



Imagens de exceção¹

Ivana Bentes ²

Professora Adjunta da Graduação e Pós-Graduação da Escola de Comunicação da UFRJ
e Diretora da Escola de Comunicação da UFRJ

Resumo

Uma análise das imagens de “exceção” no cinema contemporâneo e sua relação com o estado de exceção e as imagens de “exceção” produzidas audiovisual e na mídia e a retórica da insegurança e do medo presente nas imagens midiáticas que circulam globalmente e localmente. A violência sensorial das imagens como “meio puro”, isto é como figura de uma paradoxal ‘medialidade sem fins’, como um meio que, permanecendo como tal, é considerado independente dos fins que persegue.

Palavras-chave: teorias do audiovisual; teoria da imagem; globalização, violência sensorial

Corpo do trabalho

Imagens da Violência e Pobreza e Estado de Exceção. A proposição do filósofo italiano Giorgio Agamben sobre o *estado de exceção* como atual paradigma de governo é o ponto de partida para pensarmos as imagens da pobreza como Imagens de Exceção. Para Agamben, a violência não está mais por trás do poder, é o poder mesmo que permite a utilização da violência. A exceção soberana significa, segundo ele, que a suspensão contínua dos direitos admite uma violência não regulada pelas leis, em que o *estado de exceção* torna-se uma estrutura jurídico-política naturalizada e legitimada. A suspensão da ordem jurídica tornada regra, tornada “natural”. A lei e a normalidade da exceção tornam-se a âncora da governabilidade.

Ao longo de nossa pesquisa sobre as imagens da pobreza e da violência no contexto global temos visto como as imagens das favelas e periferias tomam “a forma legal daquilo que não pode ter forma legal” propondo paradoxos e impasses ao Estado. Poderíamos dizer, com Agamben que as questões relativas a construção e circulação das imagens das favelas, periferias, guetos, conflagrações excedem o campo estético, audiovisual ou midiático e devem ser pensadas como um fenômeno essencialmente

¹ Trabalho apresentado ao NP – Comunicação Audiovisual, do VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom

² Ivana Bentes é doutora em Comunicação pela UFRJ, professora do programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRJ e pesquisadora do Programa Avançado em Cultura Contemporânea (PACC). Pesquisadora na área de Comunicação e Cultura com ênfase nas questões relativas ao papel da comunicação, da produção audiovisual e das novas tecnologias na cultura contemporânea. ivanabentes@uol.com.br



político, melhor biopolítico, das Imagens-Vida. Pois o *estado de exceção e as imagens de exceção* são “antes de tudo uma zona absoluta de indeterminação entre anomia e direito, em que a esfera da criação e a ordem jurídica são arrastadas em uma mesma catástrofe.”³

Citando Benjamin, Agamben coloca que “a tarefa de uma crítica da violência pode ser definida como a exposição de sua relação com o direito e com a justiça”⁴

(...) “a violência pura nunca é simplesmente um meio_ legítimo ou ilegítimo_ relativo a um fim (justo ou injusto)” (...) A violência como “meio puro”, isto é como figura de uma paradoxal ‘medialidade sem fins’, isto é, um meio que, permanecendo como tal, é considerado independente dos fins que persegue. “⁵

As Imagens de Exceção não são um instrumento para atingir determinados fins, mas o fim mesmo, imagens-acontecimentos, exceção-pura, manifestação. No momento em que as imagens se confundem inteiramente com a vida podem tanto potencializá-la ou arbitrar sobre a vida.

A partir de exemplos como as imagens de Nova Orleans, as imagens da revolta das periferias francesas e imagens da cobertura sobre a violência nas favelas cariocas e sua relação com o estado de exceção e as imagens de “exceção” produzidas audiovisual e na mídia contemporânea podemos nos perguntar por um devir periférico global e pelas novas formas de controle pela experiência audiovisual e sensorial produzindo estados de insegurança.

Violência e exceção

No extraordinário livro de Siegfried Kracauer, *"De Caligari a Hitler"*, sobre o cinema alemão dos anos 20, o autor mostra como os filmes desse período, com seus homúnculos, autômatos, sonâmbulos, tiranos, déspotas e massas hipnotizadas puderam prefigurar o nazismo.

A Alemanha nazista concretizou o que esse cinema (filmes como *Metrópolis*, *O Gabinete do Dr. Caligari*, *Nosferatu*, *Dr. Mabuse*), já havia antecipado, indicando como os alemães estavam "prontos" para Hitler.

O cinema alemão dos anos 20 funcionando como exteriorização de um desejo coletivo, tornou-se lugar de presságios, premonições, encarnações de estórias latentes que se tornaram visíveis e reais, viraram História. Kracauer se perguntava se os

³ AGAMBEN. Giorgio. Estado de Exceção. São Paulo. Boitempo Editorial. 2002. pg. 89

⁴ AGAMBEN. Giorgio. Estado de Exceção. São Paulo. Boitempo Editorial. 2002. pg. 94-95

⁵ AGAMBEN. Giorgio. Estado de Exceção. São Paulo. Boitempo Editorial. 2002. pg. 95



alemães "evocavam estas visões apavorantes para exorcizar luxúrias que, pressentiam, eram deles mesmos e que agora ameaçavam apossar-se deles?"

Hoje fazemos a mesma pergunta: o estado de terror é desejado/antecipado por certo cinema americano? Luxúria do "poder absoluto de destruição" que ultrapassando as convenções do filme de ficção e se tornar fato.

A violência sensorial se tornou de tal forma presente no filme de ação, que seria difícil imaginar o cinema americano contemporâneo sem elas. A violência cruza com o lúdico, o belo, com o horrível, trabalha com instintos básicos: reações- reflexos, adrenalina, endorfina, alterações na percepção, olhos que grudam às imagens, olhos que se desviam delas, desintegração da performance pela edição.

Elvis Mitchell, do New York Times, chama atenção para a crescente fusão, nos filmes de ação, das cenas de lutas com a dança, como nas belas e exasperantes coreografias dos filmes de John Woo, ou no misto de luta, dança e jogo de Matrix, ou ainda nos combates aéreos, francamente líricos de *O Tigre e o Dragão*.

Um filme como *O Senhor dos Anéis ou Missão Impossível I, II e III* de extrema inteligência visual, explora o lúdico e o mágico em jogos de perspectivas, alterações dos pontos de vistas, câmeras que tiram a imagem dos eixos convencionais, tomando como modelo a estrutura dos games onde a variação e criação de cenários é tão importante quanto a ação. Em *O Senhor dos anéis*, o filme oscila entre cenários/ambientes luminosos como a terra dos elfos, de beleza clássica, perfeita, intocada e feitos para a contemplação, com cenários igualmente monumentalizados e carregados de maus presságios com penhascos escarpados, vermelho cor-de-sangue, montanhas esmagadoras cobertas de neve e esculpidas pelo vento, minas-cavernas sombrias, com abismos subterrâneos, labirintos de pedra, despenhadeiros, uma iconografia que faz referência ao classicismo, expressionismo, passando pelo paisagismo romântico alemão. Tudo isso relido numa estética próxima dos games de computador.

Nesse filme ou em toda a série Missão Impossível, o que mais impressiona é a violência sensorial, produzida pelo som avassalador e pela montagem das cenas de lutas, combates e ação. As imagens são esquatejadas de tal forma, numa edição frenética que impede que qualquer ação possa ser "vista" na sua integralidade. A performance, a ação, e atuação são dissolvidas pela montagem. O batimento perceptivo (milhões de estímulos) produzidos pela montagem vertiginosa, a presença do som, quase uma barreira sonora que bate/envolve o espectador traduz a ação em uma violenta experiência sensorial, capaz de petrificar na cadeira, produzir enjôo, fazer



desviar ou hipnotizar o olho, numa potente experiência audiovisual e sensorial/cognitiva.

Gladiador, *Moulin Rouge*, *Missão Impossível* são filmes em que a imagem/montagem chega a extremos perceptivos, soco visual, navalhadas, embebedamento do cérebro-olho. *Moulin Rouge* inaugurou o pós-musical, em que as canções são fragmentadas e a dança dissolvida em angulações, rotações e fragmentos de movimentos que compõem imagens caleidoscópicas por segundo. Em *Missão Impossível III* espaços não-intuivéis pela percepção natural são construídos. O cinema industrial vem tornando a ação integral (montagem proibida! diria o teórico francês André Bazin) obsoleta numa combinação das teorias da montagem de Eisenstein com a estética MTV.

Mas qual seria o impacto no imaginário mundial da circulação reiterada desse tipo de imagens (imagens de exceção) em que a ação/representação violenta se desintegra em uma experiência perceptiva (montagem/som) violenta: destruições, explosões, corpos dilacerados, perfurados, queimados, ruínas voando pelos ares, micro e macro catástrofes? Não é a repugnância, certamente, pois há toda uma luxúria e gozo nesse tipo de imagem. O sublime através do horror, cujo gosto experimentamos vendo a destruição das torres do *World Trade Center* em Nova York, algo como o "reencontro com o infinito no espírito do mal". Nesse caso, a diferença é que as imagens vistas na TV não precisavam de uma montagem aceleradora, retiravam seu horror e impacto da própria repetição integral. Pela sua monumentalidade e simbolismo essas imagens atingiram o sublime-terrível e realizaram certa ficção. Potência da imagem-acontecimento.

Estávamos diante de um acontecimento em estado puro? Nas transmissões ao vivo da explosão das torres do *World Trade Center* em Nova York, a câmera permanecia fixa, os comentaristas repetiam sua perplexidade e assombro em exclamações de incredulidade, enquanto víamos a integralidade dos fatos escorrendo diante de nós, diante da Tv-janela-mundo.

Algo acontecia em "tempo real" e num espaço contínuo (imagens que logo seriam editadas e aceleradas), algo assombroso. Era impossível sair da frente das imagens tornadas, finalmente, fatos. Revendo os filmes catástrofes americanos, as imagens surgem como fatos que se recusaram, durante algum tempo, a acontecer. Essa excitação e suplemento de realidade perseguido pelas câmeras parece ser o que move também os "reality shows", as câmeras escondidas, as simulações vigiadas da vida em



programas como Casa dos Artistas ou "Big Brother", onde, temerosos que os fatos se recusem a acontecer, confrontados com o esvaziamento contemporâneo das imagens, se produz uma realidade de laboratório, menos experimentação que combinatória de estereótipos, mais ou menos previsíveis.

O aparato de edição, a ilha de corte das imagens e sua seleção feita sobre o fato é um dos atrativos desses programas, assim como todo o aparato de vigilância audiovisual: câmeras e microfones. Partindo, e vendendo como grande atrativo, a "integralidade" dos fatos (os acontecimentos imprevisíveis na situação de laboratório), a edição torna-se, na verdade, a chave para escapar do tédio e contornar a banalidade.

Não foi preciso esperar muito para que as imagens dos atentados fossem recodificadas e tornadas "ainda mais" sensacionais com sua repetição em câmera lenta, editadas em diferentes ângulos. Como suplemento obscuro, algumas emissoras acrescentaram música de tensão e suspense, como se as imagens por si não bastassem para nos horrorizar/excitar. Esse recurso também foi usado sobre as imagens do sequestro (seguido de morte de uma passageira e do sequestrador) de um ônibus no Rio de Janeiro, tema do filme *Ônibus 174*, de José Padilha. Como se o mundo ainda fizesse um mau cinema, que seria preciso "melhorar" e editar mais, "acelerar", como nos teleshows da realidade.

Nos telejornais, cenas de ação e violência já se tornaram quase um "gênero", um quase entretenimento concorrendo com as imagens do cinema e com as imagens da violência urbana cotidiana. Na maioria das vezes, não chegam a estragar o jantar, pois trabalham menos como a violência sensorial e direta do que com o conteúdo. Violência narrada e contada, relatada. Programas que parecem querer juntar os dois polos: encenando a violência jornalística, relatos, histórias, com a linguagem sensorial do filme de ação.

Sentimentalismo e sadismo parecem ser uma outra chave para entender tanto esses programas policialescos-jornalísticos quanto os seus modelos, filmes hollywoodianos de ação e catástrofes, experiências audiovisuais e sensoriais extremas. Enterrados numa espécie de regressão vingativa, e altamente positivada, vemos os heróis/protagonistas desses filmes/programas sofrerem e infligirem sofrimento e dor aos seus inimigos. *Velocidade Máxima*, *Armagedon*, *Independency Day*, *Gladiador*. "Justiça Infinita", o primeiro nome anunciado para a missão de retaliação dos EUA contra o terror, *Missão Impossível* dão o tom de boa parte desse tipo de produção, que gira em torno da encenação do poder espetacular, seja para seduzir ou aterrorizar.



Temos a impressão que não há compensação estética ou sensorial da mesma ordem em outros filmes e fatos. É como se a arte e a política contemporâneas tivessem perdido para a publicidade, para o terror e para o cinema de ação essa "energia vital".

Democracia e consumo também surgem parcialmente esvaziados do êxtase e do gozo desmesurado. Mesmo abalados pela realidade do terror, vimos a reencenação, com sucesso, nos discursos do presidente americano George W. Bush, dessa virilidade vingativa, o contentamento voluptuoso na desforra, e a identificação com as figuras do poder e da autoridade máxima que tinham sido colocados em xeque pelos acontecimentos. Exatamente como nos filmes maniqueístas e duvidosos, em que o poder americano encarna o bem e a autoridade absolutas.

Mas seria simples demais condenar ou relacionar a violência das imagens cinematográficas com o estado de violência fora das telas. A violência sensorial sempre esteve presente na história do cinema, e em alguns momentos, nos manifestos e filmes das vanguardas históricas (futurismo, surrealismo) ou no cinema de Eisenstein, por exemplo, serviu a propósitos bem distintos: choque estético e político. Ao mesmo tempo, não poderíamos deixar de ver a relação entre a violência epidêmica nos centros urbanos (no seio e na periferia do capitalismo) e a violência randômica e destituída de sentido nos filmes e que satisfaz num nível puramente sensorial, nosso sentimentalismo e sadismo.

Altas descargas de adrenalina, alterações da percepção, reações por segundo criadas pela montagem, experimentamos a imersão total nas imagens, uma das bases do prazer e da eficácia do filme americano de ação onde a violência e seus estímulos sensoriais são quase da ordem do alucinatório, um gozo imperativo e soberano em ver, infligir e sofrer a violência. Em *Independence Day*, *Amargedon*, *Gladiador*, *o Senhor dos Anéis*, *Missão Impossível* e filmes do gênero, esse extremo prazer sensorial, sem qualquer sobressalto ético reafirma a "autoridade absoluta", o poder capaz de normalizar o caos e reger a catástrofe, mesmo que utilize para isso a violência e arbitrariedade máximas. Reencontro com o sublime, o infinito e a transcendência (abandonados pela arte contemporânea?) na performance/espetáculo do poder e na utopia do mal.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN. Giorgio. Estado de Exceção. São Paulo. Boitempo Editorial. 2002.
BENTES. Ivana Bentes. Favela Global. Texto inédito. Bolsa Vitae 2005.



MARAZZI, Cristian. Sobre a "attention economy" in As multidões e o império: entre globalização da guerra e universalização dos direitos. DP&A Editora. Rio de Janeiro. 2002

DELEUZE, Gilles. Cinema 1- A Imagem-Movimento. Cinema 2-A Imagem-Tempo. Ed. Brasiliense. São Paulo.1985

_____Francis Bacon. Logique de la Sensation. Auxéditions de la Différence. Paris.1984.

DUGUET, Anne Marie. "Dispositifs" in Vidéo Communications n° 48, 1988

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da Percepção. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1996