



Hoje, o que ver e o que mostrar frente ao terror? – reflexões acerca da criação e da difusão das imagens relacionadas ao terror, ao gozo e à morte*

MARIE-JOSÉ MONDZAIN

Filósofa, diretora de pesquisa do Departamento de Comunicação e Política do
Centro Nacional de Pesquisa Científica (CNRS - França)

Resumo: O artigo propõe algumas reflexões em torno da criação e da difusão das imagens em sua relação com o terror, o gozo e a morte. Quais imagens mostrar e analisar? Como podemos comentá-las? Em um mundo no qual a obsessão por segurança substitui todo e qualquer programa político, torna-se urgente criar condições para a construção e transmissão de narrativas críticas, que nos ofereçam meios de resistir ao medo e de não sucumbir à violência desproporcional, à vingança e à guerra sem fim.

Palavras-chave: Imagem. Terror. Morte.

Abstract: The purpose of the article is to reflect on the creation and the diffusion of images in their relation to terror, joy and death. Which images to show and to analyze? How can we comment on them? In a world where security obsession replaces any and all political program, it becomes urgent to create conditions for construction and transmission of critical narratives that offers the means to resist fear and not to succumb to disproportionate violence, to revenge, and to endless war.

Keywords: Image. Terror. Death.

The more clearly we see terror, the less impact we feel from art. Stories have no point if they don't absorb our terror
Don de Lillo, *Mao II*

* Este trabalho foi apresentado na conferência de abertura do V Colóquio Cinema, Estética e Política, realizado pelo Grupo de Pesquisa "Poéticas da Experiência" (vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFMG), entre os dias 16 e 17 de novembro de 2016.

O medo e todas as figuras do terror, como o espanto, a violência, o horror, as catástrofes, as variedades psicológicas e sociais da fobia tornaram-se, em um século, as modalidades mais fortes dos laços sociais. A necessidade de segurança, a busca por formas de controle, sejam elas morais, policiais ou bélicas são seus corolários inevitáveis que, hoje, de forma recorrente, estabelecem-se como substitutos de um programa político. Tal substituição é promovida pela mídia, que investe de autoridade os dirigentes a fim de que todos que vivem sob seu poder possam buscar a cura para seus temores e expressar sua necessidade de proteção. A segurança diz duas coisas: de um lado, a inextinguível confiança de quem vive sem medo; de outro, ela fala dos dispositivos de controle que se sobrepõem insidiosamente a essa dita confiança. É, pois, a dimensão da segurança que, hoje, quer tornar-se a condição para a paz e para a sobrevivência de toda a comunidade.

A figura da paz social tornou-se o pretexto incontestável para toda política interior de segurança baseada na exclusão (proteção contra os elementos ameaçadores: o migrante, o pobre, o inculto, o sem teto, o desempregado, o terrorista) e na repressão policial de todos os delitos previstos e descobertos o mais precocemente possível, de forma preventiva, como em *Minority Report*, no qual Philip K. Dick, em 1956, imagina um mundo assegurado, onde os criminosos são capturados antes de terem cometido qualquer delito. Steven Spielberg faz da história um filme político sobre a obsessão pela segurança e sobre o terror policial que reinam quando os criminosos ocupam o poder.

É nesse mundo, nesse imaginário coletivo insidiosamente instituído por todo o planeta que se coloca a questão da informação, da transmissão e das condições da construção de uma narrativa crítica que nos forneça meios de resistir ao medo e de não sucumbir à violência desproporcional, à vingança e à guerra sem fim. Qual é a função das imagens que informam e formam as fontes críticas, fornecendo a energia política necessária para que possamos agir sobre o peso esmagador e deprimente destes dispositivos?

A maior parte das análises dedicadas à história das violências e dos medos no século XX geralmente consideram que foi a guerra de 1939 e as atrocidades do nazismo que marcaram o ponto de ruptura decisivo para a Europa e quiçá para o mundo todo. Como compreender a barbárie? Como preservar a memória? Como transmitir uma narrativa que possibilite um futuro à humanidade naquilo que ela produz de mais precioso: o sentido de sua própria designação? O século parece dividido em duas metades. A escrita da História e a história do cinema se encontram indissociáveis e a questão emerge incansavelmente: o que é possível para além do gesto de criar, de mostrar? O que é necessário calar, esconder? Nós assistimos a uma renovação ética e política das questões sobre o figurável, o infigurável e a proibição.

A situação atual do Oriente Médio reconfigura novamente a situação, pois os meios de propagar o crime e o terror não pertencem mais unicamente aos antagonismos do mundo ocidental, mas tomam uma amplitude mundial. O terror é planetário, mesmo se o modelo seguido por todos aqueles que o difundem ainda seja o dos alunos dóceis e excepcionais do nazismo somado às novas tecnologias de informação e de comunicação, com suas redes, para as quais a América serviu de laboratório e de campo de treinamento privilegiado de todos os assassinos, de Leste a Oeste.

