

PREFÁCIO À EDIÇÃO BRASILEIRA

## HOLLYWOOD HOJE: NOTÍCIAS DE UM *FRONT* IDEOLÓGICO

As novelas policiais de Leonardo Padura Fuentes com Mario Conde, ambientadas na Havana contemporânea, são um bom exemplo de como funciona a legitimação ideológica nos dias atuais. Em uma primeira análise, as histórias oferecem uma imagem tão crítica da situação (pobreza, corrupção, ceticismo cínico...) que o leitor ficaria chocado se soubesse que Padura não apenas vive em Havana como também é uma figura totalmente aceita, laureada com prêmios importantes pelo governo. 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 qualquer. Retornando aos tempos da Guerra Fria, críticos de esquerda muitas vezes apontaram para a posição ambígua de John Le Carré em relação a sua própria sociedade: apesar de tudo, suas críticas ao oportunismo crítico, às manipulações cruéis e às traições morais pressupõem uma postura basicamente positiva em relação a sua própria sociedade – a própria complexidade moral da vida no serviço secreto é uma prova de que vivemos numa sociedade “aberta”, que admite a existência de tais complexidades. Assim sendo, *mutatis mutandis*, o mesmo não se aplicaria ao caso de Padura? O fato de ele poder escrever da forma como o faz dentro da sociedade cubana é a sua legitimação.

A mesma estratégia de “humanização” ideológica é facilmente perceptível nos suspenses de espionagem com pretensões artísticas: todos adoram enfatizar a “com-

plexidade ideológica realista” dos personagens do “nosso” lado. No entanto, longe de oferecer um ponto de vista equilibrado, essa admissão “honestá” do nosso próprio “lado negro” sustenta exatamente o oposto: a afirmação oculta de nossa supremacia. Nós somos “psicologicamente complexos”, cheios de dúvidas, ao passo que nossos oponentes não passam de máquinas mortíferas unidimensionais. Nisso reside a mentira de *Munique*, de Steven Spielberg: ele quer ser “objetivo”, apresentando a ambiguidade e a complexidade moral, as dúvidas psicológicas e a natureza problemática da vingança do ponto de vista israelense. No entanto, essa abordagem “realista” apenas redime ainda mais os agentes do Mossad: “Veja, eles não são só assassinos frios, são também seres humanos com suas dúvidas – *eles* duvidam, mas os terroristas palestinos, não...” O público então simpatiza com a animosidade com que os últimos agentes do Mossad que cometeram assassinatos por vingança reagiram ao filme (“Não houve dilemas psicológicos, apenas fizemos o que tínhamos de fazer”). Há muito mais honestidade nessa animosidade. Sendo assim, por que haveria algo de ideológico nesse ponto de vista “humano”? Porque essa “humanização” serve para ofuscar a questão principal: a necessidade de uma análise política impiedosa dos interesses por trás de nossas atividades político-militares. Nossas lutas político-militares não são exatamente uma história nebulosa que acaba de maneira brutal com nossas vidas pessoais – elas são algo de que participamos de forma integral.

Mais genericamente, essa “humanização” do soldado (a meio caminho do dito popular “errar é humano”) é um fator-chave da (auto)apresentação ideológica das Forças de Defesa de Israel: a mídia israelense adora enfatizar as imperfeições e os traumas psíquicos dos soldados israelenses, apresentando-os não como perfeitas máquinas militares nem como heróis sobre-humanos, mas como pessoas comuns que, reféns dos traumas da história e da guerra, cometem erros e podem perder-se, como qualquer pessoa normal. Assim, quando as Forças de Defesa de Israel demoliram a casa da família de um suposto “terrorista”, em janeiro de 2003, o fizeram com muito carinho, até ajudando a família a retirar os móveis, antes que uma retroescavadeira pusesse a casa abaixo. Pouco antes, um incidente similar havia sido reportado pela imprensa israelense da seguinte maneira: 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 uma foto de sua filha à mãe palestina. É fácil perceber a falsidade desse gesto de empatia: a ideia de que, apesar de todas 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. Assim, a única resposta adequada por parte da mãe seria: “Se você é realmente um ser humano como eu, por que está fazendo isso?” O soldado somente poderia

refugiar-se na abstrata noção do dever: “Eu não gosto disso, mas é meu dever...”, esquivando-se assim da concepção subjetiva de seu dever. A mensagem dessa humanização é a ênfase no vão entre a realidade complexa da pessoa e a função que ela tem de desempenhar contra sua própria natureza: “Na minha família, a genética não é militar”, diz um militar que se surpreende ao descobrir-se um oficial de carreira em entrevista a Claude Lanzmann em *Tsahal*, de 1994 (*Tsahal*, cuja pronúncia é “Tsal”, é o acrônimo hebraico de Forças de Defesa de Israel). Ironicamente, o cineasta segue aqui a mesma linha de humanização de Spielberg, alvo de absoluto desprezo por parte de Lanzmann.

