

## Sobre a anestesia cultural: de Desert Storm a Rodney King

**Allen Feldman** – National Development and Research Institutes, New York

Nós perdemos qualquer percepção das estações do ano, e nós perdemos qualquer percepção do futuro. Eu não sei quando a primavera terminou, e eu não sei quando o verão começou. Só existem duas estações agora. Existe a estação da guerra, e em algum lugar no mundo existe uma estação da paz.

- Residente de Sarajevo sitiada [ref1]

Em março de 1992, eu falei, por convite, em uma conferência intitulada ‘Violência e o Processo Civilizatório’, que foi realizada na Suécia. Meu tópico era violência e vida cotidiana na Irlanda do Norte (ver Feldman, 1991a). Uma folclorista croata, a outra convidada estrangeira, falou sobre a cultura do medo na antiga Iugoslávia [ref2]. O restante das apresentações tratava da racionalização da violência pelo Estado no processo de construção da nação sueca. O tema da conferência era inspirado pelo trabalho de Nobert Elias (1982), que tinha argumentado que a modernização implica a progressiva retirada da violência da vida cotidiana em conjunto com sua crescente monopolização pelo Estado. Essa estratificação pode ter sido feliz em colorir como “mainstream” a modernização europeia, mas poderia apenas ser dispensada como um conceito burocrático quando consideramos as atuais situações da Irlanda do Norte e antiga Iugoslávia. Nessas localidades, o Estado, em várias encarnações étnicas e legais, buscou hegemonia democratizando a violência através do apoio clandestino ao populista terror paramilitar [ref3]. Na Irlanda do Norte e em vários enclaves étnicos da Bósnia, Croácia e Sérvia, a capacidade do Estado de inundar a vida cotidiana de violência foi possibilitada pelo confisco da agressão política por detrás de fachadas legais, procedimentais, e nacionalistas. Essa poderosa combinação de racionalidade instrumental, formalismo estatal e terror público não pode ser facilmente explicada pelo impulso evolucionário do conceito de Nobert Elias do processo civilizatório.

Devido a sua adesão à perspectiva de Elias e a sua própria experiência biográfica na Suécia, os etnólogos e historiadores locais que compareceram ao evento tiveram dificuldade em conceituar violência política como um elemento rotineiro da vida cotidiana, um conceito sem o qual é impossível compreender o que vem acontecendo na Irlanda do Norte há duas décadas e, mais recentemente, na antiga Iugoslávia. Na discussão, ficou claro que, para a maior parte dos estudiosos, violência, como as geografias que ela desordena, ocupava as margens [verges] do processo civilizatório e da modernidade europeia. Violência vinculada ao, e definidora do, Outro cultural confirmava o excepcionalismo da periferia histórica e geográfica.

Tal guetização [ghettoization] tácita foi momentaneamente abalada conforme a folclorista croata proferia um *paper* pontuado, nos espaços em branco entre as palavras, por uma escassamente dissimulada desordem emocional, se aproximando do luto público. Isso não parecia ser o abalo secundário [aftershock] de sua vida na zona de guerra, nem a catarse de se ter saído momentaneamente de lá. Sua aflição expunha a frustração, risco e incerteza de comunicar o terror local a uma audiência com afastamento histórico e experiencial. Eu fui levado de volta aos forçosos espaços do

medo silencioso que pela primeira vez encontrei fazendo trabalho de campo em Belfast, entre aqueles que eram íntimos da regularidade da violência aleatória e não podiam me confiar essa intimidade com a qual, naquele momento, eu não tinha experiência corporal. Como se transportar a experiência do terror cotidiano que é quase inexpressável fora do envolvimento [encompassment] sensorial da violência? A croata não falou explicitamente da alteridade sensorial que ela tornou tangível naquela sala de conferência; antes, foi apresentada por seu corpo e voz. Diferença sensorial personificada foi o abismo ante o qual a explícita comunicação teórica hesitou. A tensão da croata se referia a falar, sem garantia de conexão perceptual, a uma audiência que inalava outros dados [given] culturais, que tocava diferentes realidades materiais, e que não tinha que farejar a morte imanente em arredores antes familiares [ref4].

A croata estava em busca de uma linguagem do terror traduzível, a conversão do pavor local em uma forma cultural móvel. Ela falou de “auto-reflexividade etnográfica”, um conceito tirado de recentes críticas na antropologia americana. Mas em contraste às tendências mentalistas, confessionais e centradas no texto [text-centered] dessa abordagem, o que emergiu de sua apresentação foi uma auto-reflexividade paupável e generificada [gendered] [ref5] que tinha sido canalizada pela recordação sensorial do terror programado.

O pesar em sua voz e corpo reescreveu seu texto enquanto falava e abriu um abismo experiencial e histórico que ninguém poderia facilmente cruzar, mas que poderia pelo menos ser levado em consideração. Reconhecimento da diferença cultural não estava próximo. Antes, os termos do diálogo foram imediatamente colocados depois que ela terminou sua fala/luto, quando seus primeiros interlocutores se apressaram para isolar a sala do vórtice da história-come-dor e para suavizar o nível [plane] do pressuposto cultural, agora quebrado. Eles lançaram perguntas neutralizantes sobre imagens da mídia, reportagens jornalísticas, e coisas afins; assuntos tão reasseguradamente globais quanto o mudo terror local era entendido como específico. A audiência se moveu do desconforto à animação enquanto a discussão gravitava ao redor da questão de como as mídias sérvia e croata estavam retratando a guerra de formas diferentes, apesar de (a audiência) ter acabado de testemunhar uma croata engasgando na inadequação experiencial da representação convencional. Confrontados com a personificação de materialidades espinhosas, interrogadores autoritários [authoritative] vigorosamente redirecionaram a conferência para familiares plataformas culture-bound de onde lidar com a questão da violência. Essa transferência temática pode ter sido mera polidez frente a emoções desnudadas, mas eu não pude deixar de experienciar isso como um mal direcionamento proposital culturalmente mediado. A invocação talismânica das imagens e questões midiáticas forneceu uma narrativa social tranquilizadora (certamente não limitada a suecos ou estudiosos) da qual depende [on which to hang] a anestesia cultural; o banimento de presenças sensoriais e agentes desconcertantes, discordantes e anárquicos que minam as premissas normalizantes e frequentemente silenciosas da vida cotidiana. A transição às práticas e formas da mídia e a evitação da situada sensibilidade da croata repetiