

## **Sensibilidades microfascistas: o desejo capturado pelas representações de poder na cultura midiática**

Frederico Antonio Cordeiro FEITOZA\*

### **Resumo**

Os modos de socialização do desejo constituem um problema que interessa ao campo da Estética da Comunicação, visto que, na chamada pós-modernidade, não há como conceber os “modos de ser” do desejo sem que se questione sobre o potencial dos aparatos midiáticos e de seus conteúdos como mediadores entre as diversas subjetividades e a legitimação/erosão de padrões racionais efetivos. Nesse contexto, estou particularmente interessado em discutir traços e produtos da cultura midiática que engendram o que resolvi chamar de *sensibilidades microfascistas*, ou seja, cuja sensualidade é orientada para representações de poder totalizantes e excludentes.

**Palavras-chave:** Sensibilidades microfascistas. Desejo. Cultura midiática.

### **Abstract**

The modes of socialization of desire are a problem that concerns the Aesthetics of communication because, in the so-called post-modernity, we can not conceive the “ways of being” of desire without questioning about the potential of media and its content as mediators between different subjectivities and the legitimacy/erosion of rational effective patterns. In this context, I am particularly interested in discussing the cultural traits and media products that engender what I decided to call *microfascistas sensitivities*, whose sensuality is oriented by representations of totalizing and exclusionary power.

**Keywords:** Microfascist sensitivities. Desire. Media culture.

### **1 Inaugurações do desejo fascista**

Os meios de comunicação, como mediadores de processos de socialização e como veículos potentes para a propagação de ideologias fascistas, marcaram as preocupações teóricas de autores como Theodor Adorno, Marx Horkheimer e Walter Benjamin. Os dois primeiros, críticos da potência totalitária da cultura de massa, fazem entender no texto “A dialética do esclarecimento” (1947/2000) o fascismo como processo de dominação intrínseco ao projeto iluminista. Nesse sentido, essa forma política vem como uma das prováveis conseqüências de uma industrialização da cultura. Benjamin (1936/2000), por sua vez, abordou o fascismo como uma forma de estetização da

---

\* Doutorando da Linha de Pesquisa **Estética e Cultura midiática** do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco.



política, em que as tecnologias de reprodução bem como o fascínio pelas tecnologias em geral, tiveram um papel decisivo diante de seu processo de legitimação.

Passada a ameaça iminente daquela forma política, resta questionar em que aspectos as mídias massivas e a cultura midiática mantêm um potencial fascista latente nas sociedades contemporâneas? E sendo possível pensar nessa perspectiva, de que maneira estes aparatos poderiam dar continuidade às sensibilidades inauguradas por aquela forma política? Como a sua ideologia poderia ter se diluído para além de estados-nações como a Alemanha e a Itália? Que afinidades teria gerado? Como poderia ter se deslocado e condensado em outras formas, no sentido freudiano da *verschiebung*? E nos termos de uma teoria social/política da subjetividade<sup>1</sup>, que modos de subjetivação e semiotização poderiam ser engendrados após sua queda enquanto política de um sistema de governo?

Paxton<sup>2</sup> (2007, p.286-287) diz que de qualquer forma um “fascismo do futuro não teria que ter uma semelhança perfeita com o fascismo clássico, em termos de seus signos e símbolos externos”. Nesse sentido, seria possível falar de uma substância de expressão fascista com potencial para reterritorializar-se em outras formas de expressão e em outros contextos sociais? E caso sim, como? São essas as questões que constituem o pano de fundo desse artigo.

Para pensarmos em como esses símbolos e signos poderiam ter se diluído ou autonomizado em regimes políticos e contextos sociais diferenciados - a exemplo das atuais democracias-liberais - os meios de comunicação e os produtos da indústria cultural devem ser vistos como mediadores potenciais desse processo. Tomando-os como veículos de passagem sónica, ao transportar e transformar uma hipotética substância de expressão inerente às sensibilidades fascistas (e que foi inaugurada por ela) parece importante tomá-los em si como dispositivos dotados de uma certa materialidade fascista (totalizante, padronizadora, apocalíptica) com capacidade de cristalizar-se em máquinas sociais produtoras de formas de vida<sup>3</sup>. Resumindo, seria possível falar de uma sensibilidade fascista persistente nos produtos de uma dada indústria cultural? Ou, nos termos de uma teoria da socialização do desejo, qual a potência totalizante dos produtos dessa indústria?