Assim como em *Shoah*, o trabalho de Lanzmann em *Tsahal* passa-se totalmente no presente, sem imagens de arquivo de batalhas ou trechos narrados que apresentariam o contexto histórico. O início já nos joga *in medias res*: diversos militares relembram os horrores da guerra de 1973, enquanto equipamentos de áudio reproduzem ao fundo gravações autênticas de momentos de pânico, quando as unidades israelenses posicionadas ao leste do Canal de Suez foram atacadas por soldados egípcios. Esse “som ambiente” é usado para transportar os (ex-)soldados entrevistados de volta à experiência traumática: suando, eles revivem a situação em que muitos de seus camaradas foram mortos e reagem admitindo plenamente o medo, o pânico e a fragilidade humana – muitos deles reconhecem de maneira franca que não temeram apenas por sua vida, mas pela própria existência de Israel. Outro aspecto dessa humanização é a íntima relação “animista” com as armas, em especial com os tanques: “Eles têm alma. Se você der amor, carinho a um tanque, ele retribuirá”.

O foco de Lanzmann na experiência de um estado permanente de emergência e de medo de morrer vivida pelos soldados israelenses é citado em geral para justificar a ausência do ponto de vista dos palestinos no filme: eles aparecem tardiamente, e reduzidos a um pano de fundo não subjetivado. O filme mostra que são tratados realmente como uma subclasse, submetidos a controles policiais e militares e detidos para procedimentos burocráticos; no entanto, a única crítica explícita à política israelense no filme é formulada pelos escritores e advogados entrevistados (Avigdor Feldman, David Grossman, Amós Oz). Numa análise complacente, pode-se dizer (como fez Janet Maslin em sua crítica a *Tsahal*, no *The New York Times*) que “Lanzmann deixa as expressões falarem por si”, permitindo que a opressão aos palestinos surja como pano de fundo, e perturbe por seu silêncio. Mas isso procede? Eis a descrição que Maslin faz de uma cena importante, quase no fim do filme, quando Lanzmann discute com um construtor israelense:

“Quando os árabes perceberem que haverá judeus aqui para sempre, eles aprenderão a conviver com isso”, insiste esse homem, que constrói casas novas em território ocupado. Enquanto fala, operários árabes trabalham sem parar ao fundo. Confrontado a questões espinhosas suscitadas por seu trabalho como construtor de assentamentos, o homem se

contradiz abertamente. E também bate o pé. “Esta é a terra de Israel”, insiste quando o senhor Lanzmann, em sua missão de explorar a relação do povo israelense com essa terra, faz mais uma das muitas perguntas que acabam sem resposta. Por fim, o diretor desiste de discutir, sorri filosoficamente e abraça o construtor. Nesse momento, ele manifesta todas as aflições e frustrações vistas em *Tsahal*, e tudo em apenas um gesto.<sup>1</sup>

Será que Lanzmann também “sorriria filosoficamente e abraçaria” o operário palestino que está ao fundo, se fosse entrevistá-lo e ouvisse do trabalhador uma raiva destrutiva contra os israelenses, que o reduzem a um instrumento remunerado de privação de sua própria terra? Nisso reside a ambiguidade ideológica de *Tsahal*: os soldados entrevistados assumem o papel de “seres humanos comuns”, usam as máscaras que criaram para humanizar seus atos e essa mistificação ideológica (a apresentação da máscara ideológica como a “essência humana” de cada um) atinge o ápice da ironia quando Ariel Sharon é mostrado como um simples e pacífico fazendeiro.

É interessante notar a presença cada vez mais constante de “humanizações” similares na recente onda de histórias de super-heróis que fizeram sucesso nos cinemas (*Homem-Aranha*, *Batman*, *Hancock*...). Os críticos vão ao delírio quando afirmam que esses filmes vão além dos personagens de quadrinhos e dão ênfase às incertezas, às fraquezas, às dúvidas, aos medos e aos anseios do herói sobre-humano, à sua luta contra seus próprios demônios, ao confronto com seu lado negro etc., como se tudo isso fosse capaz de tornar mais “artística” uma superprodução de caráter simplesmente comercial. (A exceção é o excelente *Corpo fechado*, de M. Night Shyamalan.) Na vida real, sem dúvida nenhuma, essa humanização chegou ao cúmulo num recente despacho da imprensa oficial norte-coreana, segundo o qual o amado presidente Kim Jong-il destacara-se no jogo inaugural do primeiro circuito de golfe do país, completando dezoito buracos em dezenove tacadas. Podemos imaginar o que passou pela cabeça do burocrata da propaganda: ninguém vai acreditar que Kim acertou todos os buracos logo na primeira tacada; então, para tornar as coisas um pouco mais realistas, vamos admitir que, num dos buracos, ele precisou de duas tacadas...

Mas há mais, muito mais, em *O cavaleiro das trevas*, de Christopher Nolan. No fim do filme, quando morre o novo promotor Harvey Dent, um obstinado agente de combate à máfia que se corrompe e acaba cometendo assassinatos, Batman e o comissário Gordon percebem que o moral da cidade ficaria abalado se viesse à tona a notícia dos assassinatos cometidos pelo promotor. Batman então convence o comissário Gordon a preservar a imagem de Dent, acusando o próprio super-herói pelos crimes; Gordon destrói o batsinal e dá início à caçada a Batman. Essa

<sup>1</sup> Janet Maslin, “*Tsahal*: Lanzmann’s Meditation On Israel’s Defense”, *The New York Times*, 27/1/1995.

necessidade de uma mentira para manter o moral do público elevado é a mensagem final do filme: somente uma mentira é capaz de nos salvar. Não surpreende que, paradoxalmente, a única figura de verdade no filme seja o Coringa, o supremo vilão<sup>2</sup>. O objetivo de seus atos terroristas contra Gotham City é claro: eles pararão assim que Batman tirar a máscara e revelar sua verdadeira identidade ao público; para evitar a revelação e proteger Batman, Dent vai à imprensa e diz ser o homem-morcego – outra mentira. Para encurralar o Coringa, o comissário Gordon simula sua própria morte – mais uma mentira...

Estaria convencido o Coringa – que quer revelar a verdade por trás da máscara – de que a revelação destruiria a ordem social vigente? Ele não é um homem sem máscara; ao contrário, é um homem totalmente identificado com a sua máscara, um homem que *é* a própria máscara. (Isso me lembra uma história parecida a respeito de Lacan: aqueles que o conheciam pessoalmente, observando como se comportava na vida privada, quando não estava exercendo sua imagem pública, surpreendiam-se de constatar que seu comportamento na intimidade era exatamente o mesmo de quando estava em público, com todos aqueles maneirismos ridiculamente afetados.) É por isso que o Coringa não tem uma história por trás dele e carece de motivações claras: ele conta às pessoas histórias diferentes sobre suas cicatrizes, zombando da ideia de que deve ter algum trauma profundamente enraizado que o faz agir desse jeito<sup>3</sup>. De que forma, então, Batman e Coringa se identificam? Seria o Coringa a própria personificação da pulsão de morte de Batman? Seria Batman a destrutividade do Coringa posta a serviço da sociedade?

Também se pode traçar um paralelo entre *O cavaleiro das trevas* e “A máscara da morte escarlata”<sup>\*</sup>, de Edgar Allan Poe. No isolado castelo em que os poderosos se refugiaram para sobreviver à peste (a Morte Escarlata) que devastava o país, o príncipe Próspero organiza um luxuoso baile de máscaras. Por volta da meia-noite, Próspero nota a presença de uma pessoa vestida com uma túnica escura, manchada de sangue, semelhante a uma mortalha, e com uma máscara em forma de crânio, representando uma vítima da Morte Escarlata. Sentindo-se insultado, Próspero exige saber a identidade do misterioso convidado; quando a figura se vira e mostra o rosto, o príncipe cai morto no mesmo instante. Revoltados, os presentes encurralam o desconhecido e removem sua máscara, para então descobrir que a fantasia

<sup>2</sup> Apoio-me aqui no excelente “Odresujoca laz”, de Andrej Nikolaidis, *Ljubljanski dnevnik*, Eslovênia, 28/8/2008. Nikolaidis, escritor montenegrino de geração mais recente, foi processado por Emir Kusturica e escandalosamente condenado por ter escrito um texto em que denunciou a cumplicidade de Kusturica com o violento nacionalismo sérvio.

<sup>3</sup> Atribuo essa ideia a Bernard Keenan.

<sup>\*</sup> Edgar Allan Poe, “A máscara da morte escarlata”, em *O escaravelho de ouro e outras histórias* (São Paulo, Ática, 1995). (N. E.)

estava vazia – a figura revela-se como a personificação da Morte Escarlate, que estava ali para destruir toda a vida existente no castelo. Como o Coringa e todos os outros revolucionários, a Morte Escarlate também quer que as máscaras caiam e a verdade seja revelada ao público – pode-se dizer também que, na Rússia de 1917, a Morte Escarlate 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, 1922) que retrata a Revolução de Outubro nos termos da história de Allan Poe.

A extraordinária popularidade do filme não apontaria então para o fato de ele tocar o centro nervoso de nosso espectro político-ideológico? Por essa visão, definitivamente *O cavaleiro das trevas* é uma nova versão de dois faroestes clássicos de John Ford (*Sangue de herói* e *O homem que matou o facínora*), que mostram que, para civilizar o Velho Oeste, a Mentira precisa ser elevada a Verdade – em suma, que nossa civilização se baseia numa Mentira. A questão que deve ser levantada é: por que, em nossa época precisa, existe essa nova necessidade de uma Mentira para a manutenção do sistema social?

*O cavaleiro das trevas* é um indício de uma regressão ideológica capaz de fazer alguém sentir-se quase tentado a recorrer ao título do trabalho mais stalinista de Georg Lukács: *The destruction of reason* [A destruição da razão] (emancipadora). Essa regressão alcança seu ápice em *Eu sou a lenda*, um sucesso recente do cinema com Will Smith no papel do último homem vivo, cujo único interesse reside em seu valor comparativo: uma das melhores maneiras de detectar mudanças no espectro ideológico é comparar reconstituições consecutivas de uma mesma história. Há três (ou melhor, quatro) versões de *Eu sou a lenda*: o livro publicado por Richard Matheson em 1954; sua primeira versão cinematográfica, com Vincent Price (*Mortos que matam*, de Ubaldo Ragona e Sidney Salkow, 1964); sua segunda versão cinematográfica, com Charlton Heston (*A última esperança da Terra*, de Boris Sagal, 1971); e sua última versão, com Will Smith (*Eu sou a lenda*, de Francis Lawrence, 2007).

A primeira versão para o cinema, até agora possivelmente a melhor, é bastante fiel ao livro. A premissa inicial é conhecida: “O último homem [...] não está sozinho”, como diz o anúncio de divulgação da versão de 2007. A história é mais uma fantasia sobre a solidão: Neville, o único sobrevivente de uma catástrofe que provocou a morte de todos seres humanos, menos ele, vaga pelas ruas desoladas da cidade – e logo descobre que não está só, pois uma espécie mutante de mortos-vivos (ou melhor, de vampiros) o persegue. Não há paradoxo no anúncio: nem mesmo o último homem vivo está sozinho – quem continua com ele são os mortos-vivos. Em termos lacanianos, eles são o *a* que se soma ao *I* do último homem. À medida que a história se desenvolve, revela-se que algumas pessoas infectadas haviam descoberto um meio de manter a doença inerte; no entanto, os “ainda vivos” não têm aparência diferente

daquela dos verdadeiros vampiros durante o dia, quando também ficam paralisados pelo sono. Eles então enviam uma mulher chamada Ruth para espionar Neville, e muito de sua interação se desenrola em torno da luta interna do protagonista para equilibrar sua profunda paranoia com sua esperança. Neville acaba realizando um exame de sangue em Ruth e descobre sua verdadeira natureza, mas ela o derruba e foge. Meses depois, os “ainda vivos” atacam Neville e capturam-no vivo para executá-lo diante dos olhos de todos os integrantes da nova sociedade. Antes da execução, Ruth oferece a ele um envelope com pílulas para que não sinta dor. Então Neville percebe porque essa nova sociedade de pessoas infectadas o considera um monstro: assim como os vampiros são considerados monstros lendários que atacam pessoas vulneráveis em suas camas, Neville transformou-se numa figura mítica que mata tanto os vampiros quanto os vivos contaminados enquanto dormem. Ele é uma lenda, assim como foram os vampiros um dia. A principal diferença entre o livro e a sua primeira versão para o cinema é uma mudança no fim: o herói (que, no filme, chama-se Morgan) desenvolve em seu laboratório uma cura para Ruth; algumas horas depois, ao cair da noite, os “ainda vivos” o atacam. Neville foge, mas acaba sendo morto na igreja onde sua mulher foi sepultada.