Ao considerarmos as indústrias contemporâneas do medo, do terror e aquelas da segurança, constatamos que somos reféns de uma ditadura sem ditador, pois o alcance do terror e a resposta da segurança resultam no aniquilamento de toda a vida do pensamento e na incapacidade de colocar em ação um imaginário imanente da vida política. O império do espetáculo – e particularmente o espetáculo do pior, que eu chamo de *iconocracia* – é inseparável do império do medo, que eu batizei como *phobocracia*. A massa, a máquina e a reificação do sujeito são os três modos do terror moderno. O anonimato do poder anda de mãos dadas com a indústria pletórica de informações, de divertimento e das mensagens visuais. O poder não diz mais seu nome; ele não tem mais rosto, senão aquele, especular, da identificação sedutora dos corpos ideais, assegurados, policiados, uniformizados. Essa tipologia moderna, herdeira direta das devastações do século anterior, anima inteiramente os novos programas que hoje compõem o sistema nervoso da televisão, cuja única preocupação comercial é a de fazer do espectador um

sujeito eminentemente dessubjetivado, um cliente que consome e que é consumido; ou, talvez, eu devesse dizer mais consumido que consumidor.

Assim, como interrogar o cinema, hoje, sobre essas instâncias do terror que não cessam de obcecar, por meio das telas e das redes, toda a sociedade?

Jean-Louis Comolli já nos recordara da aliança histórica entre o cinema nascente e o medo, mas também as crenças e pulsões contraditórias que nos conduzem tanto a temer o pior, quanto a retirar dele o gozo. Assim, os vídeos testamentários dos kamikazes palestinos se tornaram espetaculares performances destinadas a serem vistas com a mesma dose de veneração e de medo. Os vídeos e filmes feitos pelo Estado Islâmico operam hoje do mesmo modo, com o duplo desejo de inspirar o terror erotizado em uns e a fascinação heroica em outros, sem omitir o fato de que esses dois regimes de afetos podem perfeitamente tomar conta de um mesmo sujeito. O que pode o cinema nessa situação que, ainda que não seja exatamente uma novidade, ganha, hoje, uma dimensão planetária? Creio que o episódio de 11 de setembro marca uma verdadeira virada na gestão econômica e técnica do espetáculo do terror, que passa a operar sob o signo da performance.

Guerra, terror e performance

É por isso que eu desejo, em um primeiro momento, evocar a situação que é a nossa hoje, desde 11 de setembro de 2001, face à questão da performance e da violência da guerra. Por ocasião de uma coletiva de imprensa em Hamburgo, na Alemanha, em 16 de setembro do mesmo ano, durante o *Licht*,¹ um ciclo de óperas, o compositor Karlheinz Stockhausen qualificou os atentados como “a maior obra de arte de todos os tempos”. Disse ele:

O que nós assistimos, e vocês devem, doravante, mudar completamente o modo de ver, é a maior obra de arte já realizada: espíritos conseguiram, em um único ato, aquilo que nós, músicos, não podemos conceber; que pessoas se dediquem fanaticamente, durante dez anos, como loucos, a ver um concerto e, então, morram.... Imaginem o que de fato aconteceu. As pessoas estão absolutamente concentradas na

1. *Licht* (“Luz” em alemão) é o nome dado ao ciclo de sete óperas compostas por Stockhausen entre os anos de 1977 e 2003.

2. A transcrição da íntegra do discurso de Stockhausen foi publicada na revista alemã *MusikText* (novembro 2001, p. 69-77) e está disponível *online* em <http://www.stochhausen.org/hamburg.pdf>. Consultado em 22/09/2017. O trecho aqui apresentado foi traduzido do francês, a partir do texto disponibilizado pela autora (N.T.).

3. Conjunto de 31 solistas que se dedicam a interpretar criações musicais contemporâneas, com sede em Paris, França.

4. A resposta a Stockhausen encontra-se disponível na íntegra no site do jornal *Libération*: http://www.liberation.fr/tribune/2001/10/16/11-septembre-la-fausse-note-de-stockhausen_380588. Consultado em 30/09/2017.

execução de uma performance única e, então, 5000 pessoas são conduzidas à Ressurreição. Em um instante, eu sou incapaz de fazer algo parecido. Comparados a isso, nós, compositores, não somos nada...²

Essa declaração, lembremos, causa indignação e desaprovação. Como reação, um coletivo de músicos publica um manifesto no jornal francês *Libération*, em 16 de outubro do mesmo ano:

Ao oficial alemão que perguntava a Pablo Picasso se era ele mesmo quem havia feito *Guernica*, o pintor respondeu: “Não, foi o Senhor”! Os músicos, como todos os artistas, são também parte disso... Alguns, dos mais ilustres aos mais humildes, se distinguiram ao se engajarem contra a tortura na Argélia; contra a limpeza étnica na Bósnia; pela regularização dos ilegais... Nós gostaríamos de lembrar a Stockhausen que um intérprete é um agente de transmissão indispensável entre a partitura escrita pelo compositor e o público. O intérprete participa da notoriedade do compositor, da divulgação de sua obra e de seus ensinamentos. Mas o intérprete é também um cidadão e não um vassalo, que trabalha incansavelmente seu instrumento, na maioria das vezes em situação instável e com cachês bastante limitados. Stockhausen não é Heidegger nem Céline.... ele vive em preces e fará certamente uma obra dedicada às vítimas de Nova York... Mas nós, músicos, não somos a favor das proibições, dos autos de fé, e continuaremos a interpretar suas obras, apesar do choque de suas palavras; nós tocaremos sua música em janeiro em Paris, mas seu “deslize” permanecerá para sempre em nossa memória. Assinado: Alain Damiens, Alain Billard, Antoine Curé e Pierre Strauch, solistas do *Ensemble Intercontemporain*³ criado por Pierre Boulez em 1976.⁴

A questão mostra uma brutal inversão no tratamento performativo da realidade e na relação desse tratamento com a ficção. Não se trata mais de dar forma, pelo pensamento e pelo gesto criativo, a um real intratável, mas da difusão massiva do informe que se reveste dos atributos da ficção. É certo que, no estado emocional no qual se encontrava a opinião pública na sequência do 11 de setembro, as palavras de Stockhausen só poderiam ser mal interpretadas em sua provocação paradoxal. O que o compositor compreendeu é que os realizadores do roteiro dos atentados haviam conseguido seu lugar na cena espetacular de uma história por eles dirigida, apesar do fantasma ficcional que assombrava todos os espectadores do planeta. Não se trata

de homenagear os criminosos, mas de fazer compreender que os novos diretores, os novos compositores daquilo que Jean-Luc Godard chama: “Nossa Música”, os novos maestros da orquestra da emoção planetária sinalizaram, nesse episódio, uma nova ordem das coisas para os olhos e os ouvidos do mundo todo. Esse novo lugar por eles ocupado se torna um alarme dirigido a todos os criadores: é preciso buscar novas formas de *mise en son* e de *mise en image* para manter a dimensão performativa e emancipadora do visível. Stockhausen admitia seu sentimento de fraqueza diante do poder da mídia. Som e imagem compunham um espetáculo total. Uma ópera diabólica e fascinante.

O que acontece, então, com o espectador? Trata-se de um regime no qual se atribui ao espectador um lugar que poderíamos classificar como “passional”, no sentido grego do termo. A performance designa dois registros inseparáveis: aquilo que acontece do lado do *performer* está inextricavelmente ligado àquilo que acontece do lado do espectador. Desse modo, proponho que busquemos alhures o fio condutor que nos faz questionar a performance em relação aos conflitos e aos assassinatos. É preciso, para tanto, que deixemos o campo anglo-saxão da performance e que nos voltemos à etimologia da palavra para os latinos e para os gregos a fim de desemaranhar os laços que unem o tratamento da violência e da morte e o lugar ocupado pelo espectador. *Performare* em latim significa dar a alguma coisa uma determinada forma. O conceito indica que a forma é resultado de um processo e que, se tal processo obtém sucesso, é porque nos distanciamos do informe. O prefixo “per” mostra que essa dita forma encontra sua conclusão e seu resultado pelas vias de uma travessia. Trata-se, então, de indicar, por meio dessa palavra, a passagem de uma forma inacabada – ou, ainda, de algo informe – a uma forma concluída; eis a operação específica da performance. É necessário, assim, voltarmos-nos à natureza desse informe, ou seja, a alguma coisa que sustenta ao mesmo tempo o caos e a indeterminação, e que seria a fonte ou a origem do gesto que forma e que performa. Esse movimento parece próximo daquilo que nas narrativas ou nas obras designa o processo que vai da matéria sem forma e do caos à eclosão de uma forma vivente e significativa. Eu penso, evidentemente, naquilo que as fábulas cristãs contam sobre a ressurreição; a passagem da morte à vida daquele que nada foi senão imagem. A paixão é um processo e o ressuscitado é sem dúvidas um verdadeiro *performer*: sua ação está inscrita no tempo, ela é um

espetáculo que não se repete e que guarda a ambição de transformar a vida de todos os que acolhem tal endereçamento. Eu não posso partir dessas premissas sem pensar naquilo que a língua grega fazia ouvir antes ainda do cristianismo, em relação ao gesto artístico, à ficção e à *mise en scène* de um espetáculo performativo que toca os laços sociais. Penso no uso que Aristóteles faz do verbo *perainein* na *Poética*, quando tenta definir as operações da *katharsis*. *Perainein* é construído como *performance* a partir de uma dupla referência: a de uma ação e de sua conclusão, de seu fechamento. Quando Aristóteles apresenta a noção de *katharsis* – ou seja, de um regime de clarificação operado pela fábula no âmbito dos piores conflitos e crimes sem fim – ele define a tragédia como uma performance no sentido moderno do termo. Trata-se, portanto, de *mettre en scène*, de encenar um processo conflituoso e mortífero no qual o tempo age sobre os espectadores de modo que eles sejam liberados do peso fatal do informe, que são as pulsões mortais que nos habitam. No mesmo movimento, a comunidade política dos cidadãos poderá, então, compartilhar um espaço e um tempo nos quais a justiça age a fim de manter a paz social. Eu traduzo *perainein katharsin* pelo verbo *perlaborar*, termo escolhido pelos tradutores de Freud para *durcharbeiten*, que, por sua vez, indica duas coisas: que há um trabalho a ser concluído e que este trabalho é uma travessia, um processo que vai do informe à forma, da obscuridade à luz, do caos às formas simbólicas.

O evento de 11 de setembro faz explodir as torres do mercado mundial, mas inaugura uma nova fase da comunicação de guerra. É a própria guerra e com ela cada morte que se transforma em performance. Os gestos assassinos não se destinam aos poderes dominantes, aos governos ou aos chefes militares, mas à comunidade mundial de telespectadores e aos usuários cotidianos da plataforma *youtube*. Hoje, cabe aos programadores de imagens as escolhas políticas, que eles consideram, com frequência, também éticas. De fato, quando há censura, a retórica não mais convoca avisos ou proibições em nome da sensibilidade. Tais imagens performativas são consideradas impactantes e é comum contestar esse tipo bárbaro de espetáculo em nome de um pretenso choque de culturas. A tela submerge e ultrapassa a televisão, pois ela opera em tempo real. A mais grave ameaça à essência criativa e emancipadora da performance é, justamente, aquela dirigida ao tempo. É a temporalidade dos fluxos que rompe com a dilatação

necessária do tempo em um processo simbólico. A precipitação é inseparável da decapitação em todos os sentidos do termo. Diante de uma execução mostrada pelo *youtube*, o espectador é também decapitado simbolicamente, pois o pensamento é radicalmente privado do ritmo que lhe é imposto pela paciência do olhar e pela respiração da palavra. A decapitação de um jornalista no *youtube* não tem mais nenhuma relação com a decapitação do Imam Hossein no Ta'zieh,⁵ mas se aproxima dos pequenos filmes rodados em Abou Graïb, nas prisões militares norte-americanas. É na escola da televisão norte-americana que o Estado Islâmico ou Al Qaeda aprenderam a língua espetacular da performance aterrorizante ou edificante. A “guerra das imagens”, como dizemos hoje, acontece entre esses parceiros. São eles os mestres do jogo que propaga os choques emocionais, as paixões assassinas e as chantagens torturantes. Entre Guantánamo e o Estado Islâmico, entre os cliques do *youtube* e os mortais *drones* teleguiados, há uma língua comum: a da *mise-en-scène* criminal, da morte distribuída às cegas, na exibição e difusão ilimitada dos gestos mais selvagens diante de um público ao mesmo tempo apavorado e fascinado. A essa oscilação da performance cenográfica filmada e difundida eu dou o nome de contra performance, no sentido apresentado anteriormente, aquele da performance que dá forma ao informe, ao impensável, a fim de construir, desse modo, um olhar comum sobre o pior e dele tirar algum benefício.

5. O Ta'zieh é um gênero de teatro tipicamente persa no qual o drama se desenrola pela música e pela narração. Ele é geralmente encenado no mês sagrado do Muharram, que marca o início do ano islâmico, para comemorar o aniversário da morte do mártir Imam Hossein.

O cinema e a morte

Após a fotografia, foi a vez do cinema cultivar as imagens dos mortos e da morte – seja ela dada ou sofrida –; das condenações ou das imagens de guerra. Não esqueçamos que a cultura cristã repousa sobre a tradição indefinidamente tratada e imaginada do flagelo da crucificação e da morte. Essa fundação da fé sobre a imagem da morte é especificamente cristã; ela não existe no judaísmo e vai encontrar tardiamente seu eco no pensamento corânico da guerra santa e na figura do mártir. Sobretudo, não esqueçamos que o léxico das cruzadas reencontra seu uso na propaganda norte-americana, a partir do 11 de setembro: a guerra santa é declarada dos dois lados e a sacralidade dos sacrifícios recobra, assim, seu léxico milenar.

Mas o que tem a ver o cinema com essa sinistra história religiosa, vocês me perguntarão. Ora, o cinema é uma arte que encontra sua origem e seu fundamento na cultura cristã da imagem, do visível e dos atributos da revelação, naquilo que concerne ao espetáculo. Logo, é possível estender o fundo cultural sobre o qual funciona o terror e a fascinação produzidos por certas cenas e modelos figurativos. Não há como não pensarmos na noção de *pathosformel* introduzida por Aby Warburg e definida pela filósofa Claude Imbert de maneira notável, como “a configuração do afeto de modo público” (IMBERT, 2003, p. 16). Assim, a decapitação é um gesto assassino que se inscreve classicamente na história dos castigos, das vinganças e dos martírios. As imagens são extraídas como se isola um ícone cuja função é a de emblema para as estratégias de comunicação. Fotos de mães com seus filhos mortos nos braços é um *pathosformel* da Pietá; a foto do menino morto em Bodrum é o *pathosformel* do massacre dos inocentes.

Uma exposição organizada em 1998 por Julia Kristeva, no Museu do Louvre, intitulada *Visions Capitales* foi dedicada às cabeças decapitadas. Kristeva escreve:

6. No original Les Tricoteuses.

O termo designa o grupo de mulheres que, durante a Revolução de 1789, em Paris, assistia às execuções enquanto tricotava em praça pública. A favor dos jacobinos, o grupo é considerado emblemático no que concerne à participação das mulheres na Revolução Francesa. Diz-se que suas participantes, sedentas de sangue, animavam as massas com gritos de vingança por ocasião das decapitações.

7. O texto é parte do prefácio do catálogo escrito por Julia

Kristeva para a referida exposição e mais tarde publicado como livro (*Visions Capitales: Arts et rituels de la décapitations*, Paris: Éditions de la Martinière, 2013). O trecho mencionado por Mondzain está disponível online em: <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article1677>. Consultado em 22/09/2017.

Quem nunca viu esses integristas terroristas exibindo, diante de nossas câmeras medúscas, como troféus de guerra, as cabeças arrancadas de suas inocentes vítimas? O *Homo sapiens*, que é também um *Homo religiosus*, sempre cortou cabeças: da Mesopotâmia aos Astecas, passando pelo Cáucaso, mas igualmente entre os Citas, os Gregos e os Celtas, indo até a “insolência infame” das “tricoteiras” do terror,⁶ que forçavam, durante a Revolução, “um povo inteiro a sujar os olhos”. Hoje ainda, quando os canais via satélite nos transformam em testemunhas impotentes das decapitações, reféns (do fundamentalismo ou do espetáculo?), a violência sacralizada se reinstala na cena pública que, inocentemente, acreditava já estar livre dela. (KRISTEVA, 2013)⁷

Diante disso, o que faz o cinema?

Desde o início, o cinema dedicou-se a filmar a morte e os mortos, pois o cinema filma tudo o que produz emoções visuais fortes, como o amor, a sexualidade, o ódio e o crime, o incesto, a tortura, o martírio e as punições distribuídas pela justiça, chegando à pena de morte. Assim, por que estaria o espectador

do século XX resguardado do gozo que procura o sofrimento e a morte do outro? Sylvie Lindeperg lembra que a decapitação do bando Pollet,⁸ condenado pelo tribunal de Béthune em 11 de janeiro de 1909, foi filmada por Pathé Gaumont, ainda que sem o aval da justiça, e é justamente após a publicação da fotografia das cabeças cortadas na imprensa francesa que Clemenceau⁹ toma a primeira iniciativa de censura, decidindo proibir qualquer difusão de imagens suscetíveis a perturbar a ordem pública. Todavia, o que de fato perturba a ordem pública? Não apenas o terror, mas a estimulante excitação que inspira os imitadores. Destarte, a censura do Estado tenta controlar a supressão da censura provocada pelo espetáculo do pior.

Em contrapartida à opinião esclarecedora de Comolli, eu diria: fundamentalmente, o Estado Islâmico não inventou nada; nem em termos de cinema, nem de performance. Seus gestos são, ao mesmo tempo, milenários e diretamente articulados à produção contemporânea de imagens, incluindo o meio artístico da performance. Mas é verdade que seu registro e sua vulgarização trazem a marca tecnológica de nosso mundo, no qual as estratégias de comunicação são dotadas de um poder de difusão e de aceleração que encontramos também na publicidade e em todas as formas atuais de propaganda.

A novidade?

Nessa perspectiva, o Estado Islâmico apresentaria três aspectos de novidade, se quisermos falar nesses termos: uma potência técnica, uma operação de des-hierarquização e um tratamento hiperbólico do visível. Mas seria isso totalmente novo, no sentido de mostrar ao espectador algo “jamais visto”? Não; não creio que possamos falar aqui de algo “jamais visto”. Podemos dizer que jamais vimos tanto e em tal ritmo, no espaço privado constituído pela utilização de computadores e de redes sociais. Mas não foi o Estado Islâmico que criou essa violenta confusão entre o público e o privado; como qualquer propagandista, ele apenas se serve dos recursos emotivos de forma estratégica. As modalidades desse uso, o Estado Islâmico herdou das tecnologias do nosso mundo, globalizadas ao ponto de perderem qualquer controle monopolístico. Digamos que não é mais a CNN a única a

8. O bando Pollet aterrorizou a região de Nord-Pas-de-Calais, na França, e a Bélgica, entre os anos de 1898 a 1906.

9. Georges Clemenceau foi o primeiro ministro francês entre os anos de 1906 e 1909.

decidir sobre os regimes de afetos coletivos na comunicação. Não se trata de diminuir o horror que nos inspiram os massacres, mas de elaborar uma resposta política, a partir de uma análise também política e não emotiva, dos desafios e de um retorno à história.

10. O artigo foi publicado no Brasil no livro *Ver e Poder. A inocência perdida: televisão, ficção, documentário*, com textos de Comolli reunidos e organizados por César Guimarães e Ruben Caixeta (Belo Horizonte: UFMG, 2008).

Devemos retornar a alguns pontos a fim de considerarmos aquilo que combatemos com um olhar político. Eu não me esqueço da lição de Comolli em seu artigo “Como filmar o inimigo”, publicado originalmente na revista *Trafic*.¹⁰ É necessário filmá-lo em toda sua dignidade de adversário, e não com o desprezo assassino que o homem a abater faz figurar. A tentação é grande, hoje, de considerar os agentes do Estado Islâmico como uma emanção monstruosa e diabólica que colocaria aqueles sobre os quais falamos às margens da própria humanidade. É preciso, pois, encontrar para eles o justo lugar de adversários, não de homens a serem aniquilados; eis uma primeira exigência. Mas é também urgente elaborar politicamente o questionamento, pois se a extrema direita e o Estado Islâmico são, simultaneamente, as figuras que indicam o local de combate, é porque ambos são uma única hidra de duas cabeças engendradas pela política econômica e financeira do neoliberalismo, que vem colocar o mundo em risco, sem falar do concomitante aniquilamento do planeta.

Não esqueçamos que os jovens que partem para matar ou morrer na Síria ou em qualquer outro lugar em guerra são todos – ou quase todos – ignorantes; desconhecem a história dos países para onde vão e os aspectos geopolíticos que estão na origem dessas guerras. Eles partem, antes, para deixarem um mundo que não lhes convém mais; partem sonhando, tendo sucumbido aos efeitos da comunicação, à tecnologia da propaganda. Há romantismo e desespero no gesto de partir, assim como há fanatismo e morte em sua chegada. Mas quem é responsável por essa situação aterradora? Não seria necessário distinguir a análise social e política dos recrutas e a análise geopolítica e econômica dos que recrutam? Eis porque a temática de Jean-Luc Godard em *Aqui e Acolá (Ici et Ailleurs, 1975)* pode nos esclarecer sobre nossa iniciativa em analisar as imagens que são feitas e difundidas, imagens através das quais nós podemos, juntos, construir os recursos necessários para enfrentar o pior e fazer surgir o sofrimento, mas também a esperança.

Afrouxar a problemática não é, de modo algum, reduzir a importância dos fatos e de suas consequências, nem desconsiderar a legitimidade do medo que esses crimes e essas imagens nos inspiram. Trata-se de interrogarmos o papel do cinema quando ele assume a missão, num primeiro caso, de resistir à fascinação diante de uma guerra de propaganda a fim de trazer as fontes à luz de uma análise política do pior e, num segundo caso, quando ele decide acompanhar um movimento de luta e de violência revolucionária.

