

A ESTETIZAÇÃO DA IDEOLOGIA CÍNICA

THE AESTHETICS OF IDEOLOGY CYNIC

Ana Carolina Nunes Silva¹

Resumo: Este artigo busca analisar os efeitos estéticos que surgem do diagnóstico do filósofo esloveno Slavoj Zizek, sobre o conceito de *ideologia cínica*. Segundo Zizek, tal conceito não corresponde mais à definição clássica de ideologia, ou seja, de um discurso que mascara seus reais interesses. Ao contrário da forma tradicional, a ideologia cínica não oculta seus interesses particulares por trás de uma aparente universalidade ideológica, mas os assume claramente. Na sociedade capitalista contemporânea, onde emerge tal ideologia, a crítica à *mimesis* ou a “fascinação” fetichista da realidade social tornou-se obsoleta. Este aspecto fica como fica evidente em alguns elementos da cultura capitalista como os *ready-mades*, a *pop art*, o *design*, os quadrinhos, o cinema comercial, a moda, a publicidade, e o entretenimento televisivo. A arte contemporânea é uma espécie de “estetização” da insuficiência do desvelamento da ideologia tão almejada pelo programa estético da arte moderna.

Palavras-chave: Estética. Cinismo. Slavoj Zizek. Crítica. Ideologia.

Abstract: This paper seeks to analyze the effects of aesthetics that arise from the Slavoj Zizek diagnosis about the concept of cynical ideology. According to Zizek this concept of ideology no longer corresponds to the classical definition, that is, as a discourse that masks its real interests. Unlike the traditional ideologic way, the cynical ideology does not hide its interests behind an apparent ideological universality, but show it clearly. In the contemporary capitalist society, which emerges that ideology the critical to *mimesis* or to “fetishistic fascination of social reality became obsolete. This aspect is evident in some elements of the capitalist culture, as the *ready-mades*, in *pop art* in *design*, comics, cinema commercial, in fashion, advertising, and television entertainment. Therefore, the contemporary art is a kind of "aestheticization" of the insufficient disclosure of ideology as it was desired by aesthetic program of modern art.

Keywords: Aesthetics. Cynicism. Slavoj Zizek. Critical. Ideology.

* * *

O mal estar na cultura adotou uma nova qualidade: agora se manifesta como um cinismo universal e difuso. Diante dele, a crítica tradicional da ideologia fica sem saber o que fazer e não vê onde haveria um lugar para a consciência cínica e lúcida o caminho para o esclarecimento. O esgotamento da crítica da ideologia tem nela sua base real. Essa crítica seguiu sendo mais ingênua que a consciência que queria desmascarar. Em sua bem intencionada racionalidade não participou das mudanças da consciência moderna para um realismo multifacetário e astuto. A série de formas da falsa consciência que teve lugar até agora – mentira, erro, ideologia – está incompleta. A mentalidade atual obriga acrescentar uma quarta estrutura: o

¹ Mestranda do programa de pós-graduação em Estética e Filosofia da arte- Defil/IFAC. Universidade Federal de Ouro Preto/MG. lacarolitanunes@gmail.com

fenômeno cínico. Falar de cinismo significar tentar penetrar no antigo edifício da crítica da ideologia através de um novo acesso ².

Os problemas da estética nunca são somente da estética, mas também dos âmbitos político, social e econômico que circunscrevem cada época. Como um ponto sensível do social, a arte é capaz de estetizar tais esferas da vida social e tematizar dissoluções de valores de um momento histórico e anunciar uma nova forma de mundo. Nossa percepção de mundo não é imediata, ela se dá a partir de um contexto histórico-cultural, isto é, percebemos a partir de um “molde” histórico. Por este aspecto, o objetivo desse trabalho será discutir as mudanças ocorridas na relação crítica entre arte e sociedade no final do século XX.

A sociedade capitalista moderna foi animada pelos ideais de transformação social da crítica. A crítica como leitura sintomal da sociedade poderia desvelar os mecanismos ideológicos da cultura dominante e dissolver critérios normativos que regem nossas consciências. Neste contexto, devemos entender o conceito de ideologia através da definição cunhada por Marx e Engels³. Com o predomínio de uma “falsa consciência”, este conceito foi compreendido enquanto um dispositivo que perverte o sentido das reais condições que regem a vida, ou seja, ela mascara os antepostos dos processos materiais. No entanto, na sociedade contemporânea, encontramos esses mecanismos ideológicos desvelados e critérios e valores dissolvidos, sem ter havido nenhum tipo redenção social. Através desse fracasso das expectativas da transformação social da crítica, as sociedades capitalistas contemporâneas começaram a legitimar-se a partir de uma racionalidade cínica, como uma alternativa de superar sua crise de legitimidade e de critérios e valores que sustentavam e guiavam as formas de vida, e que pareciam ser o resultado mais precioso das expectativas modernas de transformação social.

Tal operação crítica social também foi pensada na arte. A crítica da arte moderna à realidade social reificada foi fundamentada através do distanciamento das formas miméticas e da apropriação de materiais vulgares e prosaicos encontrados na realidade social fetichizada, como forma de instaurar um regime de relações não-reificadas. Essa autonomia da arte em relação às formas miméticas apresentava-se como um ponto relevante por afirmar que os modos de organização naturalizados na sociedade são os

² SLOTERDIJK, Peter. *Crítica de la razón cínica*, p. 37

³ MARX, K & ENGELS, F. *A ideologia Alemã*, p.50.

locais onde a ideologia da cultura dominante se afirmava com toda a sua brutalidade. O objetivo principal dessa autonomia da arte era o de voltar-se sobre os seus próprios processos constitutivos, ou seja, refletir sobre ela mesma dentro de um regime reificado, o que não significava, contudo, uma forma de negar e deixar de pensar a realidade. Esse afastamento era visto como uma força política da arte em sua forma mais elaborada, os vanguardistas queriam ver a arte como uma coisa real e não como simples imitação da realidade.

O sentido político de transformação social e estético de renovação da sensibilidade de boa parte das vanguardas do século XX foi guiado pelo imaginário político dos anos 60. A produção artística das vanguardas no Brasil, como nos demais países latino-americanos, por exemplo, correspondia à realidade social que se apresentava, particularmente no período de 1966-1968, e buscou produzir uma arte em termos de inconformismo e desmistificação da ideologia dominante como forma de reagir contra o regime militar. A arte era vista como uma instância utópica que poderia intervir sobre a ordem simbólica, instaurando uma outra “ordem” menos repressora. Nesse contexto, a transmutação da arte implicava a transmutação da vida, isto é, efetivar programas estéticos era o mesmo que efetivar exigências políticas. Tal procedimento tornou-se o imperativo das vanguardas no Brasil como atitude de contestação e revolta.

O artista brasileiro Hélio Oiticica⁴ via as vanguardas brasileiras como um “novo fenômeno no panorama internacional” por seu hibridismo e pelo seu afluxo de experiências estéticas seja nas artes plásticas, no cinema, no teatro ou na música, que ele buscou representar estes aspectos em suas obras, como os *Parangolés* e a *Tropicália*. E por não constituir uma “unidade de pensamento”, tais manifestações tornaram-se agressiva perante aquela realidade “rígida” e “uniformizada”. Este posicionamento inconformista e atuação estética desse contexto fizeram colidir a transformação da esfera política com o desejo de renovação da sensibilidade.

⁴ Hélio Oiticica foi um artista plástico de aspirações anarquistas. É considerado por muitos, um dos artistas mais revolucionários de seu tempo e sua experimental e inovadora é reconhecida internacionalmente. Na década de 1960, Hélio Oiticica criou o *Parangolé*, que ele denominou de “antiarte por excelência”, que é uma espécie de capa (bandeira, estandarte ou tenda, considerada uma escultura móvel) que só mostra plenamente seus tons, cores, formas, texturas, grafismos e textos (mensagens como “Incorporo a Revolta” e “Estou Possuído”) a partir dos movimentos de alguém que o vista. Foi também Hélio Oiticica que fez o penetrável *Tropicália*, que não inspirou somente o nome, mas também ajudou a consolidar uma estética do movimento tropicalista na música brasileira, nos anos 1960 e 1970. Oiticica o chamou de “primeiríssima tentativa consciente de impor uma imagem “brasileira” ao contexto das vanguardas”.

Não pregamos pensamentos abstratos, mas comunicamos pensamentos vivos [...]. No Brasil, [...] hoje, para se ter uma posição cultural atuante que conte, tem-se, que ser contra visceralmente contra tudo que seria em suma o conformismo cultural, político, ético, social [...] ⁵.

Na *Tropicália* (1967), Oiticica buscou uma objetivação de uma imagem brasileira pela devoração de imagens conflitantes que permeiam a cultura brasileira como um posicionamento de crítica. Essa “síntese imagética” formada por elementos disparatados, justapostos são atribuídos aos participantes, e estes por sua vez, poderiam agir sobre essa esfera conjuntiva e ambivalente, que poderia produzir a evidenciação do processo de constituição das contradições anunciadas. E com isso, provocar a explosão do óbvio, pois, tudo o que é traço cultural é resignificado, conjugando experimentalismo e crítica. Para Oiticica, ela é uma produção em que as imagens “não podem ser consumidas, não podem ser apropriadas ou usadas para invenções comerciais”. A *Tropicália* constitui uma linguagem de resistência á diluição que, para Oiticica, é uma forma de enfrentar a “convi-conivência”, doença tipicamente brasileira, um misto de conservadorismo, diluição e culpabilidade, que concentra nos “hábitos inerentes á sociedade brasileira”: cinismo, hipocrisia e ignorância⁶.

No entanto, na sociedade capitalista contemporânea, esse projeto de transformação social através do descortinamento da realidade social foi visto como complexo e obsoleto, porque tais promessas já haviam sido realizadas pela dinâmica interna do capitalismo, realizadas de maneira *cínica*. Segundo o filósofo esloveno Slavoj Žižek, o cinismo é a ideologia de uma época na qual o poder não teme a crítica que desvela seu mecanismo, pois o poder aprendeu a rir de si mesmo, permitindo revelar o segredo de seu funcionamento e continuar funcionar como tal.

O conceito zizekiano de ideologia cínica foi extraído da noção de “razão cínica” da polêmica obra de Peter Sloterdijk *Crítica da Razão Cínica* de 1983. Nesta obra, Sloterdijk aponta os contornos do desconhecimento ideológico em detrimento dessa nova estrutura de racionalidade, a partir da célebre frase de Marx em *O Capital*: “Eles não sabem o que fazem”. Tal frase refere-se à *falsa consciência* no domínio das relações reificadas e a “*alienação*” incapaz de compreender a totalidade das estruturas causais historicamente determinadas que suportam as reproduções das relações sociais em todas

⁵ OITICICA, Hélio. “Esquema Geral da Nova Objetividade” in: *Aspiro ao Grande Labirinto*, p.98.

⁶ Celso Favaretto, “Inconformismo estético, inconformismo social, Hélio Oiticica,” in *Seguindo Fios Soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica* (org.) Paula Braga, p. 20 .

as suas esferas de valores. Diante desse quadro o papel da crítica – entendida como leitura sintomal da realidade - seria pôr em cena esses mecanismos que produzem sentido em nossa realidade, instaurando um regime de relações não-reificadas.

O cinismo é uma consciência que desvelou seus pressupostos que determinavam seu agir “alienado” e mesmo assim é capaz de justificar racionalmente tal ação. Por esse aspecto, a crítica perde todo seu poder desmistificador, desvelador da “verdade” escondida por detrás da máscara ideológica. Para Zizek, não há como subverter a “consciência cínica” através de uma leitura que tenta confrontar o discurso ideológico “superficial” com um discurso consistente a fim de identificar pontos de inconsistências, discernindo o que funciona do que não funciona, qual a determinação de classe, ou qual a determinação do interesse particular por trás da máscara ideológica.

O cinismo não é somente um problema de ordem moral, é um padrão de racionalidade de um tempo que conhece os pressupostos anteriormente ocultos pelo universal ideológico da ação, mas não encontrou muita razão para reorientar a sua conduta. É uma estrutura paradoxal onde lei e transgressão caminham conjuntamente, cuja denúncia não pode mais servir para desqualificar os paradoxos dos discursos, pois a realização paradoxal do discurso é de certa forma, legítima. Pois, no cinismo a autoironia faz parte do discurso e internaliza qualquer tipo de crítica. Segundo Zizek, a “consciência” cínica consiste em “apreender a proibidade como a mais rematada forma da desonestidade, a moral como forma suprema da devassidão e a verdade como a forma mais ineficaz da mentira”⁷. O indivíduo cínico, afirma Zizek, vive da discordância entre princípios proclamados e a prática destes.

A partir dessa análise, o filósofo esloveno ressalta, contudo, que não vivemos em uma era “pós-ideológica”, pois mesmo que o “cínico” saiba muito bem da inutilidade das preposições ideológicas, ele desconhece, no entanto, a fantasia que estrutura a “realidade social”. Somente poderíamos dizer que vivemos em uma sociedade pós-ideológica na medida em que não há mais apelos à reificação dos mecanismos que fundamentavam a ação racional, isto é, vivemos o fim das narrativas modernas.

Tomemos o caso do “fetichismo do dinheiro”: o dinheiro é, na realidade, efetivamente, a encarnação de uma rede de relações sociais; sua função é uma função social, e não uma propriedade do dinheiro enquanto coisa – pois bem, essa função de ser a encarnação da riqueza, o equivalente geral de todas as mercadorias, afigura-se aos

⁷ Cf. ZIZEK, S. “Cinismo e Objeto Totalitário”. In: *Eles não sabem o que fazem – o sublime objeto da ideologia*, p. 60.

indivíduos como uma propriedade natural do dinheiro como coisa, como objeto natural – como se o dinheiro já fosse, enquanto coisa, o equivalente geral, a encarnação da riqueza.⁸

Portanto, a fantasia ideológica encontra-se na esfera do “fazer”, ou seja, os indivíduos sabem muito bem que por trás do dinheiro não há nada de mágico, que somente é um direito de dispor de parte de um produto social. Mas, no processo de troca, eles agem na realidade, como se o dinheiro fosse, em sua realidade imediata, a encarnação da riqueza, na qualidade de coisa natural. O que os indivíduos “não sabem” é a ilusão fetichista que norteia o processo efetivo social. Isso não quer dizer que a ideologia é um construto imaginário que dissimula a realidade social. No funcionamento “sintomal” da ideologia, a ilusão se encontra na esfera do “saber”, enquanto a fantasia ideológica funciona como uma ilusão que estrutura a própria “realidade” e determina nosso “agir”. Somente através desse aspecto podemos entender a noção de “razão cínica” formulada por Peter Sloterdijk.

Na obra de Nevil Shute, *Requim for a Weren*, romance melodramático cuja ação transcorre na Segunda Guerra Mundial, a heroína sobrevive à morte de seu amado sem traumas visíveis, prossegue sua vida e até mesmo capaz de falar de maneira racional da morte dele, porque ainda tem o cão que era o animal de quem ele mais gostava. Algum tempo depois, quando o cão é atropelado por um caminhão, ela desmorona completamente e todo seu mundo desintegra... Para Marx, o dinheiro é um fetiche exatamente nesse sentido: pretendemos ser pessoas racionais e práticas, conscientes de como as coisas verdadeiramente são, mas incorporamos nossa crença inconfessada no fetiche do dinheiro.⁹

O que aconteceu com a arte em detrimento dessas transformações sociais advindas do capitalismo contemporâneo? Em meados dos anos 50 o mundo da arte começa progressivamente a incorporar procedimentos e materiais em seus processos construtivos que, até então, foram alvo de crítica. Neste contexto, temos o surgimento da *pop art* nos Estados Unidos, movimento artístico que representava em suas obras a “sociedade do espetáculo” (“15 minutos de fama”), os meios de comunicação em massa e do consumo. A partir daí, a arte não foi mais pensada como uma instância de crítica à mimesis, mas sim como a mimesis ou “estetização” da realidade fetichizada e das relações reificadas da sociedade. A crítica vanguardista rendeu-se a fetichização contida

⁸ Cf. ZIZEK, S. “Cinismo e Objeto Totalitário”. In: *Eles não sabem o que fazem – o sublime objeto da ideologia*, p. 60.

⁹ ZIZEK, Slavoj. *Lacrimae Rerum*, p.66

na publicidade, na moda, no *design*, no cinema comercial, no entretenimento televisivo, tornando-se uma espécie de “crítica da crítica”. Isto é, na contemporaneidade nos deparamos com um certo “esvaziamento” daquele procedimento crítico que predominou no modernismo como representação estética. Isto é o resultado das transformações na relação crítica entre arte e realidade social em detrimento das mudanças políticas, sociais e econômicas advindas do capitalismo contemporâneo.

Através de uma certa “genealogia” das artes no século XX, Hal Foster vê uma mudança fundamental na cultura visual no final deste século. Ele observa que tais mudanças estão relacionadas com essa nova estrutura da racionalidade descrita por Peter Sloterdijk, a racionalidade cínica¹⁰. Para ele, a descrição de Sloterdijk reproduz fielmente a posição do sujeito em grande parte da arte contemporânea e os paradoxos que repousavam no interior da crítica vanguardista¹¹. Segundo Hal Foster, essa estrutura paradoxal característica da razão cínica já estava internalizado nas artes desde a primeira metade do século XX o que levou, posteriormente, muitos artistas adotarem uma postura cínica como forma de negociar as contradições que recaem sobre o universo artístico. A arte contemporânea seria uma espécie de resultado da tensão paradoxal entre crítica ideológica e desconstrução dos padrões artísticos.

O procedimento crítico ideológico tinha como propósito, fazer emergir a “verdade” obliterada pela ideologia da cultura dominante, isto é, pensava a redenção social através de uma intervenção nas instâncias que obnubilam a realidade social. No entanto, essa “verdade” a ser desvelada mostrou-se contingente, abstrata e muitas vezes redutora da realidade. Ao deparar-se com esses aspectos, o procedimento crítico ideológico tornou-se uma espécie de ressentimento. Se a crítica à ideologia da cultura dominante via o desvelamento da “verdade” como salvação das obsolescências do mundo, o procedimento desconstrutivo da arte era cético quanto a esta. De fato, os pressupostos que inspiraram a desconstrução dos padrões artísticos modernos foram importantes e de uma certa relevância crítica: o artista moderno como grande original da representação realista enquanto verdade documental. No entanto, tal desconstrução foi

¹⁰ Encontramos tal análise de Hal Foster no capítulo “A arte na razão cínica” de sua célebre obra *The return of real* de 1996.

¹¹ Hal Foster emprega o termo “Arte apropriacionista” para a arte que encontramos na contemporaneidade. O termo “arte apropriacionista” foi empregado pela história e crítica de arte para indicar a incorporação de objetos extra-artísticos, e algumas vezes de outras obras, nos trabalhos de arte, como os *ready-mades*, a *pop art*, que surgiram a partir dos anos 60, mas tiveram ascensão a partir dos anos 80.

radicalizada a um ponto que provocou a morte de sua própria crítica pois, tornaram-se desconstruções vazias e sem proposta estética.

Para Foster, tais aspectos somente serviram para tematizar a morte da crítica, pois como podemos perceber a própria história das vanguardas já apontava para esse acontecimento. Em um contexto capitalista moderno, as vanguardas produziram vários modelos de análise da realidade socialmente compartilhada que foram insuficientes para a superação da cultura dominante. Ainda que as vanguardas se definissem contra a burguesia, ela representava a elite autocrítica dessa classe. O filósofo e escritor francês Denis Diderot estetizou em sua obra *O sobrinho de Rameau* algo muito semelhante a essa postura dos vanguardistas. Através de um ceticismo confortável e sedutor, o personagem o “sobrinho de Rameau” é um sujeito que evocava um desprezo pela burguesia, ao mesmo tempo em que desfrutava dessa classe¹². Nessa obra do século XVIII percebemos que já havia uma problemática e uma reflexão sobre os paradoxos do discurso crítico e sua prática.

Para o procedimento crítico é necessário certo compromisso com a cultura dominante, ou seja, para as vanguardas era essencial certa identificação com seu mecenas como se fosse uma isca para atrair seu inimigo para o outro lado da linha. Entretanto, afirma Foster, as vanguardas se apaixonaram pela vítima que deveria ser seduzida e abandonada. Não obstante, na contemporaneidade percebemos que esse compromisso com a cultura dominante converteu-se em uma total adesão e identificação com esta classe. Artistas e mecenas tenderam a considerar a arte como um signo-mercadoria de troca, e o mercado artístico abrigou as práticas que refletiam seus próprios convencionalismos. Nesta situação muitos artistas voltaram-se contra a “arte crítica” como se ela fosse traidora, proclamando a morte da crítica às organizações institucionais naturalizadas. Diante dessas demandas contraditórias, entre propor a transformação crítica na arte e demonstrar a futilidade desse projeto, alguns artistas recorreram a uma postura esquizofrênica característico da razão cínica. Por isso que para Foster, grande parte da estética da razão cínica surgiu como uma reação contra as pretensões de verdade da crítica ideológica e o ceticismo da desconstrução e também como oposição à aliança entre arte e cultura dominante.

¹² Na obra *Cinismo e Falência da Crítica*, Vladimir Safatle mostra como esta obra de Diderot estetiza perfeitamente a postura de muitos sujeitos no capitalismo contemporâneo, sujeitos que vivem da discordância entre discurso e a prática destes.

Andy Warhol praticava uma ironia cínica ou uma razão cínica? Segundo Foster não há como delimitar uma fronteira entre essas duas posições, pois como o próprio Sloterdijk afirmara que, dentro de um contexto niilista do capitalismo contemporâneo tais posições perderam a distinção que havia entre si. Por esse fator, o artista Andy Warhol tornou-se o grande epifenômeno dessa racionalidade que se legitimou no final do século XX. Andy Warhol foi um dos grandes percussores da *pop art* nos Estados Unidos, ele pode estetizar em suas obras o “sonho americano” que habitava seu contexto histórico-cultural. Isto é, suas obras estavam ligadas à “sociedade do espetáculo”, do mundo da moda e das celebridades, do consumo personalizado. Tais obras inauguraram novos procedimentos construtivos e materializaram o surgimento de uma nova consciência, de uma nova subjetividade que emergia. Dentro de um contexto em que o mundo não havia convertido inteiramente em sistema, a visão referencial do pop warholiano foi vista como ambígua e paradoxal por alguns críticos e historiadores da arte.

Por um lado, Warhol foi visto como um artista de engajamento político, que expressava certo incômodo perante a superfície *glamourosa* do fetiche das mercadorias e das estrelas da mídia. Suas obras foram consideradas como palco de crítica, ao consumo complacente por meio de um fato brutal do acidente e da mortalidade, principalmente pelas as imagens expostas em *Death and Disaster*¹³, no início dos anos 60. Através dessas imagens Warhol foi considerado um artista que se sentia atingido pelos males da política americana, e colocado em uma instância crítica, não como uma combatente à “velha coisa, a arte”, mas como um artista que expunha seus sentimentos humanistas em direção ao engajamento político. Ao mesmo tempo, Andy Warhol foi considerado um artista superficial e indiferente às mazelas da sociedade. Suas obras representavam o “fim da subversão” vanguardista, uma vez que, estas obras estão integradas na economia política da sociedade de consumo. A leitura do Warhol empático, e até mesmo engajado, depende de nossas próprias projeções sobre o artista.

De acordo com essa genealogia das artes do século XX, podemos afirmar que a obra de arte que se estrutura através de uma crítica social com suas temáticas de “falsa consciência”, “alienação” e “reificação da aparência” só podem ser mantidas em

¹³ *Death and Disaster*, é uma série de trabalhos que mostra a violência nos Estados Unidos durante os anos 1960, e que se torna mais impactante por conta da uniformidade da cor que o artista aplica nas obras. São imagens representando pessoas comuns que se jogaram do alto de edifícios, ou foram mortas em acidentes automobilísticos e negros violentamente atacados por cães da polícia durante confrontos sociais. Entre os trabalhos desta série estão: *Little Electric Chair* (1964), *Five Deaths* (1963) e *Suicide* (1963).

momentos históricos em que a ideologia opera dessa forma. A arte contemporânea é o resultado de um certo aniquilamento da crítica à ideologia da cultura dominante que vigorou no modernismo, ela é a estética da insuficiência do desvelamento da ideologia tão almejada pela arte moderna. Ela pode ser pensada como a *estetização da ideologia cínica*, na medida em que pode apresentar um discurso anti-institucional simultaneamente inserida em uma instituição de arte, ou seja, ela pode apresentar de maneira cínica os interesses anteriormente ocultos pelo universal ideológico, assim como fica evidente nos *ready-mades*, na *pop art*, nas *performances*, nas instalações.

Diante desse quadro, poderíamos pensar: como essas obras conseguem sustentar-se através dessa ambiguidade? Slavoj Žižek em sua obra “*Em defesa das causas perdidas*” mostra o regime stalinista como um exemplo para pensar essa questão. O Partido Soviético, movimento que atinge seu ápice em 1937 – propunha a volta da cultura clássica como forma de combater a mecanização da modernidade proporcionada pelo taylorismo. Para Žižek, Stalin mecanizou os indivíduos tanto quanto o taylorismo ao instaurar um regime que ditava o que era certo e errado nas formas de vida, ao invés de pensar uma “revolução” através de um retorno a uma moral clássica como forma de resgatar o “humano” dentro da sociedade mecanicista moderna. “Stalin era um grande cínico”, afirma Žižek, e seu próprio regime expressava esse cinismo, e isso pode ser detectado na postura de muitos escritores e músicos de seu regime. Em suas composições, músicos e escritores expressaram um certo incomodo perante o regime stalinista, mas publicamente eles demonstravam conformistas a ele. Stalin só não os “liquidou” porque essa postura dicotômica já fazia parte do sujeito stalinista, e para que um sistema funcione é necessário que ele mostre suas obscenidades, para depois poder adestrá-las. A partir de tal análise, poderíamos pensar o mesmo da posição dicotômica da arte contemporânea, como reflexo de um sujeito que compõe um sistema que é em si ambivalente?

Na obra *Lacrimae Rerum*, Žižek observa tais paradoxos dos modos de funcionamento da ideologia nos dias de hoje nas novelas policiais de Leonardo Padura Fuentes e Mario Conde, que se passam na Havana contemporânea. As histórias oferecem uma imagem crítica da realidade atual de Havana, ao mesmo tempo, Padura é uma figura respeitada pela população e pelo governo Cubano:

Seus heróis, apesar de descontentes e depressivos, de se refugiarem no álcool e em sonhos de realidades históricas alternativas, de viverem lamentando as oportunidades perdidas e, é claro, de serem

despolitizados, alheios à ideologia socialista oficial, apesar de tudo isso, seus personagens aceitam em essência a situação; a mensagem subliminar é que é possível aceitar heroicamente a própria situação, sem precisar fugir para um paraíso artificial chamado Miami. Essa aceitação é o pano de fundo de todas as críticas e descrições sombrias: embora totalmente desiludidos, tais personagens são daqui e aqui devem ficar, esse sofrimento é seu mundo, eles lutam para encontrar um sentido na vida dentro dessas coordenadas, e não para ir à luta recorrendo a meio radical qualquer¹⁴.

Grosso modo, vivemos hoje a incorporação da mentira ideológica: o sujeito defende liberdade e igualdade, mas não percebe as restrições que estão implícitas em sua própria forma que impede sua realização: ser rico, homem ou pertencer a certa cultura, etc. Quando o indivíduo cínico diz “liberdade e igualdade”, ele quer dizer na verdade “liberdade de comércio e igualdade perante a lei”. Para Zizek, no fetichismo cínico, o conteúdo “bom” (liberdade/igualdade) mascara o conteúdo “mau” (privilégio e exclusões de classe e outros).

