

“CINEMA DE ŽIŽEK”, DECADÊNCIA IDEOLÓGICA E LIMITE AO REAL EM *DEMOCRACIA EM VERTIGEM*

Rogério Rufino de Oliveira
(UFES - Doutorando)

INFORMAÇÕES SOBRE OS AUTORES
Rogério Rufino de Oliveira é Graduado em Comunicação Social: Publicidade, mestre em Letras: Estudos Literários, graduando em Letras Português e Espanhol e doutorando em Letras: Estudos Literários. Formações vinculadas à Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). E-mail: rogeriooliveron@gmail.com

RESUMO	RESUMEN
Esta análise de <i>Democracia em vertigem</i> (2019), uma produção da Netflix, dirigida por Petra Costa, examina esse filme a partir de alguns dos ensaios críticos do filósofo Slavoj Žižek presentes em <i>Lacrimae rerum: ensaios sobre cinema moderno</i> (2009) e recorre, também, a categorias dos repertórios teóricos de Georg Lukács e Jacques Lacan. O texto intercala a apreciação de Žižek para películas da indústria cultural com uma avaliação do documentário brasileiro, apontando nele alguns aspectos da “decadência ideológica” lukacsiana, esta determinada pelas categorias lacanianas de “imaginário”, “simbólico” e “real”, arranjo conceitual útil à identificação de uma apologética do mundo existente na obra de Petra, exposta na interpretação da cineasta para as dinâmicas da política institucional brasileira e suas contradições.	Este análisis de <i>Democracia em vértigo</i> (2019), una producción de Netflix, dirigida por Petra Costa, examina esta película a partir de algunos de los ensayos críticos del filósofo Slavoj Žižek presentes en <i>Lacrimae rerum: ensayos sobre cine moderno</i> (2009) y también utiliza categorías de los repertorios teóricos de Georg Lukács y Jacques Lacan. El texto fusiona el aprecio de Žižek por las películas de la industria cultural con un evaluación del documental brasileño, señalando algunos aspectos de la “decadencia ideológica” lukacsiana, esta determinada por las categorías lacanianas de “imaginario”, “simbólico” y “real”, arreglo conceptual útil para la identificación de una apologética del mundo existente en la obra de Petra, expuesta en la interpretación del cineasta a las dinámicas de la política institucional brasileña y sus contradicciones.

PALAVRAS-CHAVE	PALABRAS CLAVE
Decadência ideológica; Democracia em vertigem; Imaginário; Real; Simbólico.	Decadencia ideológica; Democracia em vértigo; Imaginário; Real; Simbólico.

1 INTRODUÇÃO: ŽIŽEK E O FILME DE PETRA COSTA

Slavoj Žižek está sempre engajado a comentar sobre fatos relevantes da conjuntura política e social, da eleição de Donald Trump nos Estados Unidos ao Brexit na Inglaterra. Outra área em que intervém com frequência e regularidade é a do cinema, dos filmes campeões de bilheteria às produções com estatura estética mais alta, mais “artística”, ambos pertencentes à indústria cultural cinematográfica. Em *Lacrimae rerum: ensaios sobre cinema moderno* (2009), o autor apresenta análises de algumas obras audiovisuais de diretores notórios, tanto pelos números bem-sucedidos de suas obras no mercado, e daí a influência que exercem na audiência, como pelo estilo que conseguem imprimir e manter. Alfred Hitchcock, Andrei Tarkovski e David Lynch são alguns dos nomes que Žižek elegeu à abordagem nos ensaios de *Lacrimae rerum*. Além da marca autoral do diretor de cinema, outros critérios pautam os textos, por exemplo uma avaliação mais próxima da relevância que os filmes possuem enquanto produtos da cultura pop e, é claro, do discurso e da ideologia que carregam. Há, ainda, uma apuração de possíveis falhas ou blefes escondidos na intencionalidade alegórica e discursiva, filtrada esteticamente no enquadramento, revelada na imagem que se move de *take a take* e apreciada pelo exame do filósofo.

A filiação intelectual de Žižek segue por um caminho eclético, sua crítica possui uma consistência teórica que passeia pelo materialismo histórico-dialético elaborado por Karl Marx e Friedrich Engels, passa pela psicanálise de Jacques Lacan, vai ao idealismo de Hegel e à Teoria Crítica da Escola de Frankfurt. Da tradição marxista, Žižek conserva a crítica ao capitalismo e tenta analisar nos filmes o que estes carregam de ideologia enquanto falsa consciência, como pensou Marx, mas também compreendendo essa categoria como o discurso político embutido na forma de uma apologética, ainda que implícita. A presença da Escola de Frankfurt se dá pela óbvia constatação de que os objetos de análise são peças da indústria cultural, conceito que Theodor Adorno e Max Horkheimer elaboraram em coautoria. Mesmo quando não usa exatamente o termo desenvolvido pelos frankfurtianos, Žižek não deixa de lado a noção de que seu objeto de análise é produto de um complexo sistema de produção e reprodução cultural atrelado a intenções de poder próximas das ideologias do capitalismo tardio. A dialética enquanto método para lidar com as contradições e os rumos da história, tal como se lê nas obras de Hegel, aparece também nas análises de Žižek, pois traz aos textos a perspectiva de que a coisa-em-si é e não é ao mesmo tempo aquilo que se mostra no imediato estampado na tela: o objeto converge contrários no trânsito do devir dialético, possui autonomia da dimensão conceitual e ganha precisão na realidade concreta; daí, também, o cinema, inserido no desdobramento histórico que se materializou no final do século XIX e se consolidou no início do XX e assim se conformou em um produto estético lastreado nas condições materiais, e também históricas, que fizeram com que sua realização fosse possível. Cinema é a síntese tecnológica, mecânica e logística que agrupa em si música, literatura, teatro, artes

plásticas, performance, fotografia; gêneros artísticos sobrepostos, unidos e coerentes em um novo patamar da forma: o filme.

Quando esse raciocínio se aproxima das produções hollywoodianas, fica mais fácil enxergar nelas alguma reverberação política, mesmo sendo peças cujo objetivo central é entreter e sustentar uma indústria comercial que quer lucro. Talvez o autor mais presente nas análises de *Lacrimae rerum* seja Lacan, que, como escreveu Vladimir Safatle em *Introdução a Jacques Lacan* (2017), mesmo não sendo filósofo, o psicanalista elaborou uma contribuição intelectual que ultrapassou os limites da clínica e tratou de influenciar a psicologia social através de categorias que em vários momentos alcançaram nuances políticas, filosóficas, estéticas, literárias, que dialogam com o cinema e outros elementos apreciados pelas críticas social e cultural (SAFATLE, 2017, p. 13 e 14).

Dado o interesse politizado pelo cinema em *Lacrimae rerum*, considera-se, portanto, que Žižek contribui para uma interpretação crítica de *Democracia em vertigem* (2019), documentário brasileiro, produzido pela Netflix, em que a cineasta Petra Costa interpreta e destrincha a história recente da política institucional do Brasil. Nesse filme, que em 2020 concorreu ao Oscar de melhor documentário, Petra estabelece um recorte de abordagem que vai das manifestações de junho de 2013 à eleição de Jair Messias Bolsonaro, político de extrema-direita, à Presidência, em 2018. Narrado em primeira pessoa, a produção mistura a visão da cineasta com os acontecimentos desse período e os interliga com os de uma fase anterior da história do Brasil, a da Ditadura Militar que emergiu com o Golpe de 1964. Tanto no ciclo ditatorial, mostrado em imagens de arquivo, quanto na etapa contemporaneíssima, Petra propõe uma junção da história do país com a de sua família, que é retratada a partir do vínculo que sempre possuiu com a política institucional, seja por meio de uma proximidade formal, contratual, e aqui está o fato de que parentes da cineasta já foram sócios de empreiteira, descrita no filme como a ala de direitistas, seja sua família nuclear, em que seus pais, principalmente sua mãe, são descritos como militantes de esquerda que lutaram contra a ditadura e que por isso se sentem decepcionados ao verem a conquista da redemocratização se danificar sob uma vertigem após a chegada do Partido dos Trabalhadores ao lugar da gestão institucional do Executivo.

Das categorias usadas por Žižek para examinar alguns dos filmes citados em *Lacrimae Rerum*, analisa-se *Democracia em vertigem* apontando na obra uma limitação que pode ser percebida através de um enfoque do método do materialismo histórico-dialético, que aqui contribui para mostrar que, diferentemente do que o documentário pressupõe como tese, o liberalismo político, mais precisamente sua versão brasileira mais recente, a do período da Nova República, não deve ser tratado como paradigma final de democracia, dada a totalidade do processo histórico. Essa abordagem é insuficiente, pois identifica os problemas desse modelo como patologias políticas de um molde democrático que funcionaria sob o rigor da ética republicana. No entanto, o que se argumenta é que a democracia liberal é, objetivamente, burguesa; ou seja, sua própria dimensão democrática, se se considera o poder popular, é muito frágil ou mesmo falsa.

Os conceitos lacanianos, caros a Žižek, de simbólico, imaginário e real, são úteis

para traçar o limite da linguagem política usada no filme de Petra. E aqui Lacan está situado ao lado de Georg Lukács, à medida em que o esteta marxista elabora seu diagnóstico de decadência ideológica enquanto apologética do mundo existente e de como o documentário brasileiro, que recebe atenções mundiais por ser concorrente de uma premiação estadunidense, contribui mais para consolidar uma racionalidade, algo da ordem do simbólico, que prende a narrativa histórica brasileira dentro de um imobilismo anti-histórico próprio do capitalismo tardio, em vez de um diagnóstico objetivo (materialista, portanto), histórico (com zero grau de qualquer suposição metafísica capaz de estancar as possibilidades do porvir através do que o passado pode ensinar, a começar por já ter se destituído do presente) e até mesmo profundamente dialético, pois a razão liberal não é apenas a ideologia política da obra, mas a própria concepção estética de como se ilustra um período histórico. Lembra-se que, no filme, a representação dos fatos é revestida pela ótica de uma família pequeno-burguesa que se auto define como progressista, que mimetiza o segmento majoritário da esquerda brasileira nas duas primeiras décadas do século XXI, que a partir dos desdobramentos de junho de 2013 entrou em crise juntamente com a democracia liberal. Ou por se confundir com ela. A ideologia do arranjo político-econômico-institucional que está em vertigem trata de ocultar a noção de que há um real escondido em instantes desconexos dos frames que passeiam, às vezes lentamente, entre os palácios de Brasília, cujas colunas de sustentação, por ironia, foram desenhadas pelo modernista Oscar Niemeyer, um importante arquiteto comunista.

2 DECADÊNCIA IDEOLÓGICA ENTRE *FRAMES*

“Cercar, cercar e não deixar prender” é o coro dos manifestantes que aparecem logo nas primeiras cenas de *Democracia em vertigem*. Eles estão em volta do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC Paulista. Lá dentro, Lula e vários correligionários do PT, além de outras personalidades do campo da esquerda brasileira. Nesse momento, o juiz Sérgio Moro já havia emitido a ordem de prisão para o ex-presidente e justamente por isso Lula está no sindicato para realizar um ato político que teria alguma força de contestação à sua prisão, arbitrária, pela contestação de inúmeros juristas, pelas revelações da Vaza Jato (posteriores ao documentário), mas também porque a Constituição brasileira se posiciona contra a prisão após a condenação em segunda instância, situação posta. No entanto, a força contestatória do petista teria efeito apenas retórico, já que em seguida ele se rende à ordem de Moro.

A partir de então, inicia-se a primeira de várias tomadas elaboradas por cuidadosos planos-sequência dispostos a contemplar as retas minimalistas dos prédios oficiais da capital. Nesse instante, precisamente, o Alvorada. Há uma melancolia na velocidade da câmera, na trilha sonora de fundo e até na entonação da voz de Petra, que carrega a intenção de fazer emocionar. De início, recorre à história do Brasil, metaforizando ironias de fatos do passado, como a exploração do pau-brasil, que deu origem ao nome do país, revelando que, após explorarem tanto, o que restou à nação

dos trópicos foi apenas o nome da árvore. A diretora-narradora ainda comenta sobre a escravidão e as rebeliões sociais que foram “brutalmente esmagadas”¹. Ela lembra que a república veio por um golpe militar e, por fim, diz que após vinte e um anos de Ditadura Militar, o Brasil tornou-se democrático. “Hoje, enquanto vejo o chão se abrir debaixo de nossos pés, temo que nossa democracia tenha sido apenas um sonho efêmero”²; é o que narra Petra enquanto o plano sequência passeia pela decoração do Palácio e vai ao encontro de “Samba”, tela de Di Cavalcanti que, inspirada nos traços de Picasso, parece que quer se assemelhar com as curvas de Niemeyer do lado de fora. Ou mais que isso: ao ser percebida pela câmera de Petra atrás da cadeira do presidente, o desenho ilustra ali uma imagem de Brasil ideal, belo e talvez perfeito, que parece ascender à tal estatura apenas na dimensão iconográfica de seus símbolos.

Na interpretação de uma das cenas do filme *Cavaleiro das trevas* (2008), de Christopher Nolan, Žižek aponta que no fim da película, quando um personagem morre, o promotor Harvey Dent, “um obstinado agente de combate à máfia que se corrompe e acaba cometendo assassinatos” (ŽIŽEK, 2009, p. 10), alguém com bastante capital moral ante a sociedade de Gotham City, Batman e o comissário Gordon decidem pela preservação da honra do recém-finado. Assim, Batman convence a Gordon a acusa-lo dos crimes do morto e este passa a perseguir aquele, dando início a uma mentira que precisa ser sustentada para que a cidade não veja os alicerces de sua integridade desabar. “Somente uma mentira é capaz de nos salvar” (ŽIŽEK, 2009, p. 11), constata Žižek ao escrever que a preservação da norma acaba se dando sob a preservação de uma inverdade. A primeira mentira, como diz o esloveno, desencadeia outras mais: uma vez que o objetivo dos ataques de Coringa à cidade é forçar Batman a revelar sua verdadeira identidade, o personagem Gordon, para proteger o protagonista, recorre à imprensa e diz ser ele o próprio Batman. Outra vez Gordon, se passando por Batman, simula a própria morte para que, com isso, Coringa seja encurralado e o desfecho de prejuízo do impasse desarmado ou adiado. Sobre esse trecho, Žižek argumenta que talvez a ideia de Coringa é a de que somente revelando a verdade – a identidade de Batman – a ordem social poderia vir abaixo (ŽIŽEK, 2009, p. 10 e 11). Uma contradição dessa hipótese de Žižek para o intento de Coringa, que serve às investidas reflexivas do roteiro, é a de que o vilão é, também, um usuário de máscara, mais até, alguém que se confunde com o próprio disfarce estampado no rosto.

Para Žižek, *Cavaleiro das trevas* se parece com “A máscara da morte escarlate”. Nesse conto de Edgar Allan Poe (2018), o personagem Próspero, um príncipe, isola-se em seu castelo e realiza uma festa, enquanto o país é arrasado pela morte (a escarlate do título). Participam do evento os poderosos que lá estão para se refugiarem da devastação. Próspero percebe, perto da meia noite, alguém vestindo uma túnica escura, suja de sangue, “semelhante a uma mortalha, e com uma máscara em forma de crânio, representando uma vítima da Morte Escarlate” (ŽIŽEK, 2009, p. 11). O príncipe vê a figura penetra como uma afronta e exige a revelação da identidade misteriosa que ali

¹ DEMOCRACIA em Vertigem. Narração de Petra Costa, aprox. 3m10s.

² DEMOCRACIA em Vertigem. Narração de Petra Costa, aprox. 4m10s.

está. Após se virar e mostrar o rosto para Próspero, este cai morto. Imediatamente, os convidados se revoltam e cercam a personagem desconhecida, até removerem a sua máscara. Retirando-a, o que se exhibe é um vazio “como a personificação da Morte Escarlata, que estava ali para destruir toda a vida existente no castelo” (ŽIŽEK, 2009, p. 12). Žižek enxerga semelhanças entre Coringa, Morte Escarlata e o 1917 russo:

Como o Coringa e todos os outros revolucionários, a Morte Escarlata também quer que as máscaras caiam e a verdade seja revelada ao público — pode-se dizer também que, na Rússia de 1917, a Morte Escarlata penetrou no castelo dos Romanov e os derrubou. Existe até mesmo um filme soviético antigo (*A spectre haunts Europe* [Um espectro ronda a Europa], de Vladimir Gardin, de 1922) que retrata a Revolução Russa nos termos da história de Allan Poe (ŽIŽEK, 2009, p. 12, itálico do autor).

A sustentação de uma determinada ordem social sob o alicerce de uma mentira, ou, como Žižek mesmo diz, de uma ideologia, faz com que o filósofo esloveno se esbarre na noção de decadência ideológica desenvolvida por Georg Lukács. Muito por conta da característica do texto ensaístico de *Lacrimae rerum*, Žižek não trabalha com profundidade os conceitos teóricos que cita, quase sempre rapidamente, e que são usados para aprimorar a descrição das cenas ou explicar o discurso e os rumos que a narrativa toma. Nesse sentido, para fins de analisar *Democracia em vertigem*, necessita-se de uma imersão maior. Daqui em diante, considera-se parte da análise de Žižek sobre o *Cavaleiro das trevas* e da relação que o autor faz entre “regressão ideológica”, termo usado por ele, e uma ideia de “mundo pós-ideológico”, em que a ideologia estaria escondida por trás de uma máscara de neutralidade, ou pior, ocultada dentro de uma apologética do mundo existente.

Em *Marx e o problema da decadência ideológica* (2010), Lukács faz um diagnóstico do interstício que se inicia na Revolução da França de 1848. A apuração do real, na filosofia, na sociologia, na economia e também nas artes, passa a não ultrapassar o limite superficial do imediato, afastando-se de uma perspectiva histórica. Desde que a burguesia ascendeu ao poder, lá quer se manter. Ao dominar os meios de produção e reprodução da realidade, procura interferir na configuração ideológica de modo a reificar as análises que se pretendem (ou poderiam ser) críticas, capazes de confundir aparência com essência. Concentram-se no imediato, desconectam-no da totalidade histórica, fazendo com que o estado de coisas atual se converta em uma grande conjuntura estática, alienado do devir histórico. Para Lukács,

Antes da decadência, economia e sociologia, na investigação concreta, só eram distinguíveis metodologicamente, *a posteriori*; também a história era profunda e estreitamente ligada ao desenvolvimento da produção, ao íntimo progresso das formações sociais. Na época da decadência, também aqui a ligação é artificialmente desfeita, com finalidades objetivamente apologéticas. Enquanto a sociologia deve constituir uma “ciência normativa”, sem conteúdo histórico e econômico, a história deve se limitar à exposição da unicidade do decurso histórico, sem levar em consideração as leis da vida social (LUKÁCS, 2010, p. 64, itálico do autor).

A análise de Lukács sobre a decadência ideológica não faz apontamentos diretos ao cinema, mas pontua as artes e especificamente a literatura no sentido de verificar a proposta de ficcionalidade e figuração do real. Nesse campo, a representação adota a perspectiva de tratar os humanos enquanto entidades isoladas em si, com vivências singulares, distanciadas da dinâmica da luta de classes, que pauta e perpassa os dilemas sociais. A descrição dos conflitos obedece ao limite daquilo que a apologética burguesa dita como a ordem a ser preservada. Tais conflitos aparecem de modo brando, difuso, jamais operam uma realização capaz de “tornar impossível uma mistificação ou uma interpretação domesticada por parte da burguesia” (LUKÁCS, 2010, p. 74).

Em *Democracia em vertigem*, há o relato da história e o modo como o filme os lê. Em uma das primeiras imagens em que Lula aparece, ainda jovem, com trinta e três anos, o líder político é membro de sindicato e discursa para uma multidão de trabalhadores. A narração diz que a movimentação trabalhista indica que os “ventos começam a mudar”³, a despeito de a revolução não ter se realizado. Petra diz que Lula se interessou por política pela primeira vez quando conheceu o Parlamento de perto e percebeu que havia lá apenas dois representantes da classe trabalhadora. Sobre esse início de carreira em ascensão do líder petista, Petra diz: “Para minha mãe, ele era a expressão de um ideal; trabalhadores se tornando atores políticos, abrindo caminho em direção à democracia”⁴.

Há um sentido de política reservado ao âmbito da institucionalidade e, no mais, nenhuma análise do porquê de haver apenas dois representantes trabalhistas no Parlamento. A organização da classe trabalhadora fora dos limites institucionais ocupa um lugar periférico, fora da política que de fato poderá produzir transformações, segundo o discurso que o documentário optou por abordar. Lula disputou três eleições e, a cada narrativa eleitoral, a postura do PT se distanciou de uma perspectiva de radicalidade, aproximando-se das noções hegemônicas da política institucional sob o Estado liberal burguês, isto rumo à conciliação que, em 2002, ajudou-o a alcançar a vitória eleitoral.

O documentário mostra os discursos de Lula nas disputas eleitorais em que participou e perdeu. A voz de Petra, em *over*, trata de finalizar cada pequeno trecho com um “e perde”, dando a entender que até aquele momento a vitória não havia chegado, provavelmente porque o candidato ainda não estava moldado ao tom “republicano” da democracia institucional. Após dizer que Lula opta pela conciliação, o documentário mostra imagens de Petra entusiasmada em 2002 votando no candidato do PT. Por fim, cenas do dia da posse, em *over* um discurso de Lula, que é colocado par a par com uma trilha sonora feita para emocionar. Nele, é dito que o Brasil venceu os engenhos de cana de açúcar nos períodos coloniais, mas não a fome. Proclamou a independência e aboliu a escravidão, mas ainda não resolveu a fome. Conheceu as riquezas das jazidas de ouro em Minas Gerais e realizou a produção de café no Vale do Paraíba, no entanto a fome ainda permanecia. Industrializou-se... Corta para a fala de Petra, dizendo ter 19 anos

³ DEMOCRACIA em vertigem. Narração de Petra Costa, aprox. 5m.

⁴ DEMOCRACIA em vertigem. Narração de Petra Costa, aprox. 8m.

quando Lula foi eleito e que a alegria havia tomado conta das ruas. A história do Brasil é tratada por Lula na forma de um fluxo de acontecimentos contínuos, algo da ordem de um desenrolar positivista. A abordagem da fome aparece tal e qual uma abstração de mazela social, uma mistificação, sem qualquer relação com a dinâmica do capitalismo e da luta de classes e da localização do Brasil na divisão internacional do trabalho enquanto um país dependente. O que não é dito por Lula ou complementado criticamente por Petra é que todas as movimentações políticas para o fim da colônia, da escravidão e até o interesse pela industrialização, foram burguesas, sempre preservando o caráter classista da configuração social.

Nesse sentido, a conciliação lulista vai de encontro à perspectiva da leitura histórica que molda o discurso: um pacto com a burguesia brasileira para que agora a fome pudesse finalmente findar-se. Aí veio a década de 2010. Talvez não devesse ser a tarefa de Lula a de propor uma aula de crítica da economia política ou de história em seu discurso de posse, mas o documentário trata a exposição do presidente como fala politizada, aproveitando-se do apelo emocional que carrega, e não como exame que foge do diagnóstico objetivo acerca do conflito no qual o Brasil historicamente se inscreve.

Petra diz que ela e a democracia brasileira possuem trinta anos de idade e mostra imagens de sua família, transmitidas em vídeos caseiros, nos tempos da ditadura. A cineasta também revela imagens de sua mãe, muito parecida com ela quando nova, com uma câmera na mão, passando uma mensagem do desejo familiar e geracional pelo sonho de uma democracia que viria a ocorrer em 1985. Em certo momento, a documentarista exhibe algumas cenas de arquivo da construção de Brasília, feitas por sua avó. Neste instante, a diretora conta que seu avô havia começado uma construtora, no entanto não quis se envolver com a construção da capital por temer uma queda do presidente antes de a obra ficar pronta. Em uma imagem onde aparece Juscelino Kubitschek, Petra mostra sua mãe no meio de homens de terno, uma criança.

Em seguida, novos planos sequência, feitos por drones, captam Brasília de cima, atual, já construída. A narração da cineasta enaltece a arquitetura modernista da cidade, faz comentários sobre o palácio Nereu Ramos, sede do Parlamento: “no seu centro, as duas cúpulas do Congresso, a cúpula da Câmara olhando pra cima, aberta aos desejos da sociedade, e a do Senado fechada, contida em seus pensamentos”⁵; e completa, dizendo: “mas a arquitetura perfeita se esqueceu do principal ingrediente da democracia: o povo”⁶; nesta tomada, a câmera sobrevoa o Congresso, a “casa do povo” e, no horizonte, uma manifestação ocorre e segue sendo reprimida pela guarda do Estado. O discurso de Petra diz que a classe política, por ter se distanciado das pessoas, seguiu promovendo seus próprios interesses oligárquicos, que vinham desde há séculos, como toda a narrativa dá a entender. O lamento da narradora gira em torno de uma fissura que pode ser superada no limite republicano: a que divide o povo da democracia liberal a partir de um vínculo que poderia ser sustentado por aquilo que a

⁵ DEMOCRACIA em vertigem. Narração de Petra Costa, aprox. 25m.

⁶ DEMOCRACIA em vertigem. Narração de Petra Costa, aprox. 25m.

Praça dos Três Poderes tenta fazer emanar para além do esplendor do concreto em linha reta: uma república simétrica, além de propriamente democrática (COSTA, 2019, aprox. 25 min).

Lukács discorre sobre a postura do escritor, tratando de literatura, mas que também serve para qualquer criador ficcional. É útil, ainda, para a crítica a peças de documentário, gênero de formato diverso, e que às vezes faz uso de recursos diegéticos ou se aproxima de narrativas legitimadas como factuais, porém, concretamente, são tão devotas de uma dimensão ficcional quanto aquelas que assim de fato o são. Lukács diz que há um valor quando o escritor não procura capitular em cima das regras da decadência ideológica ao operar essa resistência por meio de sua concepção pessoal de mundo. No entanto, o autor alerta que “a relação entre concepção de mundo e atividade literária é extremamente complexa” (LUKÁCS, 2010, p. 76), já que

Existem casos nos quais uma concepção do mundo política e socialmente reacionária não é capaz de impedir o nascimento de grandes obras-primas realistas; e existem outros nos quais precisamente a posição política avançada de um escritor burguês assume formas que obstaculizam seu realismo artístico. Trata-se, em suma, de ver se a elaboração da realidade que se expressa na concepção do mundo do escritor abre-lhe o caminho para uma consideração sem preconceitos da realidade, ou se interpõe entre o escritor e a realidade uma barreira que impede sua plena entrega às riquezas da vida social (LUKÁCS, 2010, p. 76).

A concepção de mundo de Petra, pelo que se extrai daquilo que escoo de sua obra, ao tratar do período da Nova República no Brasil como uma democracia fruto de um sonho, e ao trazer embutida a ideia da democracia liberal como paradigma final, faz com que a análise dos problemas representados pela “vertigem” alcance apenas a superfície das questões tratadas. A subjetividade da documentarista carrega consigo as marcas de um entendimento de norma republicana, própria de um ideal de liberalismo político, como se nota em sua obra. A questão aqui é menos o posicionamento ideológico da diretora do que a sua capacidade de compreender que seu objeto de análise não está em estado de vertigem, mas é a própria condição vertiginosa que atua sobre o real na forma de um semblante que impede a emergência desse real.

A obra fílmica, ao filtrar para dentro dos quadros uma narrativa condizente com esse semblante, faz com que o diagnóstico apresentado não suporte o alcance crítico do método histórico-materialista. Walter Benjamin explica, em “Sobre o conceito de história”, a relação dialética presente no interior do contato entre o objeto, determinado historicamente, e a teoria/método de que se fala:

O materialismo histórico aproxima-se de um objeto histórico somente quando ele o confronta enquanto mônada. Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos, ou, dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária na luta pelo passado oprimido. Ele aproveita essa oportunidade para explodir uma época determinada para fora do curso homogêneo da história; do mesmo modo, ele arranca à época uma vida determinada e, da obra composta durante essa vida, uma obra determinada. O

resultado desse procedimento é que assim se preserva e transcende (*aufheben*) na obra o conjunto da obra, no conjunto da obra a época e na época a totalidade do processo histórico. O fruto nutritivo do que é compreendido historicamente contém, em seu interior, o tempo, como uma semente preciosa, mas insípida (BENJAMIN, 2012, p. 251).

Se um documentário traz consistência teórica – basta observar que nos créditos de *Democracia em vertigem* há uma bibliografia – e ao mesmo tempo procura desbravar eventos da empiria, no caso os da história do Brasil dos últimos anos, então é possível, sob uma perspectiva realista, fazer da crítica ao filme uma cobrança para que este seja coerente com a práxis inerente à sua intencionalidade política. E se assim o for, essa coerência como critério de valor, torna-se impossível não considerar a luta de classes brasileira, bem como sua dinâmica própria e suas contradições legadas pela história.

3 IMAGINÁRIO, SIMBÓLICO, REAL E A DEMOCRACIA DO IMPOSSÍVEL

Em uma análise de *O show de Truman* (1998), filme em que o protagonista passa a vida inteira em um *reality show* sem saber e que apenas no desfecho descobre a verdade e assim se liberta da falsa realidade em que esteve, Žižek argumenta sobre o que há de fidedigno na suposta verdadeira realidade que o personagem encontra do lado de fora do programa que participou:

Mas e se precisamente esse final “feliz” (recorde-se que os últimos minutos do filme foram aplaudidos por milhões de pessoas no mundo todo), em que o herói se liberta e, como somos levados a crer, está prestes a reencontrar seu grande amor (temos de novo aqui a fórmula da produção do par!), for a ideologia em seu mais elevado grau de pureza? E se a ideologia residir na crença de que fora das fronteiras do universo finito, existe uma “realidade verdadeira” na qual se deve ingressar? (ŽIŽEK, 2009, p. 153).

A alegação do filósofo é a de que no não-ficcional, na Califórnia real que espera o personagem, a “hiper-realidade” já está em si comprometida com uma sociabilidade dotada de irrealidade. Nesse sentido, a encenação proposta por *O show de Truman* não se dá enquanto uma metáfora do real, é muito mais um arranjo de “metairrealidade”: uma ficção dentro da outra. A quimera palpável é ainda mais nociva, pois se pressupõe como realidade concreta. No entanto, “na sociedade consumista capitalista tardia, a própria ‘vida social real’ de certo modo incorpora as características de uma farsa encenada”. Žižek escreve que o universo do capitalismo, este definido como utilitário e desespirtualizado, “é a desmaterialização da ‘vida real’ em si, sua transformação em um show espectral”. A principal questão aqui é a insuficiência da crítica que emerge de *O show de Truman* em desvendar a irrealidade do suposto verdadeiro real, quando apenas denuncia a falsa realidade mais óbvia, a do *reality show* (ŽIŽEK, 2009, p. 153 e 154).

Em *Democracia em vertigem*, nas cenas da votação do *impeachment* de Dilma, sessão em que deputados de direita manifestam seus votos para família, Deus e bens, há trechos pertinentes. Um de tantos é a aparição da sala onde Dilma (de costas para a câmera de

Petra) assiste ao evento e, na mesma ocasião, o povo espectador acompanhando nas ruas, em telões. O ritual em si não deliberou nada sob sua própria liturgia, o resultado já era sabido e o desfecho também, para além do detalhe formal e legal da exigência de crime de responsabilidade. Porém, tanto Dilma assistindo quanto também o povo Brasil afora, apesar de não estarem presentes no espetáculo da Câmara, fazem parte da irrealidade que legitima a própria hipertrofia do falso real liderado pelo ex-deputado Eduardo Cunha. A então presidenta, por ser a chefe do executivo e por ter lutado por seu mandato recorrendo às ferramentas institucionais. E o povo, já que o evento foi interpretado quase que como uma competição de times, em que cada voto contra o impedimento era comemorado e cada um a favor, lamentado (a referência aqui é em relação à parcela da população que se opôs à deposição). Uma competição em torno de um jogo com placar final garantido, comprado.

O real, nos termos de uma categoria, efetuada por Žižek em suas análises, é aquele que Lacan elaborou em sua psicanálise: o que guarda em si, escondido sob a aparência do notável que o bloqueia, a potência que, justamente por não ser percebida, ocupa a posição de “impossível” (LACAN, 1992, p. 98; 116). É aquilo que o documentário de Petra Costa não acessa, dada a barreira da ordem do simbólico e do imaginário, outras duas categorias lacanianas, que o interditam coercitivamente. O real não se refere a uma unidade, no singular, como escreveu Lacan:

Mas não é só isso que é impossível, há muitas outras coisas ainda, desde que se dê um sentido estrito à palavra *impossível*, quer dizer, determinando-as apenas no plano da nossa verdade formalizada. Ou seja, em todo campo formalizado da verdade, há verdades que não se pode demonstrar. É no plano do impossível, como sabem, que defino o que é real (LACAN, 1993, p. 154, itálico do autor).

O campo de interpretação de Jacques Lacan é o inconsciente ou o todo possível das experiências subjetivas, universos determinados por outras instâncias como a filosofia, a ciência, a política, a natureza, a arte etc; e o método de descrição desse sistema foi desenvolvido sob a influência dos estruturalismos da linguística de Ferdinand de Saussure e da antropologia de Claude Lévi-Strauss. O imaginário diz respeito ao domínio das imagens propriamente, da imaginação, do pensamento, da consciência. Refere-se ao que pode ser identificado e daí compreendido, classificado. O imaginário reduz todas as coisas ao limite da sua capacidade de representação e, logo, conceituação; faz com que seja reconhecível e familiar o contexto espacial, temporal e físico onde o sujeito está. “Trata-se de um conjunto de imagens ideais que guiam tanto o desenvolvimento da personalidade do indivíduo quanto sua *relação com seu meio ambiente próprio*” (SAFATLE, 2017, p. 35, itálico do autor).

Quem pauta, organiza e atribui significado às representações do imaginário é o simbólico. Este é da ordem da cultura, da linguagem, do conceitual, da racionalização. Com ele, é possível nomear e entender a coisa pelo nome recebido, além de julgá-la pelos adjetivos que tal nome passa a acatar. Explicando o simbólico pelo estruturalismo, Safatle escreveu que

O estruturalismo trouxe uma teoria da sociedade que transformava a linguagem no *fato social central*. Processos como: trocas matrimoniais, modos de determinação de valor e mercadorias, organização do núcleo familiar, articulação de mitos socialmente partilhados seriam todos *estruturados como uma linguagem*, até porque a linguagem é, antes de mais nada, um modo de organização, de construção de relações, de identidades e de diferenças. Nesse sentido, ela fornece a *condição de possibilidade* para a estruturação de toda e qualquer experiência social. Esse sistema linguístico que estrutura o campo da experiência é exatamente o que Lacan chama de Simbólico (SAFATLE, 2017, p. 45 e 46, itálicos do autor).

Parte do raciocínio de Žižek em sua análise da trilogia *Matrix* (1999; 2003; 2003) serve para explicar o que seria o real, esta categoria que representa aquilo que é impossível de ser representado. O esloveno questiona, primeiramente, se ao saírem da *Matrix*, as pessoas deixarão a dimensão ilusória e chegarão à realidade verdadeira. Mas, para isso, reflete sobre a ideia de utopia em três estágios. O primeiro diz respeito ao que esta categoria representava antes da ideologia pós-moderna, “um esforço para romper com a realidade do tempo histórico e viver uma alternativa atemporal”. Em seguida, após o “fim da história”, a noção de utopia, sob a dominação ideológica burguesa, teve o sentido determinado pela capacidade de a memória digital armazenar o passado, isto em um tempo em que supostamente se vive a utopia atemporal no agora, inclusive no limite da experiência cotidiana da sociedade de consumo e com os conflitos de classe embaçados e configurados em altíssima complexidade. Ora, a utopia torna-se, portanto, lembrança de um “Real da História em si”, memória, algo do passado, aquilo que outrora foi uma tentativa de emancipação da alienação ao alcance da realidade concreta. Quem opera o terceiro estágio de sentido é a *Matrix*: agora, utopia e distopia combinam-se. O estado de coisas atual, “atemporal”, “pós-histórico”, faz uso de todos os sujeitos para fortalecer a própria *Matrix*, essa dimensão que torna cativos do presente o passado e o futuro (ŽIŽEK, 2009, p. 170).

A questão central de *Matrix* não está em sua tese principal, a de que se vive em uma realidade virtual e artificial, mas a de que existem milhões de seres humanos em condição de claustrofobia, “em berços cheios de água”, mantidos com vida para que possam fornecer energia ao mecanismo que os aprisiona. Esses, quando despertam, não descobrem a realidade, mas se percebem em posição fetal, passivos, cuja energia é canalizada à sustentação da rede simbólica. No entanto, não se trata de querer a energia, diz Žižek ao apresentar a sua tese. O que a *Matrix* quer é o desejo dos humanos, já que poderia conseguir combustível mais facilmente, sem precisar construir um gigantesco aparato produtor de uma realidade paralela. A rede simbólica, segundo o Žižek leitor de Lacan, está “longe de ser uma máquina anônima”, o que ela precisa é de “um influxo constante de *jouissance*” (ŽIŽEK, 2009, p. 71). O que Žižek escreveu, a citação a seguir, refere-se a *Matrix*, mas vale também para *Democracia em vertigem*: “o que o filme apresenta como o nosso despertar para uma situação real é na verdade seu exato oposto, a própria

⁷ “*Jouissance*”, do francês, quer dizer “desejo”, em português.

fantasia fundamental que sustenta nosso ser” (ŽIŽEK, 2009, p. 72). Apesar de o real ser interdito pela rede confeccionada pelo simbólico e o imaginário, ele, essa importância interdita de toda representação, esse grau indescritível, esse não-lugar, interfere nas experiências sociais coladas na teia tecida pelas outras duas dimensões visíveis, uma vez que ambas agem constantemente para perpetuar a sua anulação. Essa ação se dá por intermédio dos indivíduos, estes quase sempre como agentes inconscientes nesse mecanismo. O real, primeiramente, nega. Mas também traz consigo uma constante possibilidade de implosão:

[...] Lacan insistirá cada vez mais que a experiência humana não é um campo de condutas guiadas apenas por imagens ordenadas (Imaginário), por estruturas sociossimbólicas (Simbólico) que visam a garantir e a assegurar identidades, mas também por uma força disruptiva cujo nome correto é Real. Aqui, o Real não deve ser entendido como um horizonte de experiências concretas acessíveis à consciência imediata. O Real não está ligado a um problema de descrição objetiva de estado de coisas. Ele diz respeito a um campo de experiências subjetivas que não podem ser adequadamente simbolizadas ou colonizadas por imagens fantasmáticas. Isso nos explica porque o Real é sempre descrito de maneira negativa, como se fosse questão de mostrar que há coisas que só se oferecem ao sujeito sob a forma de negações (SAFATLE, 2017, p. 76 e 77).

Assim como a Matrix, a democracia liberal, na condição de paradigma pós-histórico, se sustenta por um arranjo tal e qual o simbólico se relaciona com os sujeitos através do imaginário construído para servir de acabamento a essa armação ideologicamente totalizada. O real não cabe nesse limite de possibilidade, não pode ser representado nele. Os personagens de *Matrix* são conduzidos a desejar a falsa realidade. Os espectadores de *Democracia em vertigem*, convencidos de que a democracia brasileira foi interrompida, são levados a crer que o retorno ao arranjo da Nova República lhes concederá o fim dos impasses que se revelam cada vez mais agudos e grotescos.

No documentário, a posse de Michel Temer é mostrada com closes nos novos agentes da direita, alguns deles os novos ministros do presidente e, ao fundo, uma ópera trágica ecoa a situação de golpe parlamentar com finalidades obscuras e classistas. Porém, a narração de Petra, ao dizer que “esses homens entram ávidos pelos salões, depois de anos tendo que pedir permissão para entrar”⁸, revela aparentemente um diagnóstico exato, considerando que a centro-esquerda estava eleita e que Dilma de fato não gostava de recebê-los. No entanto, uma análise insuficiente. No jogo político institucional, trata-se de uma encenação, um “show espectral”, como diz Žižek, pois o ritual da disputa eleitoral pautado por agentes competidores de esquerda e direita trata de perpetuar o imobilismo e a nulidade de qualquer transformação social. A esquerda, quando governa, o faz sob a permissão do que lhe é permitido para continuar nesta posição. Os homens de direita, como diz Petra, sempre estiveram com Dilma. Quem se comportava bem, no sentido de pedir permissão para permanecer no posto, era a agremiação petista. É por isso

⁸ DEMOCRACIA em vertigem. Narração de Petra Costa, aprox. 1h05m.

que a eleição acaba sendo só mais uma unidade no léxico das nomenclaturas que a dimensão simbólica trata de armar em torno das ideias de democracia, república e legalidade.