Se o problema ético é colocado em termos de dever: o que deve ser mostrado? O que não deve ser mostrado? Recorremos à catástrofe, uma vez que a solução não pode ser outra senão moral. É isso que distorce a questão do *travelling* de *Kapo* de Pontecorvo denunciada por Rivette. A única ética do filme é medida em relação à liberdade destinada ao espectador que, por sua vez, é condicionada pela presença de um fora de campo para onde escapa o personagem. Não é preciso que a tomada de uma cena sem fora de campo capture o espectador na própria cena. Pois é em termos de liberdade que devemos considerar o destino político do olhar lançado a um filme. Tal exigência concerne tanto à educação do olhar quanto à responsabilidade do cineasta. É evidente que essa educação não interessa aos propagandistas – como são aqueles que filmam para o Estado Islâmico –, mas não estaria ela ausente entre todos aqueles que gozam com o terror e a execução do mal que lhes são endereçados? Ora, se o Estado Islâmico lança esse “veneno visual”, é com conhecimento de causa; trata-se de uma estratégia e não de uma inversão no exercício da profissão ou da arte do cineasta. A construção do homem a ser abatido não é menos ficcional que os documentos difundidos pelo Estado Islâmico sob o pretexto de nos assombrar com o mais puro horror, impossível de ser analisado. Mas esses documentos são analisáveis tecnicamente e simbolicamente. Uma vez mais, não se trata de distinguir a morte filmada ao vivo da morte encenada. Em todo caso, o espectador estabelece uma relação com a imagem e nada além; ou seja, ele se encontra em um lugar de crença, destinado a lhe amedrontar, paralisando seu pensamento ou emancipando-o. Eis a razão do Estado Islâmico não hesitar em filmar uma decapitação puramente ficcional, com atores e cenário. A questão da verdade do cinema não

pode ser colocada em termos de realidade, mas de crença. Ela toca de forma direta os afetos do sujeito, diminuindo sua capacidade de agir, ou, ao contrário, ampliando tal capacidade.

É desse modo que Espinosa analisa os afetos que colocam em movimento o corpo do sujeito pensante: são as paixões tristes ou as paixões alegres. Essas últimas podem perfeitamente ser mobilizadas pela visão do pior. Tudo acontece em razão da forma adotada por aqueles que mostram as imagens, seja ele um documentarista ou um criador de ficções. O desafio está no campo do imaginário, nunca no campo da realidade. Creio que poderia ainda dizer que o que está em jogo é a temporalidade do visível e não apenas os ingredientes formais do espetáculo. Falar da verdade de uma imagem é pura fantasia. O que ocorre, em termos de verdade, é a relação daquele que filma com aquele para quem se filma. É por isso que escolhi investigar o que acontece na ficção propriamente dita para, então, cernir aquilo que o cinema pode fazer no real do espectador, a partir do gesto menos realista possível, do mais imaginativo. Que função de verdade dar à ficção em relação às parcelas de verdade crua difundidas pelas estratégias do horror? Trata-se de apreender a força propriamente documentária dos filmes de ficção que desdobram as narrativas de terror. O fato de lidarmos com uma ficção não nos permite concluir que tal horror é motivo de riso e que o espectador não é, finalmente, ludibriado. Trata-se, pois, de colocar em ação um *pathosformel*, uma figura do terror e da morte que vai buscar seus recursos na memória coletiva mais arcaica, fazendo com que o espectador não saia ileso dessa experiência. Ao menos, esse é o resultado esperado tanto pelos propagandistas, quanto pelo cinema de autor e pelos documentaristas. Os filmes de terror podem perfeitamente assumir uma verdadeira função crítica que opera como uma análise política.

Darei a seguir três exemplos espetaculares que visam à eficácia dos afetos convocados pela imaginação coletiva.

O primeiro exemplo encontra-se na obra de Marc Forster – *Guerra Mundial Z (World War Z)* – lançada em 2013, filme de propaganda que se tornou um *blockbuster* nos Estados Unidos e também em Israel. Brad Pitt sobrevoa Jerusalém e vemos a multidão israelense que reza e chora enquanto o muro das lamentações é atacado por um sem número de infectos mortos-vivos que atravessam a muralha em uma invasão mortífera. Os

palestinos, que apesar de figurarem como “já mortos”, precisam ser mortos uma segunda vez, permitem compor dois cenários: Brad Pitt e o Mossad¹¹ são inocentes, pois seus inimigos já estão mortos; e se tornam salvadores, porque livram os vivos do contágio da morte. Portanto, os assassinos são os mortos-vivos, ou seja, uma imagem que ao inspirar o terror dos espectadores, legitima a violência da resposta daqueles que os protegem.