A respeito de tal aspecto, Hollywood é a prova de que a ideologia, em sua forma fetichizada, está mais viva do que nunca na contemporaneidade. Tanto que, segundo Zizek, podemos detectar as mudanças no espectro ideológico nos filmes hollywoodianos. Em um contexto de guerras entre Estados Unidos e países islâmicos, os filmes de Hollywood buscam ofuscar os interesses por trás das atividades político-militares mostrando uma “humanização” em suas missões militares com forma de justificar “eticamente” seu desejo de dominação, isto é, Hollywood mostra a mentira como manutenção de um *status quo*, assim como nos filmes sobre intervenções militares e nos filmes de super-heróis.

...enquanto um soldado de Israel vasculhava uma casa em busca de suspeitos, a mãe chamou a filha pelo nome na tentativa de acalmá-la. Surpreso, um soldado israelense descobriu que a menina palestina assustada tinha o mesmo nome de sua filha; num gesto sentimental, sacou sua carteira e mostrou a foto de sua filha à mãe palestina. É fácil perceber a falsidade desse gesto de empatia: a ideia de que, apesar de toas as diferenças políticas, somos todos seres humanos com os mesmos amores e temores neutraliza o impacto daquilo que, na realidade, o soldado estava fazendo naquele momento.¹⁵

E será que a estetização dos modos contemporâneos de funcionamento ideológico seria uma forma de nos proporcionar um novo modelo de crítica ao estado de

¹⁴ ZIZEK, Slavoj. *Lacrimae Rerum, ensaios sobre o cinema moderno*, p. 7.

¹⁵ *Ibidem*

coisas vigentes no capitalismo contemporâneo? Talvez a arte na contemporaneidade, ao tematizar a realidade social, percebeu que ela é em si a radicalização do político-social sem nenhum tipo de abstração da realidade. Como ficção, a arte mostra como algumas explicações de mundo são ficcionadas, não é atoa que Hollywood, afirma Zizek, expressa a maior parte de seu conteúdo ideológico da forma mais pura nas animações infantis. Elas são a expressão da sociedade da luta implacável pela sobrevivência, armadilhas e ataques brutais, explorados através de uma estrutura ficcionada.

O cinismo que inaugurou a nossa assim chamada “sociedade pós-moderna”, derrubando critérios e valores que pareciam ser o saldo mais precioso da história do espírito humano não seria uma forma de nos retirarmos de uma estância metafísica ao pensarmos as transformações sociais? Isto é, deixarmos de atribuir as mudanças sociais a um “desvelamento” da verdade obliterada pelos mecanismos ideológicos, já que esse processo mostrou-se insuficiente? O mesmo poderíamos pensar em relação à arte. Será que essa ausência de padrões nos processos construtivos das obras de arte e a “liberdade integral” do artista não seria um meio de pensarmos nosso estado de coisas no capitalismo contemporâneo?

Referências

- ZIZEK, S. *Eles não sabem o que fazem – o sublime objeto da ideologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.
- _____. *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999
- _____. *Em defesa das causas perdidas*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- _____. “Fétichisme et subjectivation interpassive” in: *Actuel Marx*. Paris, PUF, n.34, 2003.
- DIDEROT, D. *O Sobrinho de Rameau*. São Paulo: Abril cultural, 1979.
- FOSTER, Hal. *The return of real*. Cambridge: MA, MIT Press, 1996.
- _____. *Recodificação, Arte, Espetáculo, Política cultural*. São Paulo: Casa Ed. Paulista, 1996.
- SAFATLE, V. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- RESTANY, P. *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- SLOTERDIJK, P. *Crítica de la razón cínica*. Madri: Siruela, 2003.
- MARX, K & ENGELS, F. *A ideologia Alemã*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BRAGA, P. *Fios Soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica*. Perspectiva: Sao Paulo, 2008.
- OITICICA, H. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.