O Boletim de Conjuntura (BOCA) publica ensaios, artigos de revisão, artigos teóricos e empíricos, resenhas e vídeos relacionados às temáticas de políticas públicas.

O periódico tem como escopo a publicação de trabalhos inéditos e originais, nacionais ou internacionais que versem sobre Políticas Públicas, resultantes de pesquisas científicas e reflexões teóricas e empíricas.

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona maior democratizacão mundial do conhecimento.

BOLETIM DE CONJUNTURA

BOCA

Ano VII | Volume 23 | Nº 69 | Boa Vista | 2025

http://www.ioles.com.br/boca

ISSN: 2675-1488

https://doi.org/10.5281/zenodo.17547465

BOLETIM DE CONJUNTURA

www.ioles.com.br/boca

A VIOLÊNCIA SIMBÓLICA NO CINEMA DE MICHAEL HANEKE E SUAS IMPLICAÇÕES SOCIOJURÍDICAS

Lucas Rafhael Bueno Palhano[1]

Pedro Fauth Manhães Miranda[2]

Resumo

Como produto cultural, o cinema pode tanto se render ao zeitgeist, produzindo obras voltadas ao consumo acrítico, como questioná-lo por meio de filmes analíticos da condição humana. O cinema de Michael Haneke se insere na segunda leva, pois, ao evitar recursos tradicionais, como a explicação clara dos eventos, a trilha sonora emotiva ou a lógica da resolução, o diretor propõe uma experiência que força o público a lidar com a tensão e o vazio, impedindo o consumo passivo das imagens. Assim, a partir da forma pela qual o espectador é inserido nesta dinâmica, este texto tem por objetivo investigar como a violência simbólica é representada no cinema de Michael Haneke. Quanto à metodologia, a pesquisa, de perfil exploratório e abordagem qualitativa, se utiliza do método da revisão bibliográfica para desnudar interpretações sociais e jurídicas acerca de cinco obras do diretor, levantadas por meio de amostragem representativa de sua filmografia, quais sejam: O Sétimo Continente (1989), O Vídeo de Benny (1992), Violência Gratuita (1997), Caché (2005) e A Fita Branca (2009). Os resultados mostram que Haneke transforma o cinema em espaço de reflexão ética, desestabilizando o olhar e revelando como certas violências são estruturais, silenciosas e constantemente reproduzidas. Conclui-se que, ao expor a relação entre quem filma, o que é filmado e quem assiste, sua obra aponta para a necessidade de rever o papel das imagens na construção do senso comum, exigindo do espectador uma postura reativa, sob pena de ser revelada uma conivência misantrópica deste com o atual estado de coisas.

Palavras-chave: Cinema; Direito; Michael Haneke; Sociedade; Violência simbólica.

Abstract

As a cultural product, cinema can either succumb to the zeitgeist, producing works aimed at uncritical consumption, or question it through films that analyze the human condition. Michael Haneke's cinema falls into the latter category because, by avoiding traditional resources such as clear explanations of events, emotive soundtracks, or logical resolutions, the director proposes an experience that forces the audience to grapple with tension and emptiness, preventing the passive consumption of images. Thus, based on how the viewer is inserted into this dynamic, this text aims to investigate how symbolic violence is represented in Michael Haneke's cinema. Regarding methodology, this exploratory research, with a qualitative approach, uses the bibliographic review method to uncover social and legal interpretations of five of the director's works, selected through a representative sample of his filmography: The Seventh Continent (1989), Benny's Video (1992), Funny Games (1997), Caché (2005), and The White Ribbon (2009). The results show that Haneke transforms cinema into a space for ethical reflection, destabilizing the gaze and revealing how certain forms of violence are structural, silent, and constantly reproduced. It concludes that, by exposing the relationship between the filmmaker, what is filmed, and the viewer, his work points to the need to reconsider the role of images in the construction of common sense, demanding a reactive stance from the viewer, lest a misanthropic complicity with the current state of affairs be revealed.

Keywords: Cinema; Law; Michael Haneke; Society; Symbolic Violence.

[1] Graduando em Direito pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). E-mail: lucas.bueno.palhano@gmail.com

[2] Docente da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Doutor em Direito. E-mail: pedromiranda.adv@gmail.com

INTRODUÇÃO

O tema do presente estudo é o cinema de Michael Haneke, que se estabelece como um ponto fora da curva dentro do audiovisual contemporâneo. Enquanto grande parte da indústria cinematográfica se apoia em fórmulas narrativas voltadas ao entretenimento e à gratificação imediata, Haneke constrói uma filmografia que opera no âmbito do incômodo. Seus filmes evitam a catarse, desafiam a previsibilidade e recusam qualquer alívio moral. A violência está presente, mas nunca como espetáculo. Ela surge de forma seca, crua, e serve como ponto de partida para reflexões sobre a condição humana, os vínculos sociais e o lugar do espectador diante da imagem.

O estudo do cinema hanekeano, portanto, se justifica tanto acadêmica como socialmente. No âmbito acadêmico, o cinema pode servir como um rico instrumento de análise, afinal reflete as contradições e idiossincrasias da sociedade a partir da qual é produzido, mas, paradoxalmente, poucas são as pesquisas que abordam criticamente os trabalhos de Haneke. De outra monta, percebamos que, na atual sociedade de consumo, a exposição contínua a conteúdos violentos já não causa espanto. Pelo contrário, muitas vezes é absorvida com indiferença ou até com prazer. No ambiente das redes, da mídia e do próprio cinema, o sofrimento passou a ser tratado como algo passível de ser consumido. A pesquisa parte justamente dessa inquietação, da qual decorrem algumas problemáticas: O que significa seguir assistindo? Que papel o cinema pode ter diante desse cenário? E mais: caberia ao espectador tomar alguma atitude em face da obra assistida?

Diante de todo o exposto, este trabalho tem por objetivo examinar como a violência simbólica é construída no cinema de Michael Haneke. A hipótese se estrutura a partir da ideia de que, ao romper com as estruturas tradicionais de narrativa, Haneke questiona a forma como as imagens violentas são consumidas e altera o lugar de quem assiste, fazendo com que o público se torne parte da experiência, ao invés de ser um simples observador passivo.

Para atingir o objetivo proposto, a metodologia da presente pesquisa se desenvolve sob o perfil exploratório, buscando refletir sobre um tema pouco conhecido, de modo a preencher lacunas e familiarizar os leitores, e os próprios pesquisadores, bem como gerar hipóteses para estudos futuros. A abordagem do trabalho, por sua vez, é qualitativa, mas sem o intuito de promover um exame amplo sobre todos os filmes de Haneke, e sim aprofundar-se na análise sociojurídica de cinco obras representativas de sua filmografia – O Sétimo Continente (1989), O Vídeo de Benny (1992), Violência Gratuita (1997), Caché (2005) e A Fita Branca (2009). O levantamento destes filmes, realizado via amostragem, se deu por estes concentrarem, de forma expressiva, os principais elementos temáticos e formais presentes em sua filmografia. Os dados coletados a partir deste exame fílmico foram analisados pelo método da revisão

bibliográfica, calcada principalmente em autores como Pierre Bourdieu (2007; 2011), Gilles Deleuze (2018), Guy Debord (2007) e Walter Benjamin (2012), bem como reflexões do próprio Haneke (2005; 2006; 2017; 2020) acerca de suas criações. Como complemento a estas obras-guia, outros textos referentes ao estado da arte clássico (BRUNETTE, 2010; COULTHARD, 2010; FERNÁNDEZ, 2005; RHODES; PRICE, 2010) e recente deste tema (SILVA, 2020; COSTA, 2022; MIRANDA; SOUZA, 2024) também foram utilizados.

A primeira seção introduz a filmografia de Haneke e suas principais características. A recusa à narrativa linear, a ausência de trilha sonora emotiva, o uso de planos longos e o silêncio como elemento dramatúrgico fundam uma estética de ruptura, onde o desconforto se torna método e linguagem. A seção seguinte apresenta a análise das cinco obras selecionadas. Cada filme é tratado de maneira individual, buscando compreender como a violência é construída e como o espectador é posicionado diante dos respectivos personagens e roteiros. A terceira e derradeira seção amplia o debate ao estabelecer conexões entre o cinema de Haneke e conceitos como violência simbólica, habitus, misantropia e cultura de massa. A figura do espectador é pensada de modo mais amplo, não apenas como quem assiste a um filme, mas como sujeito social inserido em estruturas de dominação e normalização da violência, refletindo, por fim, sobre as suas implicações sociojurídicas.

Entre os resultados da pesquisa, destaca-se a compreensão do cinema de Haneke como um espaço de implicação ética. Seus filmes provocam o espectador a se reconhecer nas estruturas que sustentam a violência, seja ela física, simbólica ou institucional. O desconforto, longe de ser um efeito colateral, é parte central da proposta. Ele serve como ruptura no olhar acostumado e convida a uma reflexão que ultrapassa a tela.

CINEMA DE RUPTURA: AS MARCAS DE MICHAEL HANEKE

Michael Haneke, cineasta austríaco nascido em 1942, consolidou-se como um dos nomes mais relevantes do cinema europeu deste século. Formado em Filosofia, Psicologia e Teatro pela Universidade de Viena, deu início a sua carreira na televisão pública alemã antes de se dedicar integralmente ao cinema no final da década de 80, onde lançou seus primeiros trabalhos. Ademais, também atua como professor na Filmakademie Wien, exercendo influência direta na formação de novos cineastas e no pensamento crítico sobre linguagem audiovisual.

Considerado um dos diretores mais polêmicos e provocativos do cinema contemporâneo, Haneke se tornou conhecido pela oposição ao cinema mainstream. Em contraponto ao estilo hollywoodiano das últimas décadas, pautado majoritariamente pelo entretenimento imediato, com narrativas lineares, ritmo

acelerado e finais reconfortantes, o austríaco construiu sua filmografia cujo foco é a crítica social, impulsionada pela aplicação do desconforto e da violência como instrumentos de reflexão.

Neste capítulo, apresenta-se uma introdução ao cinema deste diretor a partir de aspectos centrais da sua obra, citando as características singulares de sua autoria, a construção da estética do desconforto e o papel do audiovisual como instrumento para a análise crítica do comportamento humano. Ao romper com formatos convencionais e evocar um incômodo persistente, Haneke cria uma cinematografia que provoca seu espectador de diversas maneiras.

AUTORIA DE HANEKE E A ESTÉTICA DO DESCONFORTO

Diante do público acostumado às tendências do cinema, Haneke, desde o começo de sua carreira, já dividia opiniões e causava estranhamento, com seus filmes feitos para a televisão. “Pelo rigor formal, pelos temas diretos e pela dureza geral do tom, seus filmes são o completo oposto do que, nos Estados Unidos, geralmente se considera um filme televisivo” (BRUNETTE, 2010, p. 3).

Conforme aponta o próprio Haneke (2009), o papel da arte é elaborar questões e não fornecer respostas. Assim, na contramão do mercado, o diretor recusa o espetáculo fácil e constrói seus filmes com o explícito intuito de gerar incômodo no espectador.

> Em muitos aspectos, a carreira de Haneke é consubstancial à sua época: suas obras estão imersas nas antinomias e angústias do mundo contemporâneo, ao mesmo tempo em que oferecem um distanciamento crítico profundo em relação a ele. (...) Haneke é, sem dúvida, o mais rigoroso e, em muitos sentidos, o mais preciso entre os formalistas do cinema (RHODES; PRICE, 2010, p. 1-2).

No que tange à forma, Haneke opta por utilizar diversas ferramentas estilísticas que visam deixar o público desconfortável. O diretor desenvolveu uma reputação por filmes desagradáveis e comumente brutais, que colocam o espectador - por vezes de maneira sutil, por vezes de forma explícita - no papel de cúmplice dos crimes que se desenrolam em cena (WRAY, 2007).

Uma das características utilizadas pelo cineasta para intensificar a tensão é o uso de planos longos e fixos, obrigando o espectador a encarar o conflito por mais tempo do que ocorreria habitualmente. Em O Vídeo de Benny (1992), uma câmera amadora permanece estática durante minutos diante de um corpo sendo arrastado dentro de um quarto. Já em Amor (2012), há longos planos de ambientes de uma casa, como corredores e janelas, sem qualquer diálogo ou movimentação.

Tal aparato é utilizado simultaneamente com a ausência de música em seus filmes. Na maior parte das produções dirigidas por Haneke, não há o uso de trilha sonora. O que impera é o silêncio, evitando o

artefato musical como elemento de manipulação emotiva do espectador, de modo a gerar uma reflexão crua. “Se o silenciamento de muitas ações parece desimportante, impactante é exatamente a quantidade de ações como essas desacompanhadas de sons” (COSTA, 2014, p.9).

> Focalizando a violência gerada pela não comunicação, Haneke enfatiza as impossibilidades de um diálogo humano produtivo, transparente e significativo; as palavras nos dizem pouco em seus filmes, nos quais as informações são transmitidas de forma mais eficaz — e frequentemente traumática — por meio de veículos comunicativos tecnologizados e impessoais (fitas de vídeo, cartas, desenhos) ou, de forma mais brutal, por meio da ação e do gesto violento (COULTHARD, 2010, p. 19).

Nas obras do autor, os momentos em que há ausência de som, sejam eles temáticos ou formais, relativos ou absolutos, ressaltam que escutar verdadeiramente também implica ouvir o silêncio e reconhecer que ele carrega significados, não sendo propriamente silencioso.

O ESPECTADOR COMO REFLEXO DA SOCIEDADE

A experiência cinematográfica, longe de se limitar à tela, se articula com os modos de vida de uma determinada época. A linguagem do cinema evolui de acordo com as expectativas do público, que, por sua vez, são moldadas por transformações sociais, econômicas e culturais. No contexto do capitalismo tardio, marcado pela aceleração da informação e pela cultura do consumo, o espectador passa a demandar obras mais rápidas, intensas e visualmente impactantes.

Essa mesma lógica se expressa na forma como o público lida com representações da violência. A exposição repetida a imagens de agressão, tragédia e catástrofe, tanto na mídia quanto no cinema, criou uma espécie de tolerância estética ao sofrimento. O espectador contemporâneo parece se sentir atraído por essas representações, desde que mediadas por certa distância segura, não exigindo posicionamentos reais. Walter Benjamin identificava já no início do século XX esse fenômeno ambíguo:

> Essa mesma tecnização abriu a possibilidade de uma imunização contra tais psicoses de massa através de certos filmes, capazes de impedir, pelo desenvolvimento artificial de fantasias sadomasoquistas, seu amadurecimento natural e perigoso. A hilaridade coletiva representa a eclosão precoce e saudável dessa psicose de massa. A enorme quantidade de episódios grotescos atualmente consumidos no cinema constitui um índice impressionante dos perigos que ameaçam a humanidade, resultantes das repressões que a civilização traz consigo. Os filmes grotescos, dos Estados Unidos, e os filmes de Disney, produzem uma explosão terapêutica do inconsciente (BENJAMIN, 2012, p. 190)

Essa inércia moral também é explicada por outros autores da Escola de Frankfurt, ao diagnosticar a cultura de massa como instrumento de manutenção da passividade social. Para Adorno (2020), o

consumo padronizado da arte na indústria cultural reforça uma postura de conformismo e reprodutibilidade de valores dominantes. Assim, a indiferença diante da barbárie não decorre da ausência de informação, mas da forma como ela é organizada, estetizada e consumida.

Infere-se que a sociedade contemporânea se encontra mergulhada em um estado de apatia diante da violência, que, ao invés de provocar indignação ou mobilização coletiva, é absorvida como um componente banal do cotidiano. Episódios de intolerância e brutalidades diversas tornam-se recorrentes, sendo tratados com naturalização progressiva. A posição do espectador diante das imagens de misantropia revela uma reprodução da passividade social, que se estende do mundo real para o espaço das telas.

Não obstante, a experiência cinematográfica passou por transformações profundas nas últimas décadas, especialmente com a ascensão das plataformas de streaming, em que as obras concorrem com distrações constantes, notificações e multitarefas. Essa fragmentação, contudo, também adentra o conteúdo dos filmes, onde o público está inserido em um sistema de consumo audiovisual altamente massificado, prevalecendo padrões homogêneos ditados pelas grandes indústrias culturais.

Nesse contexto, o cinema perde parcialmente sua função de provocar rupturas e vê-se pressionado a se moldar às expectativas de um público consumista. Filmes que exigem atenção e tempo tornam-se desafiadores para espectadores condicionados à gratificação instantânea. O espectador digital é, portanto, sintoma de uma sociedade que redefine, a cada clique, sua própria relação com a arte.

Em contramão, Haneke representa uma exceção dentro da cultura audiovisual dominante. Em vez de oferecer à audiência o conforto do entretenimento, seu cinema promove a interrupção do automatismo perceptivo. O desconforto provocado não é gratuito, mas dirigido à responsabilização ética do espectador, que se vê impelido a reconhecer a semelhança entre os personagens e as atitudes disseminadas em seu cotidiano.

O AUDIOVISUAL COMO FERRAMENTA DE ANÁLISE DA CONDUTA HUMANA

Em oposição às demais formas de arte, o cinema, pelas características técnicas que possui, é capaz de reproduzir com maior fidelidade a aparência do real. Sua linguagem permite imaginar ações, como na literatura, mas também apresentar uma representação que recria o fluxo da vida humana com notável verossimilhança.

Conforme os ensinamentos de Bazin (1991, p. 29), “sua imaginação identifica a ideia cinematográfica com uma representação total e integral da realidade; ela tem em vista, de saída, a restituição de uma ilusão perfeita do mundo exterior, com o som, a cor, e o relevo”.

Entretanto, ainda que incorpore elementos do mundo externo, o cinema não se limita a tais fatores, sendo completamente influenciado pela psique. Assim, a sétima arte oscila entre a interioridade subjetiva e a representação concreta da realidade, tornando-se uma ferramenta privilegiada para refletir sobre os comportamentos, contradições e afetos do sujeito em sociedade. Ao mobilizar imagem e som em movimento, a linguagem cinematográfica permite registrar gestos, silêncios e ritmos que escapam à abstração das palavras, funcionando como uma lente que examina os modos de agir, reagir e coexistir dos sujeitos.

> Enfim, a fixidez da câmera não representa única alternativa ao movimento. Mesmo móvel, a câmera já não se contenta ora em seguir o movimento das personagens, ora em fazer movimentos dos quais elas são apenas o objeto, mas, em todos os casos, subordina a descrição de um espaço a funções do pensamento. Não é a simples distinção do subjetivo e do objetivo, do real e do imaginário, é, ao contrário, a indiscernibilidade deles que vai dotar a câmera de um rico conjunto de funções, e trazer consigo uma nova concepção do quadro e dos reenquadramentos (DELEUZE, 2018, p. 42)

Haneke se vale desse potencial como ferramenta para investigar, com distanciamento quase clínico, as fissuras da vida cotidiana e as contradições éticas que moldam as relações humanas. E, ao reconfigurar o olhar do espectador e negar a mediação dramática tradicional, o diretor cria o que Deleuze (2018) denomina de imagem-tempo: uma forma cinematográfica que rompe com a causalidade linear e mergulha na duração e na contemplação. Assim, seu cinema transforma o audiovisual em campo atemporal de experimentação ética, onde o cotidiano ganha densidade e o silêncio fala sobre os discursos frequentemente omitidos.

Um exemplo claro deste conceito deleuziano aplicado em Haneke se dá na cena de abertura de Caché (2005). A fachada da casa de uma família é filmada por vários minutos em um plano fixo e aparentemente vazio de ação. Só depois o espectador percebe que está vendo uma fita deixada anonimamente, ou seja, uma imagem dentro da imagem.

Tal indefinição entre o que é filme e o que é gravação, entre o tempo presente e o passado registrado, rompe a linearidade narrativa e cria uma experiência em que a casa e a fita adquirem sentidos simbólicos, funcionando como prisões emocionais da família, trancada dentro da própria culpa e do silêncio.

Por conseguinte, o cinema de Haneke não é construído por conceitos pré-determinados, simplificados pelas lógicas binárias tão comuns ao cinema contemporâneo, como herói/vilão ou mesmo realidade/ficção, partindo, ao contrário, da indeterminação do real, tomado como imanente às experiências tanto dos personagens como da sociedade. A referência a Gilles Deleuze, expoente do pensamento pós-estrutural, portanto, não é gratuita, visto que Haneke parece adotar tal referencial em suas obras.

> A novidade do pensamento pós-estrutural está em admitir a impossibilidade da completa definição dos sujeitos, objetos e mesmo referenciais, o que bloqueia o essencialismo destes, e por consequência impede o fechamento da totalidade. [...]O social é tomado, assim, como um espaço discursivo, no qual os sujeitos existem libertos de apriorismos (MIRANDA; SOUZA, 2024, p. 116)

Em suma, o cinema revela-se não somente como arte de representação, mas como instrumento de análise profunda da experiência humana. Por meio de recursos singulares, o audiovisual oferece meios para observar intrinsecamente determinados comportamentos coletivos. No cinema de Haneke, essas ferramentas são utilizadas com precisão para desconstruir certezas e gerar reflexões sobre determinadas condutas sociais.

ANÁLISES FÍLMICAS: A VIOLÊNCIA E A CULPA NOS FILMES DE HANEKE

A complexa articulação entre violência simbólica, misantropia e provocação do espectador ganha corpo de forma mais incisiva na análise concreta das obras de Michael Haneke. Os filmes escolhidos para este capítulo evidenciam as estratégias de linguagem, estrutura narrativa e composição estética que sustentam sua crítica à sociedade contemporânea. A violência, longe de funcionar como mero artifício dramático, atua como uma lente que desestabiliza os valores cotidianos, forçando o público a um confronto ético com a realidade.

As obras reunidas, longe de representarem episódios isolados, compõem uma unidade ética que articula violência e culpa como expressões de um mesmo mal-estar. Ao tornar visível a violência internalizada nas rotinas familiares (O Sétimo Continente), na espetacularização da imagem (Vídeo de Benny), na brutalidade desprovida de propósito (Violência Gratuita), no trauma histórico não revisitado (Caché) e na origem social da barbárie (A Fita Branca), Haneke propõe não apenas denúncia, mas um espelho. É um reflexo sombrio da sociedade que insiste em se afirmar como civilizada.

Nesse sentido, a abordagem crítica dos filmes parte da conexão entre forma e conteúdo, passa pelo diagnóstico sociológico da violência banalizada e culmina na provocação de um olhar autocrítico do espectador. Os estudos se organizarão cronologicamente, a partir das cinco obras mencionadas de Haneke, delineando um percurso que evidencia tanto sua coerência temática quanto seus elementos técnicos. A análise busca, mais do que descrever os filmes, interpretá-los como instrumentos de confronto político e moral.

O Sétimo Continente (1989)

Realizado no ano da queda do Muro de Berlim, é o primeiro longa-metragem de Michael Haneke voltado para o cinema e, provavelmente, a obra mais melancólica do diretor. Baseado em um caso real ocorrido no final da década de 1980, o filme expõe uma família austríaca de classe média, formada por Georg, um engenheiro; sua esposa Anna, oftalmologista; e sua filha Eva, com idade não mais do que 10 anos.

Fazendo parte da corrente denominada *slow cinema*, a obra retrata pacientemente, em seus dois primeiros atos, as atividades cotidianas desta família. O público é apresentado a uma rotina metódica e repetitiva, em que, a princípio, nada acontece. Desligar o despertador, ir ao trabalho, fazer compras, ver televisão, jantar em silêncio. No dia seguinte, a mesma sequência de fatos ocorre.

Protagonizado pelo silêncio, que tem grande impacto reflexivo nessa obra, o tédio cotidiano persiste, até que os membros da família começam a demonstrar sinais de angústia diante do vazio vivido. A filha finge estar cega na escola para conseguir atenção; em um jantar, o casal fica sem reação ao ver o irmão de Anna chorar copiosamente; o marido se abala ao ter que substituir um companheiro de trabalho mais velho na empresa.

Após dois anos dessa rotina exaustiva, os indícios se tornam cada vez mais visíveis. Em uma das cenas mais tocantes do filme, a esposa desaba em lágrimas ao passar mais uma vez pelo lava-jato, ambiente que é frequentado durante o longa. Em uma última tentativa de recomeço, o casal anuncia sua emigração para a Austrália (por isso, o título do filme), influenciados por uma imagem idealista do local.

Entretanto, essa ideia é subitamente interrompida quando Georg e Anna começam a danificar seus bens. O carro, móveis, o peixe da filha e, por fim, todo o dinheiro da família é destruído, deixando intacta apenas uma televisão. Após essa cena, não restam dúvidas acerca do final lastimoso que a família terá.

Numa sequência de puro sofrimento, é iniciada a execução do verdadeiro plano: o suicídio coletivo da família, em que os pais optam por levar também a filha ao destino fatal. Os corpos da família lado a lado, já sem vida, revelam o desfecho silencioso do suicídio coletivo (Figura 1A). Após a morte dos três, o filme finaliza com a exibição da imagem da fictícia praia australiana que haviam escolhido como destino de fuga. A fotografia congelada, projetada em silêncio, não oferece alívio, apenas reforça a ironia amarga do paraíso inalcançável (Figura 1B).

Figura 1 – Arquivo iconográfico:
(A) Os corpos, sem vida, da família; (B) Final do filme

Fonte: Der Siebente Kontinent (1989).

O Sétimo Continente, superficialmente, pode ser apresentado como um filme que apresenta os anseios de uma família, resultando em inevitável colapso. Todavia, sua verdadeira abordagem não reside no ato final, mas na construção lenta e meticulosa de uma existência esvaziada de sentido. De acordo com Haneke (2020), seu primeiro título demonstra como a sociedade é dominada por suas obrigações automáticas.

Dessa forma, a vida não é vivida, apenas executada dia após dia. O cineasta registra com frieza agonizante o cotidiano dos personagens, marcado por uma repetição estéril de gestos que orbita exclusivamente em torno da manutenção da vida material. Neste contexto, o consumo surge como substituto do afeto e da subjetividade, com a família reduzida a um núcleo funcional que opera dentro da lógica do capital: trabalho, acúmulo, obediência e eficiência. A ausência de trocas simbólicas e a rigidez dos papéis sociais revelam uma alienação profunda, em que o conforto financeiro esconde um abismo emocional.

> O longo e preciso enfoque nos objetos e o mergulho na densidade das mercadorias em algumas cenas foram elementos trazidos por Haneke para que pudéssemos captar a melancolia suprimida pelo consumo exacerbado e seus excessos, dentro de um sistema que funciona a base da obsolescência programada (ARAÚJO, 2019).

Destarte, a destruição deliberada dos bens antes do suicídio (roupas, eletrodomésticos, dinheiro) é uma recusa radical de tudo que estruturava aquela existência. O horror, portanto, não está apenas na morte, mas na forma como a vida se esgota em si mesma, enclausurada no vazio de uma existência moldada pelo consumo e pela obediência cega ao habitus de uma sociedade dita funcional.

O Vídeo De Benny (1992)

Segundo longa-metragem de Haneke, O Vídeo de Benny acompanha um adolescente austríaco de classe média, obcecado por câmeras, gravações e imagens de violência. O jovem passa a maior parte do tempo sozinho em seu quarto, assistindo a vídeos de suas próprias câmeras. Em especial, Benny é obcecado com uma gravação que ele próprio fez de um porco sendo executado com uma pistola de pressão, durante as férias da família em uma fazenda. Benny assiste repetidamente a este vídeo, revelando sua fascinação pela violência mediada pela tela (Figura 2A).

O protagonista vive em um apartamento confortável com os pais, ambos profissionais bem-sucedidos. No entanto, o filho recebe pouca atenção de seus genitores e o lar é marcado pela ausência de vínculos afetivos genuínos - elemento que aparece frequentemente nas famílias retratadas por Haneke.

A rotina do menino muda quando ele convida para sua casa uma garota desconhecida, com quem inicia uma conversa desajeitada e desconectada. Durante o encontro, mostra a pistola usada no abate do porco, e logo depois a utiliza para matá-la, gravando todo o ato com sua câmera (Figura 2B). A cena, longa e silenciosa, é mostrada do ponto de vista do equipamento.

Figura 2 – Arquivo iconográfico:
(A) A violência mediada pela tela; (B) Benny filma a garota

Fonte: Benny's vídeo (1992).

Ao ser perguntado pelo pai o motivo de ter cometido o homicídio, o filho responde: "queria ver como é". Após o assassinato, Benny limpa superficialmente a cena do crime e guarda o corpo no armário. Seus pais, ao descobrirem o ocorrido, optam por não denunciar o filho.

A mãe leva Benny para uma viagem repentina ao Egito, enquanto o pai se encarrega de ocultar o cadáver. Durante o passeio, a ausência de qualquer confronto moral ou emocional diante da atitude do

filho torna-se mais evidente. Ao retornarem da viagem, Benny, de forma inesperada, se entrega à polícia, que prende os pais do garoto.

Haneke, nessa obra, utiliza a metalinguagem para construir um filme sobre os próprios filmes que Benny faz, ou seja, sobre como o adolescente se relaciona com o mundo por meio das mídias audiovisuais. O protagonista não apenas consome imagens, ele as produz, manipula e revê, num ciclo em que a realidade só parece ganhar sentido quando mediada pela câmera.

A câmera torna-se, assim, não apenas um instrumento de observação, mas o centro da experiência subjetiva de Benny, que encontra na filmagem uma possibilidade de controle. O jovem, portanto, não desenvolve empatia direta com outras pessoas, fazendo-o apenas pelo olhar mediado da lente, que transforma o real em espetáculo e o horror em registro técnico.

O principal objetivo do filme é provocar uma reflexão sobre os impactos da manipulação das formas de representação e o poder que estas detêm na construção do olhar. Nesse processo, a violência deixa de ser um evento externo e passa a se configurar como linguagem, sendo um ato cinematográfico. Tendo em vista a relação do adolescente com o vídeo do porco, a ação de matar para Benny pode ser encenada e registrada com a mesma impessoalidade com que se produz um vídeo caseiro.

> O curioso em seu filme é que Benny não parece querer possuir nem o porco, nem a garota, mas, sim, ter o poder de matar sem assumir as consequências morais de seus atos, visto que o recurso videográfico do qual ele mais lança mão, o permite "ressuscitá-los". Assim, não é apenas para "ver" como é matar, mas para poder matar, retornar à vida e matar novamente (ROSELE, 2017, p. 140).

Com isso, O Vídeo de Benny evidencia uma das críticas mais incisivas de Haneke: a dessensibilização diante da violência quando ela é mediada pela imagem. A impunidade moral, facilitada pelo aparato tecnológico e pelo silêncio cúmplice da família de classe alta, ecoa como denúncia de um mundo em que os afetos são substituídos por simulações e onde o espectador, ao assistir passivamente, é desafiado a reconhecer sua própria posição dentro desse ciclo.

Violência Gratuita (1997)

Violência Gratuita, a obra mais disruptiva de Haneke, acompanha um casal, Georg e Anna, que chega com o filho Georgie e o seu cachorro Rolfi, para passarem férias em uma casa à beira de um lago. Logo ao chegarem, a família tem um breve contato com um casal de amigos e dois jovens, Peter e Paul, cuja presença já causa certo incômodo.

No decorrer do dia, Peter aparece na casa pedindo ovos, mas age de forma provocativamente desastrosa, quebrando vários ovos e derrubando o telefone da família. Em seguida, Paul se junta a ele e ambos começam a agir agressivamente com a família, esclarecendo suas verdadeiras intenções: torturar física e psicologicamente os membros da família.

As agressões se intensificam quando os invasores quebram uma perna de Georg com um taco de golfe e exibem o cadáver de Rolfi, que um deles havia matado antes – com a "cumplicidade" do espectador (Figura 3A). Ao longo da noite, impõem brincadeiras cruéis e mesmo jogos mortais à família, com Paul fazendo uma aposta com o público: a de que todos os membros da família irão morrer até a manhã seguinte.

O filho tenta escapar e pedir ajuda, mas encontra os vizinhos mortos e acaba recapturado. Pouco depois, os algozes matam o menino fora de cena, enquanto a câmera permanece com Paul preparando um lanche, um gesto banal que acentua o contraste com a brutalidade invisível, percebida apenas por meio dos sons e gritos de pavor decorrentes das agressões.

Na cena mais radical do filme, a esposa consegue pegar uma espingarda, atirar e matar Peter. No entanto, Paul inesperadamente pega um controle remoto e literalmente rebobina a cena, anulando a tentativa de reação e restaurando a dominação absoluta dos agressores sobre a narrativa (Figura 3B). Na nova versão da cena, os jovens impedem o disparo e mantêm o controle da situação.

Figura 3 – Arquivo iconográfico:
(A) A piscadela da cumplicidade; (B) O controle da manipulação narrativa

Fonte: Funny Games (1997).

Anna tenta fugir, mas é trazida de volta e Georg é executado. Ao amanhecer, os criminosos levam Anna amarrada para o lago e a jogam na água. O filme termina com os assassinos batendo na porta de outra casa e pedindo ovos, olhando diretamente para a câmera, gesto que reintegra o espectador a um novo ciclo de violência, como observador silencioso e como cúmplice.

Mais do que representar a violência, esta obra-prima a encena como experiência interativa, envolvendo quem assiste não apenas como testemunha, mas como parte estrutural da engrenagem sádica da narrativa. “O espectador é aqui interrogado na sua condição de espectador: o simples facto de sermos espectadores, de olharmos, somos já cúmplices de tudo o que se passa no ecrã; é o próprio espectador que provoca os acontecimentos” (PENAFRIA; VILÃO; RAMIRO, 2016, p. 110).

Os jovens, portanto, não são apenas os vilões do filme, mas operadores de um jogo pautado por humilhação, dominação e controle, tanto sobre a família quanto sobre a própria linguagem cinematográfica. Peter e Paul sabem que estão em um filme e que têm controle sobre o que vai acontecer, e inclusive debocham do espectador, pois este poderia interromper os atos de brutalidade, mas prefere seguir assistindo o sofrimento.

Na cena em que Anna pega a arma, podendo gerar uma possível reviravolta com final feliz, Paul rompe com a linearidade e demonstra que não há escapatória dentro de uma estrutura cujo controle está inteiramente nas mãos dos carrascos, e, por extensão, do próprio público. Em determinado momento, Paul pergunta à plateia se a violência deveria cessar ou se gostariam de ver o final.

> O assassino se comunicar com o espectador é dizer que o espectador é um cúmplice. Converto o espectador em cúmplice de um crime, e ao final, reprovo sua postura. É um pouco sarcástico, mas queria denunciar que todos somos cúmplices se vimos filmes deste tipo (HANEKE, 2005).

Haneke utiliza deste dispositivo para expor como a sociedade tende a assumir uma postura passiva diante da violência, preferindo absorvê-la como entretenimento do que agir concretamente para enfrentá-la. Segundo Ramari (2017), a principal estratégia de Violência Gratuita consiste em induzir o público a refletir criticamente sobre sua relação com o consumo de imagens violentas como forma de diversão.

Ao modificar os mecanismos tradicionais do cinema de violência, como a vingança, a punição dos vilões ou a salvação dos inocentes, o diretor desmonta as expectativas do público e critica a fruição da dor como espetáculo. Trata-se, portanto, não apenas de um filme sobre a violência, mas sobre o prazer que ela proporciona a quem a consome.

Caché (2005)

Georges é um apresentador de um programa literário na televisão francesa. Ele vive com sua esposa Anne e o filho do casal, Pierrot, em uma casa confortável em Paris. A tranquilidade da família é perturbada quando começam a receber fitas de vídeo anônimas, que mostram gravações da fachada de sua casa, feitas a partir de uma câmera parada (Figura 4A). As fitas não trazem ameaças explícitas, mas vêm

acompanhadas de desenhos infantis perturbadores, que despertam em Georges memórias desconfortáveis de sua infância.

À medida que as gravações se tornam mais frequentes e inquietantes, Georges decide investigar a origem dos vídeos sem contar à esposa. Ele começa a desconfiar que Majid possa estar por trás das fitas. Majid é um homem argelino que, quando criança, após a morte de seus pais em um massacre perpetrado pela polícia francesa contra manifestantes argelinos, foi acolhido pelos pais de Georges na casa destes. Porém, Georges relembra o fato de ter elaborado, àquela época, uma mentira para fazer com que Majid fosse expulso de sua casa, levando este a ser enviado para um orfanato.

O apresentador decide visitar Majid, agora um adulto solitário vivendo em um apartamento modesto. Majid nega qualquer envolvimento com os vídeos e o recebe com tristeza. Pouco depois, Majid chama Georges ao seu apartamento e comete suicídio na frente do protagonista, cortando a própria garganta de forma repentina. Georges assiste à cena sem tentar impedir, e em seguida retorna à sua vida como se nada tivesse acontecido.

Paralelamente, o relacionamento entre Georges e Anne se deteriora. Pierrot desaparece por um tempo, levantando suspeitas de sequestro, mas logo retorna sem dar maiores explicações. A tensão entre os membros da família aumenta, revelando rachaduras internas que não estavam visíveis no início do filme. Anne se mostra cada vez mais distante, dando indícios de uma possível traição, e Georges escolhe não falar sobre o passado, nem com sua família, nem consigo mesmo.

Figura 4 – Arquivo iconográfico:
(A) A câmera fixa filma a fachada da casa; (B) O desfecho aberto

Fonte: Cachè (2005).

O longa termina com uma última fita, mostrando Majid ainda criança, sendo retirado da casa dos pais de Georges. Em seguida, nos créditos finais, aparece uma longa imagem da porta da escola onde Pierrot estuda, sem cortes nem trilha sonora. Entre os alunos que saem da escola, é possível ver Pierrot

conversando com o filho de Majid. O filme se encerra com a câmera fixa, como nas fitas, e o espectador é deixado com a dúvida sobre quem gravou, quem enviou as filmagens e qual o significado de tudo isso (Figura 4B).

Em Caché, Haneke explora as camadas mais profundas de violência histórica. A inquietação provocada pelas fitas anônimas decorre daquilo que Georges escolhe esquecer, do passado que irrompe silenciosamente no presente, exigindo uma resposta que o protagonista não está disposto a oferecer. "Como você se comporta quando confrontado com algo pelo qual deveria admitir responsabilidade? Essas são as estratégias que me interessam: livrar-se da culpa" (HANEKE, 2006).

O filme gira em torno de uma violência que não se deixa ver facilmente: a do apagamento histórico, do privilégio branco e da omissão diante do sofrimento alheio. A presença invisível de Majid é uma alegoria sobre a culpa coletiva e a repressão da memória histórica, especialmente no contexto francês. O trauma colonial da Guerra da Argélia (especificamente o massacre de manifestantes argelinos em Paris no dia 17 de outubro de 1961, episódio real ao qual o filme alude) permanece como uma ferida aberta que Georges prefere ignorar.

Dessa forma, a misantropia não se manifesta em explosões de ódio, mas na indiferença cotidiana. Georges representa um sujeito moderno que, ao negar a própria implicação nas estruturas de opressão, alimenta silenciosamente sua perpetuação. Haneke o expõe como alguém que se protege em seu conforto burguês, mesmo diante do sofrimento causado por suas omissões.

> A violência de Caché não é gritante, mas é mordaz. Não é a do colonizador que com armas invade a terra do vizinho, mas a do pós-colonialismo que estabelece uma estrutura de opressão que permanece camuflada em nossa sociedade; é a violência de uma identidade "europeizada", branca, machista, heteronormativa, cristã, burguesa, etc. sendo imposta mundo à fora; de um intelectualismo vago como os livros falsos do cenário ridículo do programa de TV apresentado por Georges; da negação do olhar ao outro como alguém e da sua discriminação (COSTA, 2022).

A maneira como Georges apaga Majid de sua história pessoal ecoa o apagamento institucional da violência colonial da memória nacional francesa. Assim, o filme não apenas denuncia o recalque individual, mas convoca uma reflexão mais ampla sobre como sociedades inteiras se constroem sobre o silenciamento dos que foram oprimidos.

A Fita Branca (2009)

Michael Haneke ambienta sua narrativa em uma vila alemã às vésperas da Primeira Guerra Mundial, onde uma série de acontecimentos inquietantes expõe o subsolo sombrio da moralidade

tradicional. O filme retrata a formação de uma juventude marcada por repressão, autoritarismo e silêncio diante de atos de profunda crueldade.

A comunidade vive sob domínio simbólico de três pilares: a Igreja, o Estado e o capital rural, representados, respectivamente, pelo pastor, o barão e o médico da vila. Dentro dessas famílias, os filhos crescem sob intenso controle e punições severas (Figura 5A), em especial na casa do pastor, onde os filhos que se comportam inadequadamente são marcados com uma fita branca como símbolo disciplinar do controle religioso.

No núcleo do médico, que deveria simbolizar a razão e o cuidado, surgem comportamentos ainda mais obscuros. A frieza com os próprios filhos, o controle que exerce sobre a governanta e a sugestão de abusos dentro do ambiente doméstico revelam uma perversão oculta sob a fachada familiar. Uma das cenas mais perturbadoras é a relação da filha adolescente com o pai, sugerindo que atos de violência sexual não apenas ocorreram, mas continuam a se repetir naquele lar.

Na casa do barão, embora com menor exposição direta, a violência se manifesta na exploração e no descaso com os trabalhadores, o que resulta em diversas tragédias, como o suicídio de um camponês após perder a esposa. Essa estrutura social gera fraturas profundas, que se estendem para o cotidiano da vila.

Figura 5 – Arquivo iconográfico:
(A) Controle rígido dentro da família; (B) O incêndio no celeiro

Fonte: Das Weisse Band (2009).

A tensão se intensifica com o surgimento de uma série de incidentes inexplicáveis e perturbadores: fios são estendidos de propósito para provocar acidentes, um celeiro é incendiado (Figura 5B), uma criança com deficiência é encontrada brutalmente ferida e ninguém assume responsabilidade. Há indícios de que os jovens da vila estejam por trás dessas ações, não por maldade intrínseca, mas como resultado direto da educação repressiva que receberam, sendo uma geração que aprendeu a obedecer às imposições

severas, mas também a retribuir com violência. Tais atos, enfim, evidenciam a violência latente que rompe a fachada moral da comunidade.

Esta produção demonstra que as mazelas da brutalidade, da obediência cega e da destruição moral de uma sociedade inteira nascem dentro das famílias e instituições fundamentalistas. Ao descrever os mecanismos de transmissão da violência simbólica, o diretor aponta para a gênese do nazismo que veio a florescer na Alemanha nas décadas seguintes.

O uso da fita branca imposta às crianças pelo pai pastor é o símbolo mais direto dessa violência simbólica: uma marca ostensiva de pureza forçada, que expõe os filhos a um regime opressivo. A punição, portanto, não visa à reflexão, mas à submissão, em que as crianças aprendem que o amor está condicionado à obediência, e que o silêncio é a única forma de sobrevivência.

> As crianças sempre ocupam o degrau mais baixo na escada da opressão e, portanto, são dramaturgicamente interessantes porque com elas você pode mostrar de forma mais impressionante os mecanismos de uma sociedade. A ideia fundamental era fazer um filme sobre um grupo de crianças que consideram os ideais que lhes são pregados como absolutos e, por essa razão, punem as pessoas que pregam esses ideais, mas não os seguem. Assim que um ideal ou princípio se torna uma ideologia, torna-se perigoso. As crianças tendem a levar a sério o que lhes é dito, e isso pode se tornar perigoso. O filme investiga as condições em que o terrorismo surge. Ele faz isso – e eu quero enfatizar isso – usando a situação histórica na Alemanha como exemplo. É importante para mim que o filme não seja visto apenas como um filme sobre o fascismo alemão, mas que seja interpretado como um filme sobre as raízes de qualquer tipo de terrorismo, seja de direita ou esquerda política, ou religioso (...) sempre acontece quando, por causa da repressão ou do infortúnio, a salvação é buscada em uma ideologia. É aí que as coisas se tornam desumanas e perigosas (HANEKE *et al*., 2020, p. 110).

O cineasta demonstra que a violência, quando enraizada nas estruturas sociais e familiares, gera um ciclo destrutivo que se espalha pela sociedade. O medo, a repressão e a intolerância criam um ambiente onde o ressentimento se acumula e se manifesta em novas formas de agressão, em que a sociedade se deixa dominar por uma espiral de ódio, destruindo laços e preparando o terreno para regimes autoritários e segregadores.

REPRESENTAÇÃO FÍLMICA, VIOLÊNCIA SIMBÓLICA E IMPLICAÇÕES SOCIOJURÍDICAS

Ao abordar a representação da conduta humana, o cinema hanekeano ultrapassa o registro de comportamentos individuais para colocar em evidência as estruturas sociais que os sustentam. Suas obras expõem violências não como exceções, mas como manifestações corriqueiras de um mal-estar coletivo. Nesse contexto, a *mise-en-scène* age como ferramenta de análise sobre os modos de vida contemporâneos.

A força crítica do cinema de Haneke, portanto, desloca o espectador de uma posição de segurança para um lugar de implicação moral. O público é constantemente chamado a refletir sobre sua posição diante do que vê, seja pela omissão, seja pela identificação com determinadas atitudes. Dessa forma, o cinema torna-se um espaço de julgamento, em que o espectador é confrontado com sua própria passividade frente às condutas que condena, e as imagens funcionam como indícios de algo maior do que se mostra em tela.

Esse atrito entre representação estética e responsabilização ética abre espaço para um diálogo com o campo das ciências sociais, em especial o do direito. Ao tratar de temas como culpa, punição, responsabilidade e violência, os filmes de Haneke provocam questões fundamentais aos pensamentos social e jurídico, ainda que em uma chave artística.

Nos próximos tópicos, investiga-se como essas obras, ao dramatizarem o cotidiano e exporem suas fraturas, permitem pensar os limites da ética na arte, o papel da imagem na denúncia de injustiças e a possibilidade de o cinema operar como forma de exercício crítico.

Violência simbólica como experiência reflexiva

A violência nos filmes de Michael Haneke nem sempre assume formas explícitas. Em vez disso, se manifesta por meio de gestos, omissões e, por certo, silêncios. Tais manifestações se enquadram no conceito de violência simbólica formulado por Pierre Bourdieu, que aponta que as formas de dominação operam de maneira invisível e legitimada pelas estruturas sociais.

Segundo Bourdieu (2007), a violência simbólica é uma forma de dominação invisível, que opera por meio da aceitação inconsciente por parte dos dominados. Tal aceitação decorre do fato de que os instrumentos de manutenção de controle se tornam rotineiros para a população, que se acostuma à hierarquia imposta, sem questionar as agressões sofridas.

> Essa ação transformadora é tanto mais poderosa, quando se exerce, no essencial, de maneira invisível e insidiosa, por intermédio da familiarização com um mundo físico simbolicamente estruturado e por meio da experiência precoce e prolongada de interações animadas pelas estruturas de dominação (BOURDIEU, 2007, p. 205).

E tal normalização da violência simbólica, por vezes sequer percebida como violência, somente é possível porque dependente de outro conceito bourdieusiano, o do habitus, que significa "princípio gerador e unificador que retraduz as características intrínsecas e relacionais de uma posição em um estilo de vida unívoco, isto é, em conjunto unívoco de escolhas, de bens, de práticas" (BOURDIEU, 2011, p. 21-22).

O habitus, em suma, é o fundamento invisível que estrutura comportamentos cotidianos e sustenta relações de poder assimétricas, sem que os sujeitos as reconheçam como formas de dominação. Essa reprodução automática da ordem social é visível na apatia de personagens frente a situações de injustiça ou sofrimento, pois já estão moldados por uma lógica de indiferença. Ao expor essas atitudes, o diretor desafia o espectador a perceber como ele próprio compartilha de um habitus semelhante.

Em A Fita Branca (2009), por exemplo, os conceitos de Bourdieu são demonstrados dentro de uma sociedade em que a opressão se torna parte da rotina da comunidade. Dominadas pelo poder patriarcal, as crianças inicialmente são vítimas do abuso sistemático, mas acabam reproduzindo tais comportamentos com outros infantes, refletindo as estruturas de poder daquele grupo.

Ao deslocar a violência explícita para fora do quadro e confiar na sugestão e na ausência como elementos narrativos, Haneke convida o espectador a refletir sobre as formas sutis de opressão presentes no cotidiano. Essa recusa do espetáculo violento não implica a negação da brutalidade, mas sim sua problematização como algo que é naturalizado e invisibilizado pela sociedade, inclusive na Academia, não raras vezes restrita pelas limitações do pensamento estrutural (MIRANDA; SOUZA, 2024), criticado por Bourdieu.

> Sua ênfase no papel das formas simbólicas na produção e reprodução das desigualdades sociais é uma das maneiras pelas quais ele [Bourdieu] se distancia do marxismo tradicional, que, segundo ele, subestima a importância da dimensão simbólica das relações de poder tanto em sociedades pré-capitalistas indiferenciadas quanto em sociedades pós-industriais altamente diferenciadas, nas quais o principal modo de dominação mudou da coerção explícita e da ameaça de violência física para formas de manipulação simbólica (FERNÁNDEZ, 2005, p. 11).

Seguindo tal concepção crítica, o cineasta opta por apresentar a violência fora do campo visual das câmeras. Assim, sugere atos cruéis através de incitações, reações e ruídos, retirando do espectador o controle sobre as agressões ocorridas em cena. “Vemos tudo, e ainda assim não vemos nada; a menos, é claro, que estejamos dispostos a contemplar, de forma significativa, o que está além dos limites do enquadramento” (RHODES; PRICE, 2010, p. 42). Vejamos, portanto, a significação metafórica da obra hanekeana que, ao retirar da tela, do campo de observação imediata, as ações e práticas explícitas de dominação, exige do espectador uma interpretação ampliada, questionadora acerca das desigualdades estruturais de poder e como elas se traduzem no comportamento dos personagens.

Não por acaso, o cineasta austríaco demonstrou desaprovação aos cineastas que abordam a temática de forma espetacularizada, sem o rigor ético necessário ao retrato da violência. O diretor já criticou abertamente nomes como Quentin Tarantino e Stanley Kubrick, por transformarem a violência em objeto de entretenimento, banalizando o sofrimento humano.

> Esses filmes tornam a violência irreal e, portanto, consumível. (...) Fiquei perturbado porque acho isso irresponsável. Eu não suporto a violência. Sou alérgico a qualquer forma de violência física. Isso me enoja. É errado torná-la algo consumível como uma forma de diversão (HANEKE, 2009).

Conforme Brunette (2010), o foco do diretor está na onipresença da violência no mundo real e em sua representação na mídia. Haneke busca desmascarar a forma como a violência é absorvida, banalizada e até desejada pelo olhar contemporâneo. Dessa forma, a violência simbólica e o habitus não são apenas concepções abstratas na filmografia de Haneke, mas expõem o consumo passivo de imagens e colocam o espectador diante do desconforto de reconhecer sua própria cumplicidade.

Misantropia e autoconfronto

A misantropia, longe de ser apenas ódio irracional à humanidade, pode ser compreendida como uma desconfiança profunda na bondade ou na capacidade moral do ser humano. De acordo com Cooper (2018), é uma avaliação da vida humana impregnada de falhas e vícios enraizados. Muitos vícios são morais, a exemplo da crueldade e da ganância, enquanto outros refletem falhas emocionais e epistêmicas, como frieza, hipocrisia e insensibilidade.

Sendo o principal tema abordado nas obras de Haneke, essa visão sobre a condição humana não aparece apenas como traço de seus personagens, mas como atmosfera generalizada da sociedade. Destarte, a misantropia é uma camada implícita, não se revelando somente em atitudes agressivas, mas no modo como os personagens agem (ou se omitem) frente à dor alheia, e em como o espectador é espelhado nesse processo.

Como destaca Cavell (1979) o cinema, em oposição às demais formas de arte, permite que a audiência esteja funcionalmente ausente, por não estar diante de algo acontecendo naquele momento, e sim de uma gravação que já ocorreu. O espectador, portanto, apenas absorve obras cinematográficas, observando-as sem participar.

Entretanto, Haneke rompe com essa ideia, ao propor uma atmosfera misantrópica que não se limita ao que está apresentado em tela, mas se estende ao público, que é constantemente desestabilizado de sua passividade. “Haneke, sobretudo, sente que o público precisa ser persuadido - ou forçado, se necessário, a contribuir para o significado do filme e reconhecer sua cumplicidade na dinâmica psicológica” (BRUNETTE, 2010, p. 7).

Dessa forma, a misantropia não é apenas contemplada, mas vivida por quem assiste, promovendo o que Elsaesser (2005) denomina de "cinema de autoconfronto", ou seja, uma experiência que retira a passividade e exige reflexão ética sobre o desejo de continuar assistindo diante do sofrimento. Com isso,

o autor demonstra um caráter dúplice, ambíguo mesmo, destas obras, enfocando especialmente a experiência histórico-fílmica do nazismo.

> Que um desastre político e humano com tragédias individuais inimagináveis, onde crimes e atrocidades indescritíveis tenham sido cometidos por homens de maldade incessante, deva ser um tema que "funcione bem" tanto na mídia de massa popular quanto na cultura erudita pode ser uma observação de insensibilidade flagrante. Permitam-me, portanto, formular de forma um pouco diferente o que parece estar em jogo. Visto como mais um momento de transferência cultural e transmissão transatlântica, dois aspectos do "fascismo fascinante" e suas representações cinematográficas merecem comentário: primeiro, a construção do significado do nazismo e do Holocausto para os próprios alemães e entre a Alemanha e o resto do mundo; e, segundo, a codificação genérica de heróis e vilões na cultura popular em geral, onde sua função é testar, por meio de transgressões, as normas sociais de uma comunidade e os limites do que significa ser humano (ELSAESSER, 2005, p. 312).

Como provoca Susan Sontag (2025), as imagens de sofrimento, especialmente em contextos de guerra e tragédia humana, são dirigidas a um "nós" que inclui não apenas os diretamente envolvidos ou solidários, mas também os espectadores distantes, privilegiados, que talvez prefiram ignorar tais horrores. Da mesma maneira, Haneke decide mostrar violência e ódio para desmascarar a posição de comodidade de quem o assiste, refletindo uma sociedade omissiva diante dos massacres cotidianos.

Por conseguinte, o cineasta do austríaco recusa o que Guy Debord (2007) caracteriza como sociedade do espetáculo, em que a cultura se torna mercadoria, levando o espectador a consumir uma arte massificada. Ao invés disso, o diretor reconhece os próprios privilégios e a misantropia dentro de si, adotando uma postura crítica que se recusa a aliviar a culpa ou entusiasmar o público. Ao ser entrevistado por Elizabeth Day, do The Guardian, Haneke promove a seguinte reflexão:

> Há tanto mal em todos nós quanto há de bem. Estamos todos continuamente culpados, mesmo que não estejamos agindo intencionalmente para fazer o mal. Aqui estamos nós, sentados em hotéis luxuosos, desfrutando às custas de outros no terceiro mundo. Todos temos a consciência culpada, mas fazemos muito pouco a respeito (DAY, 2009).

Em suma, o desejo de Haneke é retirar o véu da passividade e provocar a inquietude em seu interlocutor. E, novamente, a conexão para com o pensamento de Pierre Bourdieu é bastante evidente, dado que o cinema, enquanto produto cultural inserido nas redes do capitalismo, propaga, de modo consciente ou não, os valores dominantes do *zeitgeist*.

> O exercício do poder quase sempre requer alguma justificativa ou legitimação que oculta ou ignora sua natureza fundamentalmente arbitrária. Segundo ele [Bourdieu], todas as ações são motivadas por interesse próprio, embora a lógica do interesse próprio subjacente a todas as práticas seja geralmente negada como tal e apresentada, especialmente na esfera cultural, como uma lógica de "desinteresse". Essa falsa percepção é o que legitima essas práticas, contribuindo, assim, para a reprodução da ordem social na qual estão inseridas (FERNÁNDEZ, 2005, p. 13).

Portanto, mais do que causar repulsa pelos personagens ou pelas cenas de violência, a intenção de Haneke é deslocar o olhar para fora da ficção e questionar a apatia que permeia o mundo real. Deste modo, a reflexão sobre o que acontece na tela se torna inseparável do confronto sobre o próprio papel do espectador dentro dessa dinâmica.

Cinema, ética e direito

O cinema ocupa um papel singular na interseção entre ética e direito, funcionando simultaneamente como espelho das tensões sociais e morais e como espaço de debate sobre justiça, responsabilidade e os limites do poder. Ao expor dilemas éticos e narrativas de conflito jurídico, o cinema provoca o espectador a refletir sobre a legitimidade das normas legais e suas implicações casuísticas. "O cinema, além de uma representação artística, pode ser analisado como um fenômeno político que ocorre em determinado espaço e como representação de contradições de diferentes naturezas que permeiam a sociedade onde foi produzido" (SILVA, 2020, p. 6).

Não por coincidência, Walter Benjamin, em sua crítica à reprodutibilidade das artes, especialmente a cinematográfica – ainda mais contundente nos dias atuais, quando os filmes, produzidos em ritmo de franquias intermináveis, parecem cada vez mais uns com os outros –, afirmava o seguinte:

> [N]o momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política.
>
> [...]
>
> Não se deve, evidentemente, esquecer que a utilização política desse controle terá que esperar até que o cinema se liberte da sua exploração pelo capitalismo. Pois o capital cinematográfico dá um caráter contra-revolucionário às oportunidades revolucionárias imanentes a esse controle. Esse capital estimula o culto do estrelato, que não visa conservar apenas a magia da personalidade, há muito reduzida ao clarão putrefato que emana do seu caráter de mercadoria, mas também o seu complemento, o culto do público, e estimula, além disso, a consciência corrupta das massas, que o fascismo tenta pôr no lugar de sua consciência de classe (BENJAMIN, 2012, p. 172, 173-180).

Haneke, por certo, reconhece o caráter limitado da potência revolucionária do cinema, mas a tensiona ao máximo, afastando suas obras, tanto quanto possível, do culto ao espetáculo. Seus filmes, neste processo, se convertem em uma poderosa ferramenta de denúncia e discussão sobre abusos de poder, discriminação e injustiça, colocando o espectador diante da complexidade das relações sociais e jurídicas. Obras que retratam desigualdades estruturais, racismo institucional ou violência estatal criam espaços de reflexão ética e incentivam o questionamento das estruturas normativas. Nessa perspectiva, o audiovisual ultrapassa a função de entretenimento e se torna instrumento de conscientização e transformação social.

Contudo, as produções fílmicas, quando submetidas à lógica da mídia sensacionalista, frequentemente colaboram com a difusão do chamado populismo penal midiático, fenômeno no qual a justiça é reduzida a espetáculo punitivista, dirigido mais pelo sentimento de vingança comum do que pela racionalidade jurídica. O discurso dominante, moldado por imagens de criminalidade e punição rigorosa, alimenta uma percepção pública centrada na repressão antes da reintegração.

O sociólogo Loïc Wacquant (2001) analisa esse processo ao denunciar a expansão do Estado penal e a conversão da pobreza em problema criminal, promovidas por um sistema midiático que fabrica consenso por meio da dramatização da insegurança. Nesse contexto, as imagens cinematográficas que reiteram o criminoso como inimigo social contribuem para a corrosão dos fundamentos democráticos do direito penal, dificultando debates sobre ressocialização, prevenção e justiça restaurativa:

> (...) pelo viés de uma rede de "geradores de idéias" neoconservadoras e de seus aliados nos campos burocrático, jornalístico e acadêmico -, articulado em torno da maior repressão dos delitos menores e das simples infrações (com o slogan, tão sonoro como oco, da "tolerância zero"), o agravamento das penas, a erosão da especificidade do tratamento da delinqüência juvenil, a vigilância em cima das populações e dos territórios considerados "de risco" (...) o imperativo da responsabilidade individual - cujo avesso é a irresponsabilidade coletiva - e o dogma da eficiência do mercado ao domínio do crime e do castigo (WACQUANT, 2001, p. 136).

Essa responsabilização do olhar torna-se ainda mais relevante quando se considera que o direito, enquanto prática institucional e discurso normativo, é construído por meio de representações sociais compartilhadas. O que a sociedade compreende como justo, legal ou legítimo está intimamente relacionado à maneira como esses conceitos são vivenciados culturalmente, inclusive no cinema. Quando obras audiovisuais reduzem conflitos sociais a fórmulas narrativas centradas no castigo, reforçam uma lógica de direito vingativo e excludente.

Haneke, por sua vez, subverte radicalmente essa lógica ao recusar a espetacularização da violência. Em vez de oferecer ao espectador a catarse punitiva típica das narrativas dominadas pelo populismo penal, suas obras propõem reflexões mais profundas sobre a gênese do mal, a responsabilidade difusa e a banalização da violência no tecido social. Em O Vídeo de Benny (1992), por exemplo, o cineasta expõe como a sociopatia de um adolescente pode ser construída dentro do ambiente doméstico de uma família rica.

Conforme Saramago (2020, p. 310), “Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que veem, Cegos que, vendo, não veem.” Haneke deseja que o espectador abra os olhos: não apenas veja o filme, mas enxergue-o, e consiga também perceber a sociedade e seus dilemas de maneira mais profunda. Sua proposta não é ensinar lições morais, mas deslocar o olhar do entretenimento para a consciência, do consumo de imagens para o confronto com a realidade que esses retratos ocultam.

Por conseguinte, esse processo reflexivo também impõe ao espectador uma responsabilidade ética que vai além do consumo passivo. Ao assistir a cenas que confrontam as certezas esperadas no cinema burguês, o espectador é chamado a reconhecer sua posição como agente social, sendo parte integrante do contexto em que essas imagens ganham sentido. A recepção da obra deixa de ser neutra e passa a carregar um compromisso com a realidade à qual o filme alude, exigindo discernimento ético e político.

CONCLUSÃO

O objetivo da presente pesquisa foi examinar como a violência simbólica é representada no cinema de Michael Haneke, e entendemos que ele foi devidamente alcançado. Assim, foi possível compreender que o diretor austríaco produz uma obra cinematográfica coesa, por meio da qual o espectador não ocupa um lugar de neutralidade. Ao contrário, ele é constantemente convocado a refletir sobre sua posição diante do sofrimento alheio, mesmo que esse sofrimento seja encenado. A pesquisa demonstrou que o desconforto provocado pelas obras do diretor parte de uma escolha consciente deste, que visa romper com a lógica do consumo automático de imagens violentas.

Entre os principais resultados da pesquisa, destaca-se o entendimento de que o cinema de Haneke propõe uma forma de resistência à normalização da violência. Suas obras revelam como estruturas simbólicas de dominação estão presentes nas rotinas mais banais, e como o público, ao assistir sem questionar, pode reforçar estas estruturas. O diretor transforma a experiência cinematográfica em um exercício ético, deslocando o espectador da passividade e forçando-o a lidar com a própria responsabilidade diante do que vê.