Pensar os movimentos de transversalização, diluição, liquefação<sup>4</sup> dessa forma política e de sua ética/estética, parece, antes de mais nada ser um problema da ordem de uma micropolítica. Principalmente porque, do ponto de vista de uma *práxis* ou de uma racionalidade legítima e efetiva, não seria provável ao fascismo enquanto ideologia, dada a sua negatividade histórica, operar no âmbito de uma militância cultural aberta ou hegemônica.

Restando-lhe um posicionamento latente, subliminar ou reconfigurado, no que se refere às formas de expressão dentro da cultura midiática, não se trata mais de verificar uma estética nazi-fascista direta e reincidente sobre estes produtos, mas exatamente, perceber como as sensibilidades geradas a partir dali impregnam muitas vezes em produtos aparentemente inofensivos do ponto de vista de uma “cotidianização” do desejo fascista.

Nesse sentido aproprio-me da noção de *microfascismos*, inspirada pelo pensamento dos pós-estruturalistas franceses Gilles Deleuze e Felix Guattari. Como um dispositivo teórico-político, os microfascismos ou fascismos moleculares podem ser compreendidos



em geral, como afirma Foucault (1977) no prefácio americano do “Anti-Édipo” como “algo que está em todos nós, que assombra nossos espíritos e nossas condutas cotidianas (...) que nos faz amar o poder, desejar essa coisa mesma que nos domina e nos explora”. Como uma paixão pelo poder, como um desejo capturado pelo discurso de poder (GUATTARI, 1987) ou mesmo como uma “máquina de guerra instaurada na subjetividade do indivíduo” (GALLO, 2007) concorda-se com Foucault quando, naquele mesmo texto, diz que a obra dos dois autores funciona como um guia ético, ou parafrazeando-o, como uma “introdução a uma vida não fascista”.

Sob essa perspectiva, pode-se ler o “Anti-Édipo” como um livro que aponta o fascismo como o grande negativo de sua ética. Entretanto, não há um consenso determinado do que signifique essa noção conceitual. Sabe-se apenas que na sua concepção uma certa característica geral fascista é apontada: sua tendência violenta ao enquadramento totalizante e mórbido do desejo.

## 2 Referenciais para uma estética microfascista

A articulação entre a inovação política do fascismo e a noção de sensibilidades microfascistas parece ser mais instrumental e menos ideológica. Ainda assim, a despeito dos diferentes contextos em que as idéias surgiram, essa articulação parece inevitável não apenas porque há consciência política por trás de seu emprego, mas pelo fato óbvio do termo “microfascismos” ser um derivado do termo “fascismo”.

Nessa seção levantarei algumas questões sobre a possibilidade dessa articulação, para em seguida sugerir que não é a partir de uma iconografia nazi-fascista que vai derivar a noção de sensibilidades microfascistas, mas daquela forma política em si, que inaugurou elementos estéticos autônomos, relativamente independentes de uma relação direta e causal com aquele contexto histórico, e que a “cultura democrata-liberal” assimilou para si, exercendo-o não apenas no cotidiano, mas também por meio das representações disseminadas dentro de uma cultura midiática.

Paxton (2007. p. 23) faz um comentário interessante sobre as imagens mais corriqueiras que temos do fascismo.

Todos têm certeza de que sabem o que o fascismo é. Na mais explicitamente visual de todas as formas políticas, o fascismo se apresenta a nós por vívidas imagens primárias: um demagogo chauvinista discursando bombasticamente para uma multidão em êxtase; fileiras disciplinadas de jovens desfilando em paradas; militantes vestindo camisetas coloridas e espancando membros de alguma minoria demonizada; invasões-supresa ao nascer do sol e soldados de impecável forma física marchando por uma cidade capturada.

Esse conjunto de imagens trazido pode ser entendido como um repertório geral do imaginário democrata-liberal sobre o fascismo. Não é difícil, entre os artigos da cultura midiática, encontrar um filme ou um jogo eletrônico que o retrate exatamente a partir desses clichês, desde caricaturas como “O grande ditador” (*The great dictator*, 1940) de



Charles Chaplin à série recente de jogos eletrônicos *Medal of honor*, sucesso da indústria dos *games*.

Mas, se é essa a imagem geral que se faz de um complexo fenômeno político – por outro lado – parece interessante pensar que elementos são realmente capazes de ilustrá-lo, ou seja, que elementos gerais compõem a sua estética? Para além de um imaginário construído sobre esses clichês visuais ou sobre os momentos mais dramáticos daquela etapa histórica, que tipo de sensibilidade os nazistas e os fascistas quiseram comunicar? Questões interessantes para fazer pensar que sensibilidades midiáticas foram ali lançadas.

Diferentemente de políticas como o liberalismo ou socialismo, que eram baseadas em sistemas filosóficos coerentes, o fascismo aparecia como uma invenção criada para a era da política das massas. O ponto de vista de Walter Benjamin parece condensar muitas das conjecturas sobre essa instauração tão direta do desejo no campo social que caracterizou tal etapa da história européia. Segundo ele, a substituição deliberada de qualquer tipo de debate por uma experiência sensorial imediata, transformou a política em estética, cujo ápice seria a guerra. “*Fiat ars, pereat mundus*, essa é a palavra de ordem do fascismo, que, como Marinetti reconhece, espera obter na guerra a satisfação artística de uma percepção sensível modificada pela técnica” (BENJAMIN, 1936/2000, p.254)

O Manifesto futurista<sup>5</sup> de Marinetti ilustra o fascínio gerado pela tecnologia bélica, seu potencial de extermínio e mesmo de criação. O sentimento de potência absoluta gerado pela arma de guerra – e pela própria guerra como ápice dessa sensibilidade – entra em acordo com as medidas normativas da política ditada por Hitler ou Mussolini.

As relações entre as concepções futuristas bélicas e os corpos ciborgs, explorados pela ficção científica na literatura, no cinema e mesmo nos jogos eletrônicos apontam para sensibilidades fascistas latentes. Essa idéia é apenas uma extensão de estudos como o de Scott Bukatman (1993, apud Lorentzen) sobre o que chama de identidades terminais dos sujeitos virtuais da ficção científica pós-moderna. Para ilustrar sua tese, ele analisa os “corpos encouraçados” e cheios de poder sugeridos por filmes como *The men who fell to earth*, a série “O Exterminador do Futuro”, *Blade Runner*, e *Robocop*. Filmes que, segundo ele, se utilizam de violência excessiva e de uma iconografia fascista sutil que representam o sonho do corpo de se tornar máquina.

Num sentido muito próximo, o *mainstream* midiático, na busca de tornar atraentes e vendáveis alguns corpos e “ideais humanos” de representação, não estaria disseminando sensibilidades totalizantes e submissas a representações artificializadas do poder, no sentido de produzirem imagens assujeitadas a uma utopia antropotécnica<sup>6</sup>? De homens e mulheres dotados de uma potência e saúde absolutas? Uma certa idealização do corpo, saudável, inesgotável e potente não apontaria para os riscos de uma demanda excessiva por uma evolução antropotécnica imediata? Além disso, os próprios recursos técnicos de produção de imagem, através de *softwares* e ferramentas digitais estetizantes não estariam produzindo corpos-máquinas inexistentes, alimentados por um tipo de poética microfascista? A exemplo de uma Madonna ou de um Stalonne que surgem artificialmente jovens? Incansáveis e potentes como robôs?



Justin Lorentzen (2002, p.161-162)), teórico da cultura visual, coloca que a ambivalência de algumas imagens atuais remetem a um imaginário fascista contemporâneo, pouco óbvio, mas estranhamente fascinante.

“This deep-rooted cultural fascination with fascism in general and Nazism in particular has pervaded popular culture in a variety of ways, with the aggressive and shameless use of the swastika by the tattooed armoured bodies of the skinhead cult and the more ambivalent subtle incorporation of the Reich style that has always been part of mainstream image culture. From the leather-clad bully boys of 1950s ‘B’ movies to David Bowie’s Thin White Duck in the 1970s, and on the ciborg killing machines of the contemporary science fiction cinema such visual representation abounds. Popular culture appears to provide realms of transgression whereby fascist iconography can be hijacked and repackaged according to prevailing tastes and fashion with only an echo of the Nazi context remaining. In a serie of excellent articles on the aesthetic dimension of fascism in the early 1980s (most notably Marek Konh and Roseta Brooks in ZG, issue 2) the link between the burgeoning Nazi aesthetic in popular culture and the proliferation of subcultures was analysed in relation to a disaffected and stranged cultural periphery. The more cultural and societal fragmentation was in evidence the more enticing and attractive the symbols of taboo became. Yet the paradox is obvious. On the one hand there is a element of genuine concern on the part of those writers who detect the insidious presence of fascist imagery in contemporary culture; on the other hand, there is the simultaneous admission that this “evil” aesthetic has a powerful attraction that appears to the beyond rational analisis.

Dentre os exemplos citados acima, o apontamento de Lorentzen sobre a relação entre uma estética fascista e as chamadas subculturas evidencia uma possível discussão sobre sensibilidades microfascistas que deslizam para produtos da cultura midiática menos hegemônicos, como as produções cinematográficas do tipo *underground*.

Tal problemática constituiu o tema de um artigo<sup>7</sup> de Juan Suarez (2002) sobre homossexualidade, facismo e cultura pop no filme de Keneth Anger *Scorpio Rising*.

Segundo Suarez (p.115-116), os subtextos do filme, que é dominado por um ponto de vista gay, dispõem de uma certa opressão fascista ao mesmo tempo em que celebra identidades e prazeres subversivos. Sua avaliação contraditória emana de implicações de duas subculturas americanas dos anos 1950-1960, representadas pelos gays e pelos chamados *bikers* (motociclistas que se vestiam de couro negro). Essa ambigüidade entre o subversivo e o fascista resultava segundo o autor da confluência de dois paradigmas contraditórios da cultura de massa: a condenação de seus meios e a celebração pop de seus potenciais expressivos. Nesse caso, a exploração do lado obscuro do desejo homossexual entrava em conexão com os equipamentos de couro e os uniformes neonazistas inspirados pelos *bikers* e que se popularizaram em práticas sexuais sado-masoquistas.

Além do couro negro citado por Suarez, a aparência “saudável” ariana e os corpos-máquinas que ilustram o sonho futurista podem ser entendidos como ilustrações óbvias de referências fascistas que, embora materializem a sua estética, se situam somente



como referência imagética para uma sensibilidade microfascista quase caricatural, relativamente ingênua e ultrapassada.

Pode-se pensar, por outro lado, que a substância expressiva não dessa iconografia, mas do próprio fascismo enquanto forma de exercício e legitimação de poder, seja dotada de uma flexibilidade histórica, capaz de se adaptar a contextos sociais e políticos diferenciados. Ou seja, a sensibilidade microfascista em si, não parece dependente estritamente da imagética nazi-fascista, mas antes, das reconfigurações históricas do próprio desejo inaugurado ou socializado a partir daquela política. Relembrando, o desejo excludente, ideologicamente violento e capturado por representações artificializadas do poder.

O apelo sensorial direcionado para tais representações pode ser identificado como um elemento que perpassa amplamente essa estética, visto que ela se estruturou a partir da sensualidade inerente à materialidade dos meios de comunicação de massa enquanto veículos de propaganda. Como observado anteriormente, na perspectiva apocalíptica, o fascismo seria inerente a estrutura dos próprios meios, como um efeito mesmo da racionalidade iluminista elevada ao extremo.

### 3 Sensibilidade microfascista como sensibilidade histórica

Ao evidenciar o aspecto ambivalente das imagens de *Scorpio Rising* Juan Suarez nos apresenta uma forma interessante de captar a potência microfascista, para além das representações de Keneth Anger com conotações assumidamente fascistas. A referência à teoria de John Fiske (1987/1989) sobre a economia popular da significação leva Suarez a concluir que enquanto os aparatos da indústria cultural talvez tenham estrutura e intenção totalitária, os textos que ela dissemina podem ser refletidos e modificados por audiências específicas. Nesse sentido, *Scorpio Rising*:

(...) é um texto complexo que pode ser visto como um produto condenável da cultura de massa, mas ao mesmo tempo como uma celebração das formas populares que são características do subcultural: a militância gay pós-moderna. Enquanto o movimento geral do filme reduz o consumo popular ao uniforme, violento e mórbido, atos singulares de apropriação apontam para o potencial político dos textos populares. (SUAREZ, 2002, p.130)

O *insight* de Suarez sobre a recepção ambivalente a partir de uma economia popular da significação pelo público do filme nos parece interessante, não por permitir ver a obra de Anger como um texto aberto e não estritamente assujeitado a um discurso baseado em representações totalizantes, mas porque permite observar em si, a diluição dessa sensibilidade ou sua mutação histórica no âmbito da produção cultural, particularmente sob a forma de um filme *underground*.