“E se os indivíduos sabotassem a Matrix, recusando-se a segregar *jouissance*?”, questiona Žižek ao argumentar que a questão central na busca por uma saída revolucionária está no rompimento da apropriação do desejo dos sujeitos pela Matrix. Se as personagens do tabuleiro da política institucional vivem em uma “Matrix”, do lado de fora, uma exterioridade dupla, os cidadãos que estão apartados das pelears formais de Brasília e os espectadores com o rosto à tela da Netflix, e essa duas condições se cruzam às vezes, ambos são convertidos em “baterias”, instrumentos que, pelo desejo, mantêm a consolidação do Simbólico (ŽIŽEK, 2009, p. 170 e 171). Há uma sintonia ideológica, pautada pela reflexão sobre a decadência trazida pelo exame do diagnóstico lukacsiano, a pós-história sustentadora da apologética do que constituído está no agora, entre o que está dentro e fora da Matrix, dentro de fora de *Democracia em vertigem* — “ambas excluem o real”. Žižek escreve que o filme *Matrix* não se equivoca ao afirmar o Real por detrás do universo virtual demonstrado na película, “como diz Morpheus a Neo, quando mostra a paisagem em ruínas de Chicago: ‘Bem-vindo ao deserto do real’” (ŽIŽEK, 2009, p. 156), porém

[...] o real não é a “realidade verdadeira” por trás da simulação virtual, mas o *vazio* que torna a realidade incompleta/inconsistente, e a função de toda a Matrix simbólica é camuflar sua inconsistência. Uma das formas de efetuar essa camuflagem é precisamente alegar que, por trás da realidade incompleta/inconsistente que conhecemos, existe *outra* realidade que não é estruturada por nenhum impasse de impossibilidade (ŽIŽEK, 2009, p. 156, itálicos do autor).

Quanto ao documentário brasileiro: sob um novo plano sequência, dentro de uma enorme sala do Alvorada à meia luz, Petra diz, voz em *over*:

É claro que havia também aqueles que nunca tinham saído. Em uma festa no Palácio dos Bandeirantes, um político pergunta para um empresário: – Você por aqui?; e o empresário responde: – Eu tô sempre aqui. Vocês políticos que mudam. Depois de algumas horas filmando no Alvorada, encontro duas placas, uma em cada lado do palácio. De um lado, uma placa colocada no governo Collor, um presidente de direita, dizendo que esse palácio foi restaurado por ação voluntária dessas empresas. E do outro, uma placa colocada no governo Lula, um presidente de esquerda. Andrade Gutierrez é o nome da empresa que meu avô foi um dos fundadores, em 1947 (COSTA, 2019, aprox. 1h10m).

A câmera passeia pela capital de um país com Parlamento, Suprema Corte e Executivo, com jornalistas da imprensa empresarial que pautam os acontecimentos, com atores políticos, tanto os que operam o *impeachment* quanto os que caem por causa dele, reforçando a ideia de que a queda de Dilma é uma fissura em um modelo político-institucional que (e o cenário em volta cumpre função legitimadora), se funcionasse sem as lacunas vertiginosas, poderia ser considerado plenamente democrático. As placas dos

presidentes de direita e de esquerda, que receberam favores de empresários, são vistas como sinais de patologia de uma democracia que não está funcionando bem, jamais como uma dinâmica de luta de classes que age no interior do Estado em uma época em que a palavra revolução está tão distante do real quanto o próprio real da obra de Petra.

De acordo com Safatle, “o sistema linguístico que estrutura o campo da experiência” é a própria engenharia do simbólico. A tradição estruturalista fornece a Lacan a compreensão de uma camada de significantes e significados que, em relação, age determinando os sujeitos, que não participam de tal dinâmica na condição de agentes, mas como suportes das estruturas que se procedem em cruzamento, confeccionando o todo. Lacan está interessado em dizer sobre um inconsciente que se constitui enquanto um “sistema de regras, normas e leis que determinam a forma geral do pensável” (SAFATLE, 2017, p. 45-49).

Talvez seja por isso que Lula, ao final do filme, quando as cenas voltam para os momentos finais antes de sua prisão, reduz a si o *impeachment* de Dilma, dizendo que o processo foi pretexto para chegar até ele. Nesse momento, o ex-presidente está protegido dentro de um sindicato, entidade tradicional na luta trabalhista, que atua como contraponto às dinâmicas do capital, no entanto, no filme, serve de abrigo não para o acirramento da luta de classes, como quer o povo do lado de fora que pede para Lula não se entregar, mas uma base para que novamente a conciliação típica da formalidade da democracia liberal possa sair vitoriosa, já que Lula despolitiza a constatação de que o Judiciário do Estado burguês trabalha para a burguesia. A palavra “justiça” entra em cena como uma entidade com superioridade moral inquestionável, que todos precisam reconhecer e que os órgãos que a representam se curvam mecanicamente diante de preceitos e regras imparciais, desconsiderando toda uma dinâmica política em que tanto a lei quanto a suspensão desta são realizações de um soberano gestor que se situa dentro e fora de um Estado de exceção: fora, porque ele mesmo aplica ou suspende a exceção, convenientemente, quando interessa ou não a legalidade; dentro, porque tanto quando adota a lei quanto quando a despreza, ele é quem garante a ordem de ambas as situações (AGAMBEN, 2014, p. 22).

Numa das sequências finais do filme, enquanto Petra mostra as imagens de militantes acampados ao redor do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC, sua narração cita a frase de Warren Buffett: “A luta de classes existe, mas é a minha classe, a classe dos ricos, que está fazendo a guerra e nós estamos ganhando”⁹. Esse trecho talvez seja um pequeno relance do real, porém filtrado pelo imaginário e o simbólico. Nas cenas seguintes, o documentário mostra as imagens da eleição de Bolsonaro e a narrativa então estabelece um vínculo entre a prisão ilegal de Lula, que esteve em primeiro lugar nas pesquisas enquanto foi candidato na eleição de 2018, e a vitória eleitoral do candidato de extrema-direita. Ou seja, o processo foi maculado por uma arbitrariedade da justiça, mas em si poderia funcionar democraticamente caso a república brasileira não fosse um ente de famílias oligarcas. O real passeia, por vezes, através de relances rápidos, pelo olhar da documentarista. Mas é sempre revestido pela linguagem do simbólico, levando-o à

⁹ DEMOCRACIA em vertigem. Narração de Petra Costa, aprox. 1h45.

ocultação.

As imagens da multidão emocionada ao redor de Lula prestes a ir preso, filmadas pelo PT e, portanto, registradas para algum uso posterior, seriam aproveitadas para a construção de um material editado à construção da politização da classe trabalhadora diante da sua real condição no interior da democracia liberal ou à disputa narrativa do jogo eleitoral dentro desse mesmo sistema? A direção de fotografia do documentário e o crédito pelas imagens exclusivas usadas em sua montagem são atribuídas a Ricardo Stuckert, fotógrafo do PT e responsável por registrar imagens feitas no dia da prisão de Lula. As fotografias do ex-presidente em cima do palanque discursando, imagem tradicional em sua carreira política, ou no meio da multidão, construção também coerente com a sua trajetória de liderança popular, uma vez transportadas para o filme de Petra, transformam-se em elementos que compõem uma edição em duas dimensões: a do objeto fílmico e a da legitimidade da ideologia que sustenta a obra pertencente ao catálogo da Netflix, empresa compromissada com a indústria e o imperialismo cultural estadunidense, país cuja produção discursiva não se cansa de apontar, mundo afora, quais regimes são democráticos ou não, conforme o seu interesse político e econômico global. O que foi feito com a energia e a comoção da multidão que cercou Lula no emocionante dia de sua prisão?