O cinema de Haneke segue sendo uma das manifestações mais contundentes da arte como instrumento de crítica social e política. Sua obra não se acomoda em fórmulas, nem se curva às expectativas de mercado. Cada filme funciona como uma espécie de ensaio visual sobre temas centrais do mundo contemporâneo: o vazio das relações humanas, a violência banalizada, a culpa reprimida, a hipocrisia social frente às desigualdades estruturais. Ao construir narrativas que operam por desconforto, ele desmonta certezas e convida à reflexão sobre aquilo que sustenta a aparência de normalidade nas sociedades ocidentais.

Mais do que provocar, o cineasta formula perguntas que permanecem mesmo após o fim da projeção. Sua linguagem seca, direta e meticulosamente controlada não busca emocionar ou sustentar consensos, mas tensionar e provocar debates. Os silêncios, os gestos contidos, os enquadramentos estáticos compõem um discurso rigoroso que se torna pensamento em forma de imagem. E é por isso que

sua filmografia permanece viva: porque se recusa a oferecer conforto onde há contradição, e porque insiste em revelar, com precisão incômoda, aquilo que se prefere não ver.

Entretanto, ainda que os resultados obtidos sejam relevantes, o estudo possui limitações. O recorte de cinco filmes não esgota a complexidade da filmografia do diretor. Além disso, por se tratar de uma análise qualitativa com foco interpretativo, outras leituras são sempre possíveis, especialmente se associadas a métodos empíricos de recepção fílmica, que considerassem o impacto das obras em diferentes públicos. Do ponto de vista teórico, também seria possível aprofundar o diálogo com áreas como a psicanálise ou a antropologia.

Para pesquisas futuras, também se abre a possibilidade de, partindo do presente estudo, expandir a análise para outros diretores que utilizem a violência como estratégia crítica, comparando abordagens estéticas e seus efeitos sobre o público. Outra frente possível seria o aprofundamento do vínculo entre cinema e direito, discutindo como as representações audiovisuais podem influenciar discursos jurídicos, percepções de justiça ou políticas de segurança.

Diante do exposto ao longo do texto, o potencial crítico e questionador do cinema resta evidenciado pelas obras de Haneke, mas, quando comparadas aos filmes que se propagam nas salas de cinema atualmente, é inevitável concluir que o capitalismo, tal como temia Benjamin, drenou grande parte desta capacidade reflexiva da sétima arte. Portanto, mais do que retratar acriticamente as desigualdades de poder da sociedade hodierna, o cinema contemporâneo, ainda capitaneado por Hollywood, faz propagar violências simbólicas variadas. E Bourdieu já deixou claro que as violências podem ser simbólicas, mas as dominações que as originam são bastante reais. É por isso que filmografias como a de Haneke devem ser cada vez mais compartilhadas e debatidas, servindo de inspiração para outros cineastas, mas também como um alerta para a própria sociedade.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2020.

AMOUR. Direção: Michael Haneke. Produção: Margaret Ménégoz. Paris: Les Films du Losange, 2012.

ARAÚJO, D. "O Sétimo Continente: do fetichismo da mercadoria à decadência do consumo". **Medium** [2019]. Disponível em: <www.medium.com>. Acesso em: 20/05/2025.

BAZIN, A. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, W. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". *In*: BENJAMIN, W. **Obras escolhidas I**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

BENNY'S VIDEO. **O Vídeo de Benny**. Direção: Michael Haneke. Viena: Wega Film, 1992.

BOURDIEU, P. **Meditações pascalianas**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2007.

BOURDIEU, P. **Razões Práticas**: Sobre a teoria da ação. Campinas: Editora Papirus, 2011.

BRUNETTE, P. **Michael Haneke**. Illinois: University of Illinois Press, 2010.

CACHÉ. Direção: Michael Haneke. Paris: Les Films du Losange, 2005.

CAVELL, S. **The World Viewed**: Reflections on the Ontology of Film. Cambridge: Harvard University Press, 1979.

COOPER, D. E. **Animals and misanthropy**. New York: Routledge, 2018.

COSTA, F. M. "Silêncios e vozes no cinema: Tabu e Stereo". **Significação**: **Revista de Cultura Audiovisual da USP**, vol. 41, n. 41, 2014.

COSTA, V. "Caché - 2005". **Coletivo Crítico** [2022]. Disponível em: <www.coletivocritico.com>. Acesso em: 30/05/2025.

COULTHARD, L. "Listening to Silence: The Films of Michael Haneke". **Cinephile: The University of British Columbia's Film Journal**, vol. 6, n. 1, 2010.

DAS WEISSE BAND. Direção: Michael Haneke. Berlim: X-Filme Creative Pool, 2009.

DAY, E. "Interview - Michael Haneke: 'There is as much evil in us as there is good'". **The Guardian** [2009]. Disponível em: < www.theguardian.com/> Acesso em: 20/07/2025

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2007.

DELEUZE, G. **Cinema 2**: A Imagem-Tempo. São Paulo: Editora 34, 2018.

DER SIEBENTE KONTINENT. Direção: Michael Haneke. Viena: Wega Film, 1989.

DER SPIEGEL. "Interview with Director Michael Haneke: 'Every Film Rapes the Viewer'". **Der Spiegel** [2019]. Disponível em: < www.spiegel.de/> Acesso em: 22/07/2025.

ELSAESSER, T. **European Cinema**: Face to Face with Hollywood. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.

FERNÁNDEZ, J. M. "La noción de violencia simbólica en la obra de Pierre Bourdieu: una aproximación crítica". **Cuadernos de Trabajo Social**, vol. 18, 2005.

FUNNY GAMES. Direção: Michael Haneke. Viena: Wega Film, 1997.

HANEKE, M. "Cowardly and comfortable: Interview with Dominik Kamalzadeh". **Sign and Sight** [2006]. Disponível em: <www.signandsight.com> Acesso em: 30/05/2025.

HANEKE, M. "Funny Games: Entrevista com Michael Haneke". **Serge Toubiana** [2005]. Disponível em: <www.youtube.com>. Acesso em: 03/06/2025.

HANEKE, M. “Masterclass”. **Cinéma Utopia Bordeaux** [2017]. Disponível em: <www.youtube.com>. Acesso em: 03/06/2025.

HANEKE, M. “Michael Haneke on The Seventh Continent 1989”. **7thwavestudio** [2020]. Disponível em: <www.youtube.com>. Acesso em: 03/06/2025.

HANEKE, M. *et al*. **Michael Haneke**: Interviews. Mississipi: University Press of Mississippi, 2020.

MIRANDA, P. F. M.; SOUZA, K. C. C. “A democracia radical e a condição antiessencial de sua contra-hegemonia”. **Boletim de Conjuntura (BOCA)**, vol. 17, n. 51, 2024.

PENAFRIA, M.; VILÃO, H.; RAMIRO, T. “O ato de criação cinematográfica e a ‘teoria dos cineastas’”. *In*: PENAFRIA, M. *et al*. (orgs.). **Propostas para a teoria do cinema**: Teoria dos cineastas. Covilhã: Labcom, 2016.

RAMARI, T. H. **Desprazer, realidade e consciência**: o contracinema de Michael Haneke em Funny Games (Dissertação de Mestrado em Comunicação). Londrina: UEL, 2017.

RHODES, J. D.; PRICE, B. **On Michael Haneke**. Detroit: Wayne State University Press, 2010.

ROSELE, U. **Desvios na imagem - acerca de um cinema sobre o controle**: um estudo dos filmes O vídeo de Benny, Violência gratuita e Caché, de Michael Haneke (Tese de Doutorado em Artes). Belo Horizonte: UFMG, 2017.

SARAMAGO, J. **Ensaio sobre a Cegueira**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2020.

SILVA, M. G. “Cinema, história e política”. **Revista Boletim de Conjuntura (BOCA)**, vol. 4, n. 11, 2020.

SONTAG, S. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2025.

WACQUANT, L. **As prisões da miséria**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2001.

WRAY, J. “Minister of Fear”. **The New York Times Magazine** [2007]. Disponível em: <www.nytimes.com>. Acesso em: 02/05/2025.

BOLETIM DE CONJUNTURA (BOCA)

Ano VII | Volume 23 | Nº 69 | Boa Vista|2025

http://www.ioles.com.br/boca

Editor chefe:

Elói Martins Senhoras

Conselho Editorial

Antonio Ozai da Silva, Universidade Estadual de Maringá

Vitor Stuart Gabriel de Pieri, Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Charles Pennaforte, Universidade Federal de Pelotas

Elói Martins Senhoras, Universidade Federal de Roraima

Julio Burdman, Universidad de Buenos Aires, Argentina

Patrícia Nasser de Carvalho, Universidade Federal de Minas Gerais

Conselho Científico

Claudete de Castro Silva Vitte, Universidade Estadual de Campinas

Fabiano de Araújo Moreira, Universidade de São Paulo

Flávia Carolina de Resende Fagundes, Universidade Feevale

Hudson do Vale de Oliveira, Instituto Federal de Roraima

Laodicéia Amorim Weersma, Universidade de Fortaleza

Marcos Antônio Fávaro Martins, Universidade Paulista

Marcos Leandro Mondardo, Universidade Federal da Grande Dourados

Reinaldo Miranda de Sá Teles, Universidade de São Paulo

Rozane Pereira Ignácio, Universidade Estadual de Roraima