Não é o couro negro ou as imagens de ícones nazistas ao fim do filme que apontam para a sua potência microfascista, mas a transformação da imagem gay, de vitimada e frágil, em agressiva, alienadamente fraternal, altamente misógina e submetida à representação de poder que os *bikers* transmitiam, com suas motos potentes e suas armas. É, portanto, no contexto histórico de uma mutação da sexualidade que



observamos o *socius* como um codificador ideologicamente violento do desejo homossexual.

Essa análise ilustra a hipótese acerca da característica histórica da sensibilidade microfascista, que surgiu no contexto de uma modernidade trágica e se reconfigurou nos moldes de uma pós-modernidade cínica<sup>8</sup>, em que o discurso de poder ri de si mesmo, e se atualiza na cultura midiática ao produzir artigos potencialmente microfascistas, talvez mais perigosos que qualquer referência direta ao imaginário fascista. Vladimir Safatle (2008, p. 99-101) afirma que a visão de Adorno do fascismo como um jogo de máscaras<sup>9</sup>, ou como uma ideologia que não se toma a sério, o coloca numa posição familiar a de Lyotard (1994) sobre um capitalismo bufão pós-ideológico, em que as representações compõem um “faz-de-conta-de-verdade”. A teoria de Adorno pode ser resumida da seguinte forma, em palavras suas:

É provavelmente a desconfiança da ficção de sua própria ‘psicologia de grupo’ que torna as massas fascistas tão impiedosas e inabaláveis. Se parassem para raciocinar (*to reason*) por um segundo, toda performance iria pelos ares e eles seriam deixados em estado de pânico. (ADORNO, 1980, p.418 apud SAFATLE, 2008, p.98)

Articulando essa semelhança entre as formas de vida do fascismo moderno e as formas de vida de uma pós-modernidade cínica, Safatle afirma que hoje cada vez mais os sujeitos são chamados a sustentar identificações irônicas. Identificações em que eles afirmam sua distância em relação aquilo que representam e as suas próprias ações...

Como se Adorno, ao perceber que os sujeitos atuavam suas identificações com o líder fascista e tomavam, a todo momento, uma distância reflexiva dos conteúdos da comunicação de massa, tocasse em um ponto central a respeito do modo de individuação e socialização das sociedades capitalistas contemporâneas. (SAFATLE, *ibidem*, p.104)

A sensibilidade microfascista pode ser entendida nesse sentido, a partir da idéia de que, o cinismo, enquanto modo de racionalização hegemônico das sociedades atuais, é um vetor de seu exercício diluído no cotidiano. A exemplo do que se convencionou chamar de *politicamente correto*. Esse modo cínico de racionalização e legitimação de uma política neo-liberal não estaria aí como a faceta irreversível de uma sociedade que se enxerga completamente em sua ideologia, e que a denega ao mesmo tempo, dissimulando uma falsa consciência? As sensibilidades cínicas estariam dispostas a torcer o politicamente correto em nome de certas ações totalizantes diluídas no cotidiano, sem sofrer qualquer tipo de retratação ou advertência.

Para ilustrar o tipo de representação de poder com o qual os “cidadãos” das sociedades democrático-liberais estabelecem identificações microfascistas, trago o filme “Valente” (*The brave one*, 2007) de Neil Jordan.

A protagonista Ericka Bain, interpretada por Jodie Foster, sofre um ato bárbaro de violência, em que seu noivo é espancado até a morte diante de seus olhos. Como resolução de vida, Ericka torna-se uma justiceira autônoma, que impiedosamente promove uma limpeza dos sujeitos indesejáveis da cidade: marginais estupradores,



mafiosos, assaltantes negros e hispânicos. Todos esses assassinatos catárticos culminam com a grande vingança final, em que ela atira em todos os sujeitos envolvidos na morte de seu noivo.

