

GRUPO
DE ESTUDOS
LIBERTÁRIOS

CAPITALISMO REALISTA

Mark Fisher

2 de novembro * 15 h

KASA INVISÍVEL * RUA BIAS FORTES, 1034 - LOURDES



REALISMO CAPITALISTA: NÃO HÁ ALTERNATIVA? – MARK FISHER

1

É mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo

Numa das cenas chave de *Filhos da Esperança*, de Alfonso Cuarón (2006), o personagem de Clive Owen, Theo, visita um amigo na termelétrica de Battersea, que funciona agora como um misto de prédio público e coleção particular. Tesouros culturais — *Davi*, de Michelangelo, *Guernica*, de Picasso, o porco inflável do Pink Floyd — são preservados nesse prédio que é, ele mesmo, uma relíquia cultural. Esse é nosso vislumbre da vida da elite, que contrasta com os efeitos da catástrofe que deu origem um surto esterilidade em massa: nenhuma criança nasce no mundo há pelo menos uma geração. Theo pergunta: “Como tudo isso pode importar se não vai ter mais ninguém pra ver?”. As futuras gerações já não servem mais como um álibi, pois não haverá geração futura. A resposta é de um hedonismo niilista: “Eu tento não pensar nisso”.

O que há de único em *Filhos da Esperança* é ser uma distopia que trata especificamente do capitalismo tardio. Não é sobre o cenário totalitário, e já familiar, que estamos acostumados a ver retratados, rotineiramente, nas distopias cinematográficas (veja, por exemplo, *V de Vingança* de James McTeigue). Na novela de P.D. James, em que se baseia o filme, a democracia foi suspensa e o país é governado por um auto-nomeado Guardiã. Sabiamente, isso tudo fica em segundo plano no filme. Tudo que sabemos é que, as medidas autoritárias, que estão por todo lugar, podiam ter sido implantadas por uma estrutura política que permanece, ao menos nominalmente, democrática. A Guerra ao Terror já nos tinha preparado para esse desfecho: a normalização da crise produz uma situação em que repelir as medidas dispostas como emergenciais se torna algo unimaginável (É quando nos perguntamos: “quando a guerra vai acabar?”).

Ao assistir *Filhos da Esperança*, é inevitável não se lembrar da frase atribuída a Fredric Jameson e Slavoj Žižek, de que é mais fácil imaginar o fim do mundo que o fim do capitalismo. Esse *slogan* captura precisamente o que quero dizer por “realismo capitalista”: o sentimento disseminado de que o capitalismo não é apenas o único sistema político-econômico viável, mas também que é impossível sequer *imaginar* uma alternativa coerente a ele. Houve um tempo em que filmes e romances distópicos resultavam de exercícios de imaginação — os desastres que eles encenavam serviam de pretexto narrativo para a emergência de novas formas de viver.

lugar à convicção morosa de que nada de novo pode acontecer. O foco muda da Próxima Grande Coisa para a última grande coisa — há quanto tempo aconteceu? Quão grande ela foi?

T.S. Eliot ronda os bastidores de *Filhos da Esperança*, que, afinal, herda de *A Terra Devastada* o tema da esterilidade. A epígrafe de encerramento do filme “*shantih shantih shantih*” tem mais a ver com fragmentos de Eliot do que dos *Upanishades*. Talvez seja possível identificar ali as preocupações de um outro Eliot — o de “*Tradição e talento individual*” — cifradas em *Filhos da Esperança*. Foi nesse ensaio que Eliot, antecipando Harold Bloom, descreveu a relação recíproca entre o canônico e o novo. O novo define a si mesmo em resposta ao canônico; ao mesmo tempo, o canônico tem que se reconfigurar em resposta ao novo. O argumento de Eliot era: a exaustão do futuro nos priva também do passado. A tradição de nada vale se não é mais contestada e modificada. Uma cultura meramente preservada não é realmente cultura em absoluto.

O destino do *Guernica* de Picasso no filme — antes um grito de angústia e raiva contra as atrocidades fascistas, agora praticamente um papel de parede — é um bom exemplo. Tal como o depósito em que foi convertida a termelétrica de Bettersea, a pintura é dotada de um status “icônico” somente quando destituída de toda função ou contexto possível. Nenhum objeto cultural pode preservar seu poder quando não existem mais olhos para vê-lo.

Não precisamos esperar o futuro próximo de *Filhos da Esperança* chegar para testemunhar essa transformação da cultura num museu de antiguidades. O poder do realismo capitalista deriva em parte da maneira pela qual ele subsume e consome toda a história anterior: trata-se de um efeito do “sistema de equivalências” capaz de transformar todos os objetos da cultura — sejam eles a iconografia religiosa, a pornografia ou o *O Capital* de Marx — em valor monetário. Passeie pelo Museu Britânico, onde se podem ver objetos tirados de seu lugar de origem e reunidos como se estivessem dispostos sobre o balcão da nave espacial de *O Predador*, e você terá uma imagem poderosa do processo em curso. Na conversão de práticas e rituais em meros objetos estéticos, as crenças das culturas anteriores são objetivamente ironizadas, transformadas em *artefatos*. O realismo capitalista não é, portanto, um tipo particular de realismo; é mais parecido com o realismo em si mesmo. Como Marx e Engels observaram no *Manifesto Comunista*:

“[O Capital] afogou os êxtases sagrados do fervor religioso, do entusiasmo cavalheiresco, do sentimentalismo pequeno-burguês nas águas gélidas do cálculo egoísta. Fez da dignidade pessoal um simples valor de troca e, em nome das numerosas liberdades conquistadas, estabeleceu a implacável liberdade de comércio. Em suma, substitui a

Não é o que acontece em *Filhos da Esperança*. O mundo que o filme retrata lembra mais uma extrapolação ou uma exacerbação do nosso mundo do que com uma alternativa. Nesse mundo, assim como no nosso, o ultra-autoritarismo e o Capital não são, de modo algum, incompatíveis: campos de concentração e franquias de cafeterias famosas coexistem tranquilamente. Em *Filhos da Esperança*, o espaço público está abandonado, servindo de depósito de lixo, entregue aos animais selvagens (Uma cena particularmente ressonante ocorre em uma escola abandonada, onde um cervo corre). Os neoliberais, realistas capitalistas *par excellence*, celebraram a destruição do espaço público, mas, contrariando suas expectativas oficiais, não há redução do estado em *Filhos da Esperança*, apenas sua redução às funções militares e policiais (falo em expectativas “oficiais” porque, sub-repticiamente, o neoliberalismo sempre se apoiou no estado, apesar de tê-lo atacado ideologicamente. Isso ficou espetacularmente claro durante a crise dos bancos, em 2008, quando, a convite dos ideólogos neoliberais, o estado correu em socorro do sistema bancário).

Em *Filhos da Esperança*, a catástrofe não está nem à nossa espera, nem tampouco aconteceu: está sendo vivida. Não existe um momento pontual de desastre; o mundo não termina com uma explosão, ele pisca [oscila como uma lâmpada diante de uma queda rápida de energia], ele vê seu tecido desfazer-se e, lentamente, desmorona. O que causou a catástrofe por vir, ninguém sabe; sua causa está longe, em algum lugar do passado, tão desconectada do presente que parece resultar do capricho de algum ser maligno: um milagre negativo, uma maldição que penitência alguma é capaz de afastar. Essa deterioração só pode ser interrompida por meio de uma intervenção que não pode ser prevista, como não puderam ser previstos os eventos que nos colocaram nessa trilha. Toda ação é inútil; só a esperança sem sentido faz sentido. Superstição e religião, os primeiros abrigos dos desesperados, proliferam.

Mas de que se trata, afinal, a catástrofe? É evidente que o tema da esterilidade deve ser lido metaforicamente, como deslocamento de outro tipo de ansiedade. Quero dizer que a ansiedade pede para ser lida em outros termos. A questão que o filme coloca é: quanto tempo pode durar uma cultura que persiste *sem* criar o novo? O que acontece quando os jovens se tornam incapazes surpreender?

Filhos da Esperança tem relação direta com a suspeita de que o fim já chegou, com o pensamento de que é bem possível que a promessa de futuro que alimentamos seja apenas uma promessa de reiteração e a restauração. Será que já não existem mais rupturas ou “choques de novidade” por vir? Essas ansiedades tendem a uma oscilação bipolar: o “messianismo fraco”, que espera que exista alguma coisa nova pelo caminho, sucumbe e dá

exploração, encoberta pelas ilusões religiosas e políticas, pela exploração aberta, única, direta e brutal”.

O capitalismo é o que sobra quando as crenças colapsam no nível da elaboração ritual e simbólica, e tudo que resta é o consumidor-espectador, cambaleando trôpego entre ruínas e relíquias.

Mais, essa guinada da crença para a estética, do engajamento para o *voyeurismo*, é tida como uma das virtudes do realismo capitalista. Ao vangloriar-se de ter — como coloca Badiou — “nos libertado das ‘abstrações fatais’ inspiradas pelas ‘ideologias do passado’”, o realismo capitalista apresenta a si mesmo como um escudo que nos protege dos perigos colocados pela crença. A atitude de ironia distante, própria do capitalismo pós-moderno, supostamente nos imuniza contra as seduções do fanatismo. Baixar nossas expectativas, somos ensinados, é um pequeno preço a pagar para estar protegido do terror e do totalitarismo. “Nós vivemos em uma contradição”, Badiou observa:

“(...) o brutal estado de coisas, a desigualdade profunda — onde toda existência é avaliada em termos de dinheiro apenas — é apresentada como um ideal. Para justificar seu conservadorismo, partidários da ordem estabelecida não podem chamar esse estado de ideal ou maravilhoso. Em vez disso, eles decidiram dizer que todo resto é horrível. Claro, eles dizem, nós podemos não viver numa condição paradisíaca. Mas temos sorte de não vivermos em uma condição infernal. Nossa democracia não é perfeita. Mas é melhor que as malditas ditaduras. O capitalismo é injusto, mas não é criminoso como o stalinismo. Nós deixamos milhões de africanos morrerem de AIDS, mas não fazemos declarações racistas e nacionalistas, como Milosevic. Nós matamos iraquianos com nossos bombardeios, mas não cortamos suas gargantas com facões como eles fazem lá em Ruanda, etc”.

O “realismo” aqui é análogo à perspectiva deflacionária de um depressivo, que acredita que qualquer estado positivo, qualquer esperança, é uma perigosa ilusão.

Em sua interpretação do capitalismo — certamente a mais impressionante desde Marx — Deleuze e Guattari, descrevem-no como um tipo de potencial sombrio que assombrou todos os sistemas sociais anteriores. O Capital, dizem, é uma “Coisa inominável”, a abominação que as sociedades primitivas e feudais “procuravam evitar”. Quando chega de fato, o capitalismo traz consigo uma dessacralização massiva da cultura. É um sistema que não mais governa por meio de nenhuma Lei transcendente; ao contrário, ele desmantela todos os códigos desse tipo, apenas para reinseri-los *ad hoc*. Os limites do capitalismo não são fixados de saída, mas

definidos (e redefinidos) pragmaticamente e improvisadamente. Isso faz do capitalismo algo muito parecido com *A Coisa* no filme homônimo de John Carpenter: uma entidade monstruosa e infinitamente plástica, capaz de metabolizar e absorver qualquer coisa que entre em contato com ele. O *Capital*, Deleuze e Guattari dizem, é “uma colagem de tudo que já foi”; um estranho híbrido do ultra-moderno com o arcaico. Na época em que Deleuze e Guattari escreveram os dois volumes de seu *Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia*, parecia que os impulsos desterritorializantes do capitalismo estavam confinados às finanças, deixando a cultura aos cuidados das forças de reterritorialização.

Esse mal-estar, esse sentimento de que não há nada de novo não é, evidentemente, novidade. Nós o encontramos no conhecido conceito de “fim da história”, tão alardeado por Francis Fukuyama após a queda do Muro de Berlim. A tese de Fukuyama de que a história tinha chegado ao seu ápice com o capitalismo liberal pode ter sido amplamente bombardeada, mas continua sendo aceita inconscientemente, e por vezes deliberadamente assumida, no nível da cultura. Vale lembrar que até o próprio Fukuyama reconheceu que essa ideia de que a história tinha chegado ao “ponto final” não tinha nada de triunfalista. Fukuyama advertiu que essa cidade radiante, que avistávamos ao longe, poderia ser mal assombrada. Não pelo fantasma de Marx, mas pelo de Nietzsche. Algumas das páginas mais prescientes de Nietzsche são aquelas nas quais ele descreve a “supersaturação de uma era pela história”, como escreveu em *Consideração Intempestiva*: “Isso conduz essa era a um estado de cinismo perigoso”. No qual o cinismo, a “postura cosmopolita” do espectador desinteressado substitui o engajamento e o envolvimento. Essa é a condição do *Último Homem* de Nietzsche, que viu de tudo, mas é decadentemente debilitado precisamente por esse excesso de (auto) consciência.

A posição de Fukuyama, de certo modo, espelha a de Fredric Jameson. Jameson, conhecidamente, declarou que o pós-modernismo é “a lógica cultural do capitalismo tardio”. Ele argumentou que o fracasso do futuro era um elemento constitutivo da cena cultural pós-moderna que, como profetizou corretamente, seria dominada pelo pastiche e pelo *revival*. Considerando que Jameson já tinha desenvolvido um argumento convincente acerca da relação entre o pós-modernismo cultural e certas tendências no consumo capitalista (ou pós-fordista), pode parecer que não há nenhuma necessidade de um conceito como o de realismo capitalista. Em alguns sentidos, isso é verdade. O que estou chamando de realismo capitalista pode ser subsumido pela rubrica do pós-modernismo, teorizada por Jameson. No entanto, apesar do heróico trabalho de elucidação feito por Jameson, o pós-modernismo continua sendo um termo fortemente contestado, cujos sentidos — de maneira adequada, porém desesperadora — seguem duvidosos e múltiplos. Além disso, quero demonstrar que alguns dos processos descritos e analisados por Jameson se agravaram e, hoje em dia, se tornaram crônicos, a ponto de se transformar.

Hoje, há três razões pra eu preferir o termo realismo capitalista ao pós-modernismo. Nos anos 1980, quando Jameson desenvolveu pela primeira vez sua tese sobre o pós-modernismo, ainda existiam — pelo menos nominalmente — alternativas ao capitalismo. Estamos lidando hoje com um senso de exaustão e esterilidade política muito mais profundo e pernicioso. Nos anos 80, o “Socialismo Real” ainda resistia, ainda que na fase final do colapso. Na Inglaterra, as fraturas da luta de classes estavam completamente expostas, em razão de conflitos como a Greve dos Mineiros de 1984–1985. A derrota desse movimento foi um momento importante no desenvolvimento do realismo capitalista, pelo menos enquanto significativo, tanto em sua dimensão simbólica quanto em seus efeitos práticos. O fechamento das minas foi defendido precisamente com base no argumento de que mantê-las abertas não era “economicamente realista”, e os mineiros foram retratados como os últimos atores de um romance proletário fracassado. Os anos 80 foram o período em que o realismo capitalista, com muito esforço, criou raízes, a época em que a doutrina de Margareth Thatcher de que “não há alternativa” — um *slogan* tão sucinto quanto se poderia esperar do realismo capitalista — se tornou, brutalmente, uma profecia autorrealizada.

Em segundo lugar, o pós-modernismo envolvia uma relação com o modernismo. O trabalho de Jameson sobre o pós-modernismo começa com uma interrogação sobre a ideia, defendida por gente como Adorno, de que o modernismo possuía um potencial revolucionário, que se desdobrava, por si só, de suas inovações formais. Em vez disso, o que Jameson viu acontecer foi a incorporação dos motivos modernistas pela cultura popular (de repente, por exemplo, as técnicas surrealistas apareceram na publicidade). Ao mesmo tempo, formas particularmente modernistas foram absorvidas e mercantilizadas, o credo modernista — sua suposta fé no elitismo como um modelo monológico e verticalizado de cultura — foi desafiado e rejeitado em nome da “diferença”, da “diversidade” e da “multiplicidade”. O realismo capitalista não mais encena esse tipo de confronto com o modernismo. Ao contrário, a derrota do modernismo é algo reconhecido: ele é agora algo que até pode ressurgir, periodicamente, mas apenas como um estilo estético cristalizado, nunca como um ideal de vida.

Em terceiro lugar, desde o colapso do Muro de Berlim, já se passou uma geração. Nas décadas de 1960 e 1970, o capitalismo ainda tinha que enfrentar o problema de como conter e absorver as energias externas. Agora, enfrenta o problema oposto: tendo incorporado tudo que lhe era exterior tão completamente, como pode funcionar sem um exterior para colonizar ou do qual se apropriar? Para a maior parte das pessoas com menos de 20 anos, na Europa e na América do Norte, a falta de alternativas ao capitalismo não é nem sequer uma questão. Jameson costumava se referir, horrorizado, aos caminhos pelos quais o capitalismo se infiltrava no próprio inconsciente; agora, o fato de o capitalismo ter colonizado até a vida onírica

da população é tão amplamente aceito que nem vale a pena comentar. Seria perigoso e enganador imaginar que o passado próximo foi uma espécie de idílio, repleto de potencial político, então é bom lembrar que o papel que a mercantilização desempenhou na produção da cultura no século XX. De todo modo, a velha batalha entre *detournement* e recuperação, entre subversão e incorporação, parece coisa do passado. O que estamos lidando agora não é com a incorporação de materiais que, antigamente, seriam dotados de potencial subversivo, mas sim com sua *pré-encarnação* [*precorporation*]: a formatação e a formalização prévia dos desejos, aspirações e esperanças pela cultura capitalista. Dão testemunho disso o estabelecimento acomodado de zonas culturais “alternativas” ou “independentes” que repetem infinitamente gestos de rebelião e contestação como se fosse pela primeira vez. “Alternativo” e “independente” não designam nada fora do *mainstream*; pelo contrário, são, na verdade, os *estilos* dominantes no interior do *mainstream*. Ninguém incorporou (e lutou contra) esse beco sem saída mais do que Kurt Cobain e o Nirvana. Com sua terrível lassidão e sua raiva sem objetivo, Cobain pareceu ecoar a voz enfadada do desânimo de uma geração que tinha nascido depois da história, para a qual cada gesto era antecipado, rastreado, comprado e vendido antes mesmo de acontecer. Cobain sabia que ele era apenas mais uma peça do espetáculo, que nada funcionava melhor na MTV do que um protesto contra a MTV; sabia que cada gesto seu era um clichê, previamente roteirizado, e sabia que até mesmo saber disso era um clichê. O impasse que paralisava o músico era o mesmo que Jameson descrevia em seu livro “Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio” ao se referir à cultura pós-moderna em geral. Cobain se via inserido em “um mundo no qual a inovação estilística não mais era possível, onde tudo que restava era imitar os estilos mortos, falar por meio de máscaras e com as vozes e os estilos disponíveis no museu do imaginário”. Nesse contexto, até o sucesso significa um fracasso: ser bem-sucedido quer dizer apenas que você é a “carne nova do pedaço” — e logo, logo vai ser devorado pelo sistema. Mas a profunda angústia existencial do Nirvana e de Cobain já pertence a outro tempo; o que veio depois disso foi um pastiche de rock que reproduz as formas do passado sem angústia nenhuma.

A morte de Cobain confirmou a derrota e a incorporação da utopia do rock e de suas ambições prometeicas. Quando ele morreu, o rock já tinha sido eclipsado pelo *hip hop*, cujo sucesso global pressupunha o tipo perfeito de “pré-encarnação” capitalista, que mencionei acima. Para a maior parte do *hip hop*, qualquer esperança “naïve” de que a cultura jovem ainda seria capaz de mudar alguma coisa tinha dado lugar à adesão incondicional a uma versão brutalmente redutora da “realidade”. “No *hip hop*”, apontou Simon Reynolds, num ensaio publicado na *Wired Magazine* em 1996,

“(…) ‘real’ tem dois significados. Primeiro, significa o autêntico, a música descompromissada que se recusa a se vender para indústria se, para fazer isso, tiver que

suavizar sua mensagem ao mudar de lado. 'Real' aí também significa que a música reflete a 'realidade' constituída pela instabilidade econômica do capitalismo tardio, da institucionalização do racismo, da vigilância crescente e do assédio da juventude pela polícia. 'Real' significa a morte do social: significa corporações que não respondem por lucros crescentes com aumentos de salário ou melhorias nos benefícios, mas com downsizing (a demissão da força de trabalho permanente para a criação de uma massa flutuante de trabalhadores contratados em regimes de meio-expediente e 'freelas' que não gozam de benefício ou segurança alguma no emprego).

No fim, era precisamente por encenar essa primeira versão do “real” — “a descompromissada” — que o *hip hop* possibilitava a absorção fácil da segunda, a realidade de instabilidade econômica do capitalismo tardio, onde essa autenticidade provou ser altamente vendável. O *gangster rap* nem reflete apenas as condições sociais pré-existentes, como muitos de seus defensores argumentam, nem tampouco é causa delas, como afirmam os críticos –, pelo contrário: o circuito em que *hip hop* e capitalismo tardio se alimentam um do outro é um dos meios pelos quais o realismo capitalista se converte num mito anti-mítico. A afinidade entre o *hip hop* e filmes de gangster como *Scarface*, *O Poderoso Chefão*, *Cães de Aluguel*, *Os Bons Companheiros* e *Pulp Fiction* emerge de sua alegação comum de que despiriam o mundo das ilusões sentimentalóides para mostra-lo “como realmente é”: uma guerra hobbesiana de todos contra todos, um sistema de perpétua exploração e de criminalidade generalizada. No *hip hop*, Reynolds escreve, “‘Cair na real’ é se conformar ao estado de natureza, onde cães devoram cães, e não há espaço para vencedores ou perdedores— todos estão condenados a perder”.

O mesmo acontece na visão de mundo *neo-noir* que encontramos nos quadrinhos de Frank Miller e nas novelas de James Ellroy. Há um tipo de machismo da desmitologização nos trabalhos de Miller e Ellroy. Eles posam de observadores implacáveis que recusam a sentir piedade pelo mundo para de encaixá-lo numa na ética binária e supostamente simplista dos super-heróis de quadrinhos e dos romances policiais clássicos. O “realismo” aqui, em vez de ocupar o segundo plano, é, pelo contrário, sublinhado de alguma forma por essa fixação pavorosa no vendável — mesmo com a insistência hiperbólica na crueldade, na traição, na selvageria que ambos os escritores rapidamente se tornam pantomímicos. “Em seu poço de escuridão”, escreveu Mike Davis sobre Ellroy em 1992, “não resta luz para lançar sombras e a maldade se torna uma banalidade forense. O resultado se parece muito mais com a textura moral da era Reagan-Bush: a supersaturação da corrupção que não já não produz revolta, nem sequer interesse”. Essa insensibilização, no entanto, cumpre uma função no realismo capitalista: Davis levanta a hipótese de que “o papel de L.A. Noir” pode ser “endossar a emergência do *homo reaganus*”.

E se você convocar um protesto e todo mundo aparecer?

No caso do *gangster rap* e de Ellroy, o realismo capitalista toma forma numa espécie de superidentificação com o Capital, em sua versão mais impiedosamente predatória. Mas não precisa ser assim. Na verdade, o realismo capitalista está muito longe de afastar certo tipo de anticapitalismo. Afinal, como Žižek provocadoramente apontou, ele está amplamente disseminado no capitalismo. De tempos em tempos, acontece de o vilão dos filmes de Hollywood ser encarnado por uma “corporação maligna”. Longe de enfraquecer o realismo capitalista, esse gestual anticapitalista, na realidade, reforça-o. Pegue, por exemplo, *Wall-E*, da Disney/Pixar. O filme mostra uma Terra tão depredada que os seres humanos já não são mais capazes viver nela. O filme não deixa sombra de dúvida de que o consumismo capitalista e as corporações — ou melhor, as megacorporações, *Buy n Large* — foram os responsáveis por essa devastação; e quando vemos os seres humanos em seu exílio espacial, eles são infantis e obesos, interagindo por meio de suas telinhas, transportados pra lá e pra cá por enormes cadeiras flutuantes, e se alimentando de canudinho, em copos plásticos, de líquido não identificado. O que temos é uma visão do controle e da comunicação mais ou menos como Jean Baudrillard os entendia: a subjugação não mais se dá como subordinação a um espetáculo extrínseco, mas, ao contrário, nos convida a interagir e participar. Parece que a audiência do cinema é ela mesma objeto dessa sátira, o que levou muitos analistas conservadores [right wing] a torcer o nariz e rechaçar o filme, condenando a Disney/Pixar por atacar sua própria audiência. Mas esse tipo de ironia alimenta, em vez de ameaçar, o realismo capitalista. Um filme como *Wall-E* exemplifica o que Robert Pfaller chamou de “interpassividade”: o filme performa nosso anticapitalismo por nós, nos autorizando assim a continuar consumindo impunemente. O papel da ideologia capitalista não é fazer defesa explícita de nada, como a propaganda faz, mas esconder o fato de que as operações do capital não dependem de nenhum tipo de subjetividade ou crença. Era impossível conceber o fascismo ou o Stalinismo sem propaganda — mas o capitalismo pode funcionar perfeitamente bem sem ela, em muitos sentidos, funciona até melhor quando não tem ninguém tentando defendê-lo abertamente. O conselho de Žižek sobre isso ainda é válido e não tem preço: “Se o conceito de ideologia que está em jogo é o clássico, que situa a ilusão no âmbito do conhecimento”, ele argumenta,

então a sociedade atual parece pós-ideológica: a ideologia dominante é a do cinismo; as pessoas não mais acreditam numa verdade ideológica; não levam mais as proposições ideológicas a sério. O nível fundamental da ideologia, no entanto, não é o de uma ilusão que mascara o real estado de coisas, mas aquele de uma fantasia (inconsciente) que estrutura

nossa realidade enquanto tal. E nesse nível, estamos claramente bem longe de sermos pós-ideológicos. O distanciamento cínico é só uma maneira... de fechar os olhos para o poder estrutural da fantasia ideológica: mesmo quando não levamos as coisas a sério, mesmo quando mantemos um distanciamento irônico, nós continuamos fazendo.

A ideologia capitalista em geral, sustenta Žižek, consiste precisamente em supervalorizar a crença — no sentido de atitude subjetiva interior — a despeito das crenças que exibimos e exteriorizamos em nossos comportamentos. Contanto que acreditemos (em nossos corações) que o capitalismo é mau, somos livres para continuar participando da troca capitalista. De acordo com Žižek, o capitalismo em geral se apoia numa estrutura de negação. Acreditamos que o dinheiro é apenas uma convenção sem sentido, destituído de um valor intrínseco, no entanto, *agimos* como se possuísse um valor sagrado. Pior, esse comportamento depende da negação inicial — somos capazes de fetichizar o dinheiro em nossas ações apenas porque, em nossas cabeças, já tomamos dele uma distância irônica.