A segunda versão cinematográfica, *A última esperança da Terra*, passa-se em Los Angeles, onde um grupo de albinos resistentes que se identifica como “A família” sobrevive à praga, mas esta os transforma em violentos mutantes albinos sensíveis à luz e afeta suas mentes com surtos psicóticos de grandeza. Apesar de resistentes, os membros da “família” começam a definhar pouco a pouco, aparentemente por causa de uma mutação da praga. “A família” é liderada por Matthias, um antigo apresentador de televisão de Los Angeles; ele e seus seguidores acreditam que a ciência moderna, e não as falhas da humanidade, são a causa de seu infortúnio. Adotam um estilo de vida ludista, passando a usar símbolos e tecnologias medievais, assim como longas túnicas negras, tochas, arcos e flechas. Na visão deles, Neville, o último símbolo da ciência e “usuário da roda”, deve morrer. A cena final mostra os últimos sobreviventes num Land Rover, depois que Neville, em seus últimos suspiros, dá a eles um frasco de vacina, provavelmente para restaurar sua humanidade.

Na versão mais recente do filme, ambientada em Manhattan, a mulher que aparece para Neville (aqui chamada de Anna, acompanhada de um filho, Ethan, que chega do Sul – Maryland e São Paulo são mencionadas) diz a ele que Deus a enviou para levá-lo a uma colônia de sobreviventes em Vermont. Neville recusa-se a acreditar nela. Argumenta que não pode existir Deus num mundo com tanto sofrimento e mortes em massa. Então os infectados atacam naquela noite e acabam com as defesas da casa. Neville, Anna e Ethan se refugiam num laboratório no porão, trancando-se ali com uma mulher infectada em quem Neville realizava testes. Ao constatar que o tratamento mais recente havia curado a mulher, Neville percebe que precisa encontrar uma maneira de passar a vacina para os outros sobreviventes,

antes que eles sejam mortos. Depois de colher uma amostra de sangue da paciente e entregá-la a Anna, Neville a empurra com Ethan para dentro de uma velha câmara e sacrifica-se, detonando uma granada de mão. Suicidando-se, ele provoca a morte dos infectados que os atacavam. Em seguida, Anna e Ethan fogem para Vermont e chegam à colônia fortificada onde vivem os sobreviventes. Na conclusão, ela declara que a cura encontrada por Neville permitiu que a humanidade sobrevivesse e se reconstituísse, elevando-o ao *status* de lenda, uma espécie de Cristo que se sacrifica para salvar a humanidade.

A gradual regressão ideológica pode ser observada aqui no mais puro estado clínico. A principal diferença (em relação à primeira e à segunda versão para o cinema) ocorre na mudança radical do sentido do título: perde-se o paradoxo original (o herói passa a ser uma lenda para os vampiros, assim como eram os vampiros para a humanidade). Desse modo, na última versão, o herói torna-se uma lenda apenas para os seres humanos sobreviventes que vivem isolados em Vermont. O que se perde com essa alteração é a experiência autenticamente “multicultural” oferecida pelo sentido do título original: a experiência de que a tradição de alguém não é melhor do que nos parece ser a tradição “excêntrica” dos outros. Tal é a experiência belamente formulada por René Descartes que, em seu *Discurso do método*\*, descreve como, durante suas viagens, percebeu que “todos aqueles cujos sentimentos são contrários aos nossos não são necessariamente bárbaros nem selvagens, mas podem ter tanto quanto ou mais razão do que nós”. A ironia é que essa dimensão desaparece precisamente em nossa época, quando a tolerância multicultural é elevada à condição de ideologia oficial.

Acompanhemos passo a passo o caminho dessa regressão ideológica. A primeira versão cinematográfica é prejudicada por sua conclusão: ao invés de ser morto na condição de lenda, a morte do herói reafirma suas raízes na comunidade perdida (Igreja, família). A poderosa percepção “multicultural” do nosso pano de fundo é, portanto, enfraquecida: a mensagem final não trata mais de uma troca de lugares (nós sermos uma lenda para os vampiros da mesma maneira como os vampiros foram uma lenda para nós) que torna palpável o abismo de nossa falta de raízes, mas de nosso irredutível apego às origens. A segunda versão produz a obliteração da questão da lenda e desvia o foco para a possibilidade de sobrevivência da humanidade por meio da invenção, por parte do herói, de um remédio contra a peste. Essa mudança reinscreve o filme no tema padrão de uma ameaça à existência da humanidade e de sua sobrevivência na última hora. No entanto, como bônus, ao menos temos uma dose de antifundamentalismo liberal e de cientificismo iluminado que rejeita a hermenêutica obscurantista da busca por um “significado mais pro-