Em cada uma dessas “passagens ao ato” a identificação com as paixões de Ericka resultam num tipo de pacto metonímico entre ela, como habitante acuada de uma cidade grande e os espectadores do filme. A limpeza que ela promove é polemizada por discussões artificializadas entre alguns personagens: ouvintes de rádio, policiais, vizinhos de Ericka... cuja função é dar ao texto um tom humanizado, democrata e multicultural. Entretanto, nos moldes industriais do suspense a que se propõe, a construção fílmica somente corrobora para o reforço de uma sensibilidade microfascista, no sentido de que qualquer auto-questionamento crítico formal ou, em outro plano, qualquer angústia de decisão por parte de Ericka Bain, teria a possibilidade de afetar irreversivelmente a própria diegese.

Nos termos desta gramática, os criminosos são objetificados ao longo do filme, realçando-o psíquica e afetivamente como uma experiência perversa. Eles estão lá como meio para a obtenção de satisfação da protagonista e do público. São, portanto, os próprios modos cínicos de racionalização do texto que o tornam politicamente correto e ao mesmo tempo dão suporte aos assassinatos cometidos de forma higienista, por parte de Ericka. Nenhum deles é questionado a partir de uma contextualização social, a ponto da vingança culminar com a ajuda de um inspetor da polícia nova-iorquina, que incorpora a impassividade da “tolerância zero”, como o “bom moço” do filme, absolutamente crente da justiça que comete.

Os criminosos como o objeto de satisfação<sup>10</sup> do espectador orientam o desejo para aquela representação de poder total, condensado em Ericka e sua arma comprada ilegalmente em uma *chinatown*. Estamos diante de sua potência microfascista, fortalecida pelo contexto social da narrativa, hegemônico, facilmente identificável, em que normas sociais se colocam a seu favor, no sentido de que “ninguém vai reparar se você transgredi-las”.

A despeito de toda sensibilidade microfascista que compõe a experiência fílmica, não há ali qualquer referência óbvia ao imaginário fascista. Os sujeitos indesejáveis não são sempre representados por uma “minorias” étnica, uma “raça”. Isso iria de encontro ao seu contexto liberal. Mas há algo que perdura nesse sentido, como se os sujeitos indesejáveis deixassem de ser representados por uma etnia ou cultura específica, e passassem a ser representados por uma classe inteira de seres miseráveis e moralmente esvaziados, sem história ou qualquer relevância social. Formas de vida que mancham as cidades e que atrapalham a sua ordem.

O desejo microfascista despertado pelo filme é quase irresistível do ponto de vista identificatório<sup>11</sup>. Não há como não flertar com a idéia de que os grandes centros urbanos precisam de “justiceiros” como Ericka Bain, e de que ela incorpora o que cada vítima de violência urbana gostaria de se tornar em algum momento. Nesta fruição, os sentidos tornam-se órgãos primariamente erotogênicos, menos cognitivos, menos propensos ao debate e à reflexão. O que de certa forma realça o potencial fascista de toda imagem mecanicamente reproduzida orientada por uma narrativa fílmica, e mesmo o potencial hipnótico e sensual que certas representações de poder despertam em contextos



específicos, como sugere o ponto de vista de Wilhelm Reich<sup>12</sup> sobre a psicologia do fascismo.

O potencial sensual - agressivo, sádico ou simplesmente instintivo - dessa estética, parece ser, portanto, o seu principal elemento. Compreender o seu modo de operação é um problema que torna necessária a articulação entre este potencial erótico, no sentido das vinculações possíveis entre princípio de prazer, arte<sup>13</sup> e cultura midiática e as atualizações do desejo no campo social, de acordo com uma teoria econômica da libido revisitada<sup>14</sup>. Essa é uma problemática a ser futuramente aprofundada.

## Notas

<sup>1</sup> Ver Deleuze; Guattari, G. e F. (1972/2004) **O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia** e Guattari; Rolnik, F. e S. (2005) **Micropolíticas: cartografias do desejo**.