Na análise sobre o desfecho de *Matrix reloaded* (2003), segundo filme da trilogia, Žižek interroga se alguma revolução será capaz de cumprir o que afirma contra Matrix ou, se de outro modo, tais rebeliões em seu interior, com aparência revolucionária, não são planejadas pela própria Matrix: “Assim termina *Matrix reloaded*: numa falha do ‘mapeamento cognitivo’ que espelha perfeitamente a triste situação da esquerda atual e de sua luta contra o sistema” (ŽIŽEK, 2009, p. 173 e 174). Uma aparente inconsistência no roteiro de *Matrix reloaded*, ou uma “incoerência” intencional, é percebida por Žižek: em uma cena, Neo paralisa “ferozes máquinas tentaculares” apenas erguendo a mão, magicamente. No entanto, ele está, neste momento, no “deserto do real”, e não na Matrix, onde é possível realizar tais proezas. Essa mistura entre “realidade real” e “realidade falsa”, supõe Žižek, diz respeito à hipótese de que a produção da ilusão operada pela Matrix ultrapassa, na verdade, seu próprio limite dimensional. Ou seja, atinge também o real legítimo. Daí o filósofo interpreta que mesmo que lutas aconteçam na dimensão factual e concreta, há que haver disputas também na área quimérica. Lutas, aliás, ainda mais importantes (ŽIŽEK, 2009, p. 174). A crítica de Žižek alcança o lugar de importância da pertinência da crítica a produções cinematográficas, como a de um documentário como o de Petra e a influência política que ele opera no interior do debate público, da sociedade e nas subjetividades dos sujeitos que constantemente têm seus desejos canalizados para todo tipo de finalidade, algumas, no limite, contrárias a estes que são conduzidos a desejar. Žižek escreve que

Nos termos do bom e velho par marxista *infraestrutura-superestrutura*: é preciso considerar a dualidade irreduzível que coloca os processos socioeconômicos materiais ‘objetivos’ que ocorrem na realidade de um lado e o processo propriamente político-ideológico de outro. E se o domínio da

política for inerentemente 'estéril', um teatro de sombras, mas ainda sim crucial para a transformação da realidade? Assim, embora a economia seja o real e a política, um teatro de sombras, a batalha principal terá de ser travada nos campos da política e da ideologia (ŽIŽEK, 2009, p. 174).

Há, como se sabe, uma crise econômica mundial desde 2008. O neoliberalismo se esforça em prol de sua hegemonia, agindo pragmaticamente e sem limites. Uma extrema-direita, em sintonia internacional, articula-se para vencer eleições e o liberalismo democrático vê suas contradições escancaradas à luz do dia. O materialismo histórico-dialético diz que a realidade concreta é dinâmica e para ela não há qualquer determinismo. A luta de classes, nesse sentido, quando situada no lugar de motor da história, ainda cumpre a função de destituir um determinado estado de coisas e faz surgir um real que ainda não se efetivou.

3 CONCLUSÃO: A POSSIBILIDADE DO REAL

Lacan diz que, “na medida em que a linguagem, tudo o que instaura a ordem do discurso, deixa as coisas numa hiância, é que, em suma, podemos estar certos de que, seguindo seu fio, nunca faremos outra coisa senão seguir seu contorno” (LACAN, 1992, p. 169). Imaginário e simbólico se distinguem radicalmente do real. Este, por sua vez, não se constitui “na qualidade de simples escolha contra o qual quebramos a cara, mas escolha lógico daquilo que, do simbólico, se enuncia como impossível”. O que se apresenta como “impossibilidade” é muito mais uma interdição exterior a ela, barreira que a oculta da visão, da sensibilidade, da inteligibilidade, do que um vazio ou um nada em si. Quem a encobre é que a determina, no nível da classificação, e não no da concreção. Na política e na sociedade, cabe a ideologia organizar, com sofisticação, ideias coaguladas a partir do que pode ou não ser transformado na realidade. No entanto, algo emite sinal do outro lado da ilusão da aparência, por mais naturalizada que possa parecer. “É daí que surge o real” (LACAN, 1992, p. 116).

Alain Badiou, em um trecho do *Em busca do real perdido* (2017), ele também afinado com Lacan, escreve que o real é o impasse de uma formalização (BADIOU, 2017, p. 28). E diz ainda, em trecho sobre o cinema, que na sétima arte o real é aquilo que está do lado de fora do quadro, quota que não aparece tecida por uma linguagem. Assim, diante da impossibilidade de integrar o limite da cena explicitamente realizada e perceptível aos sentidos, como Žizek versa em sua análise, a representação talvez pudesse recorrer a uma postura ética de reconhecimento e denúncia de algo que está presente, mesmo não se mostrando, ponto impossível a ela revelar. Caberia à *Democracia em vertigem* uma vontade maior de mostrar aquilo que não pode. Não explicitamente, dado o impedimento, mas sinalizando criativamente à direção do que está oculto, politicamente interdito. Porém, antes, deveria ser consciente daquilo que não cabe no limite do seu quadro, mas que pode, de repente, invadir a realidade, dada a natureza imprevisível e a força incalculável da história.

REFERÊNCIAS

Livros:

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

BADIOU, Alain. **Em busca do real perdido**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.

LACAN, Jacques. **O seminário 17: o avesso da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

LUKÁCS, Georg. **Marx e o problema da decadência ideológica**. In: Marxismo e teoria da literatura. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

POE, Edgar Allan. **A máscara da morte escarlate**. In: Histórias extraordinárias. Lajeado Cotia: Pandorga, 2018.

SAFATLE, Vladimir. **Introdução a Jacques Lacan**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

ZIZEK, Slavoj. **Lacrimae rerum: ensaios sobre o cinema moderno**. São Paulo: Boitempo, 2009.

Filmes:

BATMAN - O cavaleiro das trevas. Direção: Christopher Nolan. Produção: Warner Bros Pictures. Estados Unidos, 2008.

DEMOCRACIA em vertigem. Direção: Petra Costa. Produção: Netflix. Brasil, 2019.

MATRIX. Direção: Lana Wachowski, Lilly Wachowski. Produção: Warner Bros Pictures. Estados Unidos, 1999.

MATRIX Reloaded. Direção: Lana Wachowski, Lilly Wachowski. Produção: Columbia Pictures. Estados Unidos, 2003.

MATRIX Revolutions. Direção: Lana Wachowski, Lilly Wachowski. Warner Bros Pictures. Estados Unidos, 2003.

O SHOW de Truman. Direção: Peter Weir. Produção: Paramount Pictures. Estados Unidos, 1998.

Título em inglês:

**“ŽIŽEK’S CINEMA”, IDEOLOGICAL DECAY AND LIMIT TO
THE REAL IN *THE EDGE OF DEMOCRACY***