O anticapitalismo corporativo não teria importância se pudéssemos diferenciá-lo de um movimento anticapitalista autêntico. No entanto, mesmo antes do clima atual [de guerra ao terror] se instalar, com os ataques ao *World Trade Center* no 11 de Setembro, o assim chamado movimento anticapitalista já parecia ter cedido terreno demais ao realismo capitalista. Tendo se mostrado incapaz de apresentar ao capitalismo uma alternativa de modelo político-econômico coerente, cresceu a suspeita de que talvez o objetivo não fosse mais superar o capitalismo, mas apenas mitigar seus excessos; e, considerando que formalmente as atividades desses movimentos privilegiavam o protesto, em detrimento da organização política, havia a sensação de que o movimento anticapitalista consistia numa série de demandas históricas, sem esperança de realização. Os protestos produziam uma espécie de ruído de fundo carnavalesco para o realismo capitalista, e tinham muito em comum com eventos hipercorporativos como o Live 8 de 2005, com suas cobranças desmedidas para que os políticos legislassem pelo fim da pobreza.

O Live 8 era um estranho tipo de protesto; um protesto com o qual todo mundo podia concordar: quem é que gosta de conviver com a pobreza? Não fosse uma forma “degenerada” de protesto. Pelo contrário, foi no Live 8 que a lógica dos protestos se revelou em sua forma mais pura. Os protestos desencadeados nos anos 60 postulavam a existência de um Pai maligno, o arauto de um princípio de realidade que (supostamente) negava de maneira cruel e arbitrária o “direito” ao gozo absoluto. Esse Pai tinha acesso a recursos ilimitados, mas egoística e insensivelmente guardava-os para si. No entanto, naquela época não era o capitalismo, mas o protesto que dependia dessa figura do Pai; um dos trunfos da atual elite global tem sido evitar a identificação com a figura do Pai avarento, mesmo quando a “realidade”

que eles impõem à juventude é *substancialmente mais dura* do que as condições contra as quais os jovens protestavam nos anos 60. De fato, foi a própria elite global — na figura de celebridades como Richard Curtis e Bono — que organizou o Live 8.

Reivindicar uma agência política efetiva significa, em primeiro lugar aceitar, *no nível do desejo*, a nossa participação no impiedoso moedor de carne do Capital. O que está sendo negado nesse repúdio ao mal e à ignorância, projetados nesse Outro fantasmático, é a nossa própria cumplicidade com as redes de opressão planetárias. O que é preciso ter em mente é que o capitalismo é *tanto* uma estrutura impessoal hiperabstrata *quanto* algo que não existiria sem a nossa colaboração. A descrição mais gótica do Capital é também a mais precisa. O capital é um parasita abstrato, um vampiro insaciável, uma epidemia zumbi; mas a carne viva que ele transforma em trabalho morto é a nossa, os zumbis que ele produz somos nós. Em certo sentido, é o caso de dizer simplesmente que os membros da elite política são nossos servos; e o miserável serviço que eles nos prestam consiste em lavar nossa libido [como quem lava uma roupa suja], re-presentando compulsoriamente para nós mesmos aqueles desejos que negamos como se não tivessem nada a ver com a gente.

A chantagem ideológica que está por aí desde o primeiros concertos do Live Aid, em 1985, insiste que “indivíduos caridosos” podem acabar diretamente com a fome, sem precisar de nenhum tipo de solução política ou de reorganização sistêmica. É preciso agir imediatamente, nos dizem; deixar a política de lado em nome de uma emergência ética. A marca Product Red, de Bono, queria dispensar até a intermediação de entidades filantrópicas. “A filantropia é como a música hippie, que se canta de mãos dadas”, declarou Bono. “A Red é mais *punk rock*, *hip hop*, tem que se parecer mais com o comércio pesado”. O ponto não era oferecer uma alternativa ao capitalismo — ao contrário: o caráter “*punk rock*” ou “*hip hop*” da Product Red consistia numa aceitação “realista” do capitalismo como único jogo a ser jogado. O objetivo era apenas garantir que partes dos lucros de transações específicas seriam destinados a boas causas. A fantasia era que o consumismo, longe de estar intrinsecamente implicado na desigualdade global sistêmica, poderia, ao contrário, resolvê-la. Tudo que tínhamos que fazer era comprar os produtos certos.