<sup>2</sup> Os dados históricos sobre o fascismo são tomados da obra de PAXTON, R. (2007) **A anatomia do fascismo**.

<sup>3</sup> Tomo o termo “formas de vida” de Vladimir Safatle, que o entende como “um conjunto socialmente partilhado de sistemas de ordenamento e justificação da conduta, nos campos do trabalho, do desejo e da linguagem” (2008, p.12). Ver SAFATLE, V. **Cinismo e Falência da Crítica**.

<sup>4</sup> Para usar uma metáfora da pós-modernidade sugerida por Zigmunt Bauman.

<sup>5</sup> Marinetti, F. T. (1909) **O manifesto futurista**. “Nós glorificamos a guerra – única higiene do mundo – o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos libertários, as belas idéias pelas quais se morre, e o desprezo pela mulher”. Trecho do primeiro manifesto futurista, que pode ser conjecturado como proto-fascista.

<sup>6</sup> Ver SLOTERDIJK, P. (2000) **Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo**. Nesse texto Sloterdijk (p.47) sugere a antropotecnologia como nova forma de domesticação do humano. A antropotécnica refere-se a reforma e planejamento técnico das características da espécie, que culmina numa assombrosa pergunta sobre o seu destino evolutivo.

<sup>7</sup> SUAREZ, J. (2002) **Pop, queer or fascist? The ambiguity of mass culture in Keneth Anger's Scorpio Rising**.

<sup>8</sup> Tomo a tese de Vladimir Safatle (2008) **Cinismo e falência da crítica**, sobre as formas de vida cínicas da pós-modernidade como suporte fundamental para essa hipótese. De acordo com ele: “o cinismo deve ser compreendido como categoria maior para a análise das dinâmicas de racionalização em operação nas múltiplas esferas de interação social no capitalismo contemporâneo (p.12) O modo racional cínico funcionaria como uma solução para lidar com a crise de legitimação das sociedades capitalistas atuais.

<sup>9</sup> ADORNO, T.(1980) **Freudian Theory and the patterns of fascist propaganda**. Em *Soziologische Schriften I*.

<sup>10</sup> Laura Mulvey (1973) em seu conhecido texto **Prazer Visual e cinema narrativo** sugere alguns mecanismos formais que geram um ancoramento inconsciente do olhar enquanto zona erógena sobre os corpos femininos em filmes de Hitchcock, de forma a objetificá-los. Penso que esse prazer visual aconteça de forma semelhante em relação à forma como os “criminosos” são abordados em “Valente”. Como objetos de prazer visual eles são investidos por afetos sádicos.

<sup>11</sup> Apesar de constituir um problema anterior, é somente a partir de

**A interpretação dos sonhos** que Freud começa a esboçar uma teoria da identificação, que vai designar o processo central por meio do qual o sujeito se constitui e se transforma, assimilando ou se apropriando dos traços do seres humanos que o cercam. A identificação

o pode ser entendida como afirma o próprio Freud como uma escolha de “objeto por apoio”, onde haverá a identificação do sujeito com um modelo ideal. Ver ROUDINESCO, E. (1998) **Dicionário de Psicanálise**.

<sup>12</sup> REICH, W. (1933) **Psicologia de massas do fascismo**.

<sup>13</sup> MARCUSE, H. (1955/1999) no capítulo “A dimensão estética” de



**Eros e Civilização** tenta fazer uma crítica do pensamento estético hegemônico desde Kant, ao situar o instinto como elemento essencial ao julgamento estético (p.156-173).

## Referências

ADORNO, T; HORKHEIMER, M. A indústria cultura, o iluminismo como mistificação de massa. In: LIMA, L. C. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2000.

BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, L. C. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2000.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

FOUCAULT, M. **Introdução a uma vida não fascista**. Disponível em <http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/vienonfasc.html>. Acessado em 16 de julho de 2009.

LORENTZEN, Justin J. Reich dreams: ritual horror and armoured bodies. IN: JENKS, Chris. **Visual Culture**. 5ª ed. London e New York: Routledge, 2002.

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

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

SUAREZ, J. *Pop, queer or fascist? The ambiguity of mass culture in Keneth Anger's Scorpio Rising*. IN: WHEELER; GWENDOLYN, D. e A. **Experimental cinema. The film reader**. New York: Routledge, 2002.