11. Serviço de Inteligência do Estado de Israel.

Proponho agora comparar o exemplo à sutileza política do uso do terror no filme *Zombie* (1973), de George Romero. Romero não pede para crermos ou ericarmo-nos de volúpia diante do horror ficcional, mas pelas vias do excesso burlesco, o cineasta busca cernir algumas das estratégias relacionadas à “guerra das imagens” e as imagens daqueles que fazem a guerra: no caso, a paródia dos filmes de terror serve para sustentar a denúncia de um compartilhamento da vida e da morte, não mais entre duas partes incompatíveis, mas entre parceiros imundos que não estão longe de nos mostrar os zumbis como vítimas de uma dupla morte, numa história em que a colaboração das gangues e das máfias livra a polícia e o exército de seu trabalho sujo. Os zumbis de Romero são figuras fracas, agonizantes e titubeantes, que sucumbem às pauladas e às tortas de creme lançadas pelos bandidos. A violência está por toda parte; e aqueles que mais metem medo são os mais fracos; ou, então, são os palestinos, que atravessam o muro das lamentações para se alimentarem dos corpos aterrorizados sobre os quais sobrevoa o helicóptero americano, em total segurança.

O estatuto do morto-vivo é, hoje, sem dúvidas, um dos mais interessantes no que tange à questão da imagem e de sua relação com o terror. Trata-se de corpos desejantes que não estão exatamente mortos, tampouco vivos. Nesse sentido, eles se encontram em uma zona intermediária, crepuscular e ameaçadora, figurados em um estado de degradação e de miséria famélica, tal qual uma considerável população de migrantes invasores e assassinos. Esses defuntos sem descanso não encontram refúgio na morte e erram sem fim, como corpos privados de sepultura.

Vejam, por fim, a inocência de um terceiro exemplo: na série *Masters of Horror* (2005), Mick Garris, o diretor, confia o roteiro de um dos episódios da primeira temporada a Joe Dante. *Homecoming* conta o retorno de soldados mortos-vivos do Iraque que voltam aos Estados Unidos entre os sobreviventes para votar e impedir que o próximo presidente do país continue com a guerra.

Poderíamos encontrar múltiplos exemplos para diversificar os dispositivos e analisar cada uma de suas especificidades. Mas a questão, aqui, é a de nos questionarmos sobre os meios que restam para defendermos a liberdade de criação e a sobrevivência dos artistas, sem os quais toda energia transformadora se cala e toda nossa potência de ação se anula. Evidentemente, é da manutenção de nossa capacidade de ação política que tratamos aqui. Antigamente, pensávamos a resistência em termos de luta; hoje, porém, é necessário inventarmos meios de resistência que substituam a luta ou, antes, inventar o tempo e o espaço das lutas. Não cabe cobrar dos artistas que façam melhor ou diferente: eles devem continuar a exercer plenamente sua liberdade ao assumirem os riscos que qualquer gesto criador implica. São os cidadãos, o povo inteiro para quem a arte é endereçada que precisamos convocar a fim de construir o olhar e aprender a falar sobre o que é visto. É necessário discernir, naquilo que nos é dado a ver, o que de fato expande nossa potência transformadora e nos arranca a ilusão da naturalidade de um sistema que confisca cada vez mais nossa energia criadora e nos priva de um horizonte imaginário. A força ficcional é a única capaz de alimentar a imagem de um mundo no qual a destruição da liberdade e a força do mercado perfazem as duas faces de uma mesma feitiçaria.

Franz Kafka diz em seu diário:

A consolação estranha, misteriosa, talvez perigosa, talvez salvadora, que há no trabalho literário, é um salto para fora da fila dos assassinos (*das Hinausspringen aus der Totschlägerreihe*),¹² é um ver o que realmente está a se passar. Isto acontece através de um gênero mais elevado, não mais penetrante, e quanto mais alto menos ao alcance da “fila”, quanto mais independente se torna, tanto mais obediente às suas próprias leis de movimento, tanto mais incalculável, mais alegre, mais ascendente é o seu curso.¹³ (KAFKA, 2014, p. 406)

12. Nota da autora.

13. Trecho referente aos escritos do dia 27 de janeiro de 1922 e retirado da edição portuguesa de *Diários de Viagem*, de Franz Kafka, tradução de Isabel Castro Silva (Lisboa: Relógio d'água, 2014).

É esse caminho imprevisível e feliz que o cinema deve seguir diante de tudo que nos esmaga e que nos quer transformar em mortos-vivos, zumbis, cuja ressurreição é assustadora. Criar é abandonar a fila dos assassinos.

Tradução de Henrique Codato

REFERÊNCIAS

IMBERT, Claude. Warburg, de Kant à Bois. *Revue L'Homme* 165, p. 11-40. Paris: Éditions EHESS, 2003.

KAFKA, Franz. *Diários de Viagem*. Tradução de Isabel Castro Silva. Lisboa: Relógio d'água, 2014.

KRISTEVA, Julia. *Visions Capitales: Arts et rituels de la décapitations*. Paris: Éditions de la Martinière, 2013.

DAMIENS, Alain; BILLARD, Alain; CURÉ, Antoine; STRAUCH, Pierre. 11 septembre: la fausse note de Stockhausen. *Journal Libération*, Paris, 16 de outubro de 2001.