---

\* René Descartes, *Discurso do método* (São Paulo, Martins Fontes, 2007). (N. E.)



fundo” da catástrofe. A versão mais recente fecha o caixão, revirando tudo e optando abertamente pelo fundamentalismo religioso. O primeiro indício é dado logo pelas coordenadas geopolíticas da história: a oposição entre uma Nova York degradada e o ecoparaíso intocado de Vermont, uma comunidade fechada protegida por muros e guardas. E, para colocar ainda mais o dedo na ferida, uma comunidade reconstituída por duas pessoas fundamentalistas vindas do sul que sobreviveram ao episódio que devastou Nova York... Mudança similar ocorre no que diz respeito à religião: o primeiro clímax ideológico do filme é o momento de dúvida de Neville (não existe Deus se uma catástrofe como essa é possível), em oposição à crença fundamentalista de Anna de que ela é um instrumento de Deus, enviada a Vermont para uma missão cujo significado ainda não está claro para ela. Nos momentos finais do filme, pouco antes de morrer, Neville troca de lado e retoma a perspectiva fundamentalista de Anna, assumindo uma espécie de identificação cristológica: o motivo de Anna ter sido levada a Neville foi ele ter de entregar a ela a vacina que seria levada para Vermont. Suas dúvidas pecaminosas são então abolidas e ficamos exatamente diante do oposto da premissa do livro original: Neville é novamente uma lenda, mas uma lenda para a nova humanidade, cujo renascimento só foi possível por causa da sua invenção e do seu sacrifício...

Quando até mesmo um produto da supostamente “liberal” Hollywood exhibe uma regressão ideológica tão grosseira, é necessária mais alguma prova de que a ideologia está bem viva em nosso mundo pós-ideológico? Consequentemente, não deveríamos ficar surpresos ao constatar a ideologia em sua forma mais pura no que Hollywood parece ter de mais inocente: as animações infantis campeãs de bilheteria. “A verdade tem a estrutura de uma ficção” – existe exemplo melhor dessa tese do que animações em que a verdade a respeito da ordem social existente é exposta de maneira tão direta como em nenhuma outra narrativa de cinema, com atores “de verdade”? Peguemos a imagem de sociedade que se tem em desenhos violentos, em que há luta entre animais: luta implacável pela sobrevivência, armadilhas e ataques brutais, exploração dos outros como se fossem otários... Se a mesma história fosse contada num filme com atores “de verdade”, sem dúvida nenhuma acabaria censurada ou criticada como ridícula e excessivamente pessimista. *Kung fu panda* (de John Stevenson e Mark Osborne, 2008), o mais recente sucesso de animação da Dreamworks, faz o mesmo com o modo de funcionamento das crenças em nossa sociedade cínica – o filme é ideologia em sua forma mais pura e constrangedora. *Kung fu panda* vai continuamente de um extremo a outro da sabedoria serena – que é sabotada pelo cínico senso comum por meio de referências a necessidades e medos banais. Mas esses dois níveis (a sabedoria e o senso comum) seriam realmente opostos? Não seriam os dois lados de um todo e a mesma atitude de sabedoria? O que os une é a rejeição do objeto *a*, do objeto sublime de ligação entusiasmada – no universo de *Kung fu panda* existem apenas necessidades e obje-

tos cotidianos banais e o vazio, todo o resto é ilusão. É por isso, a propósito, que todo o universo do filme é assexuado: não há sexo nem atração sexual no filme; seu sistema é pré-edipiano oral/anal (a propósito, o nome do próprio herói, Po, é um termo comum para se referir a “bunda” em alemão). Po é gordo, desajeitado, comum e um herói de kung fu, o novo mestre; o terceiro elemento excluído dessa coincidência de opostos é a sexualidade.

Onde reside a ideologia desse filme, então? Retornemos à fórmula principal: “Não há ingrediente especial. É apenas você. Para acreditar que algo é especial, você precisa apenas acreditar nisso”. Essa fórmula proporciona a contradição (divisão) fetichista em sua forma mais pura. A mensagem é: “Sei muito bem que não existe ingrediente especial, mas ainda assim *acredito* nisso (e me comporto de acordo)...” A denúncia cínica (no nível do conhecimento racional) é contra-atacada por um chamado à crença “irracional” – e essa é a fórmula mais elementar de funcionamento da ideologia nos dias de hoje.