ligação.

Nos parece que a obra de Haneke fica estabelecida como um importante documento de uma época, que poderá ser revisitada posteriormente para se tentar entender o clima que permeia a contemporaneidade. Que não traça objetivamente sintomas do mal-estar na modernidade líquida, mas que estabelece relações com todos eles, de maneira subjetiva e exigindo um pouco de atenção do espectador; tal qual a sociedade exige de seus partícipes. A essência do mal-estar líquido parece estar impregnada em toda a filmografia do diretor austríaco. Badiou ilustra nosso sentimento a respeito:

Falar de um filme é sempre falar de uma reminiscência: de qual vinda inesperada, de qual reminiscência, esta ou aquela ideia é capaz, capaz para nós? É desse ponto que todo filme verdadeiro trata, ideia por ideia. Das ligações do impuro, do movimento e do repouso, do esquecimento e da reminiscência. Não tanto do que sabemos, senão do que não podemos saber. Falar de um filme é falar menos dos recursos do pensamento que dos seus possíveis, uma vez garantidos, à maneira das outras artes, os recursos. Indicar o que pode haver nele, além do que há. Ou ainda: como a impurificação do puro abre caminho a outras purezas (BADIOU, 2002, p. 143).

Dessa forma, nos parece que a utilização de um produto cultural, sempre reflexo da sociedade na qual está inserido, cumpre aqui seu papel em *looping* quase

metalinguístico. Assim como as fábulas infantis são utilizadas para inserir lições sobre hierarquias e medo desde a tenra idade, os filmes, os programas de televisão, a mídia impressa, acabam também criando suas próprias formas de externalizar sentimentos internos da sociedade.

Bauman (2008) exemplifica a forma como a mídia dita os costumes da sociedade através do que ele denomina “contos morais” de nossa época. São conteúdos midiáticos que expõem alguma condição da modernidade líquida, amplificando-a ainda mais e alastrando-a por diversas culturas. Um exemplo que Bauman utiliza é o *Big Brother*¹¹, que está espalhado por todos os continentes do mundo e se baseia na “eliminação” de um de seus participantes, até o momento que restar o grande campeão.

Big brother, the weakest link e os inúmeros contos morais semelhantes oferecidos aos habitantes de nosso mundo líquido-moderno, e por eles avidamente absorvidos, reiteram outras e diferentes verdades. Primeiro, que a punição é a norma, e a recompensa, uma exceção: os vencedores são aqueles que escaparam à sentença universal da eliminação. Segundo, que os vínculos entre a virtude e o pecado, de um lado, e entre a recompensa e a punição, de outro, são tênues e fortuitos. Pode-se dizer: o Evangelho reduzido ao Livro de Jó [...] (BAUMAN, 2008, p. 43)

É um tipo de programa, os *reality shows*, que tentam levar ao espectador uma simulação da realidade, por mais que esteja longe disso. Os contos morais da modernidade líquida falam da “ameaça maligna e da iminência da eliminação, assim como da quase impotência dos seres humanos em escapar a esse destino” (idem). É interessante notar como Baudrillard também trouxe ao pensamento o programa específico, ao dissertar sobre a falta de necessidade que as massas possuem por sentido ou informação - “querem apenas signos e imagens, o que a televisão lhes fornece em profusão só reintegrando o universo real, com soberano desprezo [...]” (p. 159) ao falar da materialização dos *reality shows* pelo mundo. Não por acaso, os participantes desses programas acabam entrando no sistema de culto à celebridades, expressão que se popularizou nas duas últimas décadas, não pela sua conotação do

¹¹ Programa holandês criado em 1999 cujos participantes ficam confinados em uma casa e vigiados 24 horas por dia. Exportado para mais de 50 países, é um programa muito popular em diversos países, como o Brasil. A inspiração do título veio do romance *1984*, de George Orwell.

original, mas ganhando uma nova roupagem ao tratar pessoas famosas por estarem na mídia como se esse fosse seu próprio trunfo.

Bauman (2003) cita Kilma ao dizer que “não há nada tão transitório como o entretenimento e a beleza física, e os ídolos que os simbolizam são igualmente efêmeros” e explicar o motivo pelo qual os ídolos da modernidade líquida devem ser brilhantes pelo período de tempo que ocuparem seu posto, mas ao mesmo tempo também voláteis e móveis de maneira que possam desaparecer rapidamente, abrindo espaço para mais um da imensa fila de postergantes ao posto. Bauman (2001) traz uma afirmação sarcástica, mas consciente, de Daniel Boorstin sobre a estrutura de idolatria que a sociedade líquida construiu:

Uma celebridade é uma pessoa conhecida por ser muito conhecida, e um *best-seller* é um livro que vende bem porque está vendendo bem. A autoridade amplia o número de seguidores, mas no mundo de fins incertos e cronicamente subdeterminados, é o número de seguidores que faz - que é - a autoridade (BOORSTIN in BAUMAN, 2001, p. 80).

Há um aspecto imbricado ao que Bauman (2014) chama de “morte do anonimato”, uma vontade de pertencer ao apelo midiático que ultrapassa o próprio limite sobre o que é privado ou não. “Submetemos à matança nossos direitos de privacidade por vontade própria. Ou talvez apenas consintamos em perder a privacidade como preço razoável pelas maravilhas oferecidas em troca” (p. 28), sendo que o poder de atração da imagem midiaticizada é tão grande que a condição de ser observado e visto foi reclassificada de ameaça a tentação. A significação da vida e seu valor parece estar ligada ao reconhecimento de sua existência social. Os produtos que os consumidores são incitados a colocar no mercado, promover e vender, agora, são eles próprios.

É possível determinarmos a potência não só em termos de alcance, mas também na capacidade de formação de cultura e opinião que a mídia possui na contemporaneidade. “Não é preciso entrar no duplo virtual da realidade, pois já estamos nele - o universal televisivo não passa de um detalhe holográfico da realidade global [...]”, afirma Baudrillard. É um sinal de uma promiscuidade geral, e não de uma liberdade pessoal, a nossa transformação em seres individualizados e indivisíveis entre nós, afirma o filósofo francês. No seu tradicional tom apocalíptico e beirando o

moralismo, ele analisa a proliferação desse tipo de conteúdo audiovisual como um grito desesperado e final contra nossa própria existência, em vias de se extinguir.

Em alguma parte, estamos de luto por essa realidade nua, essa existência residual, essa desilusão total. Há, nessa história do Big Brother, alguma coisa de um luto coletivo, mas que faz parte da solidariedade que une os criminosos que somos todos – os assassinos desse crime perpetrado contra a vida real e de cuja confissão nós esvaziamos na tela, que, de qualquer forma, nos serve de confessionário (assim como no próprio programa). Aí reside a nossa verdadeira corrupção, a corrupção mental, no consumo desse luto e dessa decepção, fonte de gozo contrariado (BAUDRILLARD, 2002, p. 10).

O público anseia por ver uma fatia de realidade à sua frente. Quase palpável, parece que enfim, o indivíduo pode tentar se reconectar com algo que o aproxime do real, em meio à tantos simulacros contemporâneos. Logicamente, não passa de mais uma ilusão. O poder da imagem e de estar em voga midiaticamente é sem dúvida um dos grandes pilares da sociedade contemporânea, líquida e rarefazendo-se diante de nossos olhos.

Em uma sociedade que parece correr atrás do próprio rabo, buscando saciar desejos que nunca cessam, Bauman (2001) concorda que “é a própria corrida que entusiasma, e por mais cansativa que seja, a pista é um lugar mais agradável que a linha de chegada” (p. 103). Quando o alicerce da comunidade é um mercado calcado pela produção de desejos e de consumidores, e no qual o consumo consciente é basicamente escolher o menos nocivo para o indivíduo, percebe-se que não há realmente um pensar aguçado a respeito das engrenagens.

A chegada, o fim definitivo de toda escolha, parece muito mais tediosa e consideravelmente mais assustadora do que a perspectiva de que as escolhas de amanhã anulem as de hoje. Só o desejar é desejável - quase nunca sua satisfação (BAUMAN, 2001, p. 103).

Acreditamos que o panorama desenhado possui relevância e é fidedigno com os fatores sociais externos, deixando um pequeno legado de uma época tão fugidia e tão difícil de caracterizar. Provavelmente só teremos noção mais clara a respeito dos seus elementos e consequências com o devido distanciamento temporal, mas é importante se deter e tentar observar com alguma consciência o nosso entorno, tanto nas questões macro, quanto nas micro. Apesar de abordar o sombrio e o lado mais bestial

do ser humano durante este trabalho, ainda trazendo um diretor de filmes densos e pesados como Haneke, acreditamos que há uma geração que nasceu durante o ápice do mal-estar líquido que parece disposta a dissipá-lo aos poucos, como provam inúmeros movimentos ao redor do mundo e aqui mesmo, em Porto Alegre. A sociedade parece se voltar cada vez mais para o seu jardim, o que pode ser um começo para dissipar essa ânsia que nos consome.

A questão fatídica para a espécie humana parece-me ser saber se, e até que ponto, seu desenvolvimento cultural conseguirá dominar a perturbação de sua vida comunal causada pelo instinto humano de agressão e autodestruição. Talvez, precisamente com relação a isso, a época atual mereça um interesse especial. Os homens adquiriram sobre as forças da natureza um tal controle, que, com sua ajuda, não teriam dificuldades em se exterminarem uns aos outros, até o último homem. Sabem disso e é daí que provém grande parte de sua atual inquietação, de sua infelicidade e de sua ansiedade (FREUD, 1997, p. 108).

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ABREU, Cleto Junior. **A sociologia da modernidade líquida de Zygmunt Bauman: ciência pós-moderna e divulgação científica**. 2012. 115 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Departamento de Sociologia - Universidade de São Paulo, São Paulo.
- ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto e Grafia, 2009.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 2011.
- _____. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 1995.
- BADIOU, Alan. **Pequeno manual de inestésica**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**. São Paulo: 70, 2001.
- _____. **À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas**. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- _____. **A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos**. Campinas: Papyrus, 2006.
- _____. **Tela total: mito-ironias da era do virtual e da imagem**. Porto Alegre: Sulina, 2002.
- _____. **Big brother: telemorfose e criação de poeira** in Revista Famecos, nº 17. Porto Alegre, 2002.
- _____. **Jean Baudrillard: o elogio radical da parte maldita** in Ilustrada, Folha de São Paulo, 25 de Novembro de 1998. Entrevista a Juremir Machado.

BAUMAN, Zygmunt. **A cultura no mundo líquido moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

_____. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

_____. **Comunidade: a busca por segurança no mundo atual**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

_____. **Em busca da política**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000b

_____. **Ética pós-moderna**. Porto Alegre: Paulus, 1997.

_____. **Globalização: as consequências humanas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000a.

_____. **Intimations of postmodernity**. Londres: Routledge, 1991.

_____. **Legisladores e intérpretes**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

_____. **Medo líquido**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. **O mal estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. **Modernidade e ambivalência**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

_____. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. **Mortality, immortality and other life strategies**. Stanford: Stanford University, 1993.

_____. **Por uma sociologia crítica: um ensaio sobre senso comum e emancipação**. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

_____. **Tempos líquidos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007b.

_____. **Vigilância líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

_____. **Vida em fragmentos: sobre uma ética pós-moderna**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

_____. **Vida líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007a.

BECK, Ulrich. **Sociedade de risco: rumo a uma outra modernidade**. São Paulo: Editora 34, 2010

BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil, anos 50 e 60**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORDWELL, David. **La narración en el cine de ficción**. Barcelona: Paidós, 1996.

CASSETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. **Cómo analizar un film**. Barcelona: Paidós, 1996.

COELHO, Teixeira. **Moderno pós moderno: modos & versões**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2003.

DUBOIS, Philippe. L'écriture figurale dans le cinema muet des annés 20. IN: AUBRAL, François; CHATEAU, Dominique (Orgs.), **Figure, figural**. Paris: L'Harmattan, 1999

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

FREY, Mattias. **A cinema of disturbance: the films of Michael Haneke in context**. IN: Senses of cinema, 2010.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GRUNDMAN, Roy. **A companion to Michael Haneke**. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2010.

HABERMAS, Jürgen. **Consciência Moral e Agir comunicativo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Loyola, 2003.

HANEKE, Michael. **Funny games: entrevista com Michael Haneke**. Por Sergei Toubiana. <<https://www.youtube.com/watch?v=28Q8m1Lr4GY>>

_____. **Michael Haneke: o diretor de nossos medos**. Por Anja Bencze, Euronews. <https://www.youtube.com/watch?v=mYnMLgN_WWg>

_____. Terror and utopia of form - Robert Bresson's Au hasard Balthazar. IN: GRUNDMAN, Roy. **A companion to Michael Haneke**. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2010.

_____. Violence and the media. IN: GRUNDMAN, Roy. **A companion to Michael Haneke**. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2010.

_____. The world that is know (an interview with Michael Haneke), por Christopher Sharret. IN: GRUNDMAN, Roy. **A companion to Michael Haneke**. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2010.

_____. Unsentimental education (an interview with Michael Haneke), por Roy Grundman IN: GRUNDMAN, Roy. **A companion to Michael Haneke**. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2010.

JACOBSEN, Michael Hiivid; PODER, Poul. (Org.). **The sociology of Zygmunt Bauman: challenges and critique**. Hampshire: Ashgate, 2008.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2008.

JUNG, Carl Gustav. **A dinâmica do inconsciente**. Petrópolis: Vozes, 1991.

_____. **Civilização em transição**. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo.** Petrópolis: Vozes, 2000

LÉVY, Pierre. **Conexão planetária: o mercado, o ciberespaço, a consciência.** São Paulo: Ed. 34, 2001.

_____. **Cibercultura.** São Paulo: Ed. 34, 2000.

LIPOVETSKY, Gilles; IN: CRUZ, Daniel. **Lipovetsky vs Bauman.** Revista Filosofia. São Paulo: Editora Escala, 2005.

LYOTARD, Jean François. **A condição pós-moderna.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto comunista.** São Paulo: Hedra, 2011.

MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política.** São Paulo: Boitempo, 2013.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem.** São Paulo: Cultrix, 2005.

_____. **Os meios são as massa-gens.** Rio de Janeiro: Record, 1972.

NAQVY, Fatima. **The Literary and Cultural Rhetoric of Victimhood, Western Europe, 1970-2005.** Palmgrave Mcmillan, 2010.

SANTAELLA, Lúcia. **Imagem: cognição, semiótica, mídia.** São Paulo: Iluminuras, 2012.

_____. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora visual verba: aplicações na hipermídia.** São Paulo: Iluminuras, 2009.

SIMMEL, George. La metropolis y la vida mental. IN: **Bifurcaciones - revista de estudios culturales urbanos.** 2005.

SMITH, Dennis. **Zygmunt Bauman: prophet of postmodernity.** Cambridge: Polity Press, 1999.

THEORY, CULTURE & SOCIETY. London: SAGE Publications, 1998. Bimestral.
Disponível em: <http://tcs.sagepub.com/content/15/1.toc> Acesso em março de 2014.

FILMOGRAFIA DA PESQUISA

- Michael Haneke

After Liverpool (1974)

O sétimo continente (Der Siebente Kontinent, 1989)

O vídeo de Benny (Benny's video, 1992)

71 fragmentos de uma cronologia do acaso (71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls, 1994)

O castelo (Das Schloß, 1997)

Violência gratuita (Funny games, 1997)

Código desconhecido (Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages, 2000)

A professora de piano (La pianiste, 2001)

O tempo do lobo (Le temps du loup, 2003)

Caché (2005)

Violência gratuita (Funny games, 2007)

A fita branca (Das weiße Band - Eine deutsche Kindergeschichte, 2009)

Amor (Amour, 2012)

- Gero Von Boehm, Felix Von Boehm

Michael Haneke: my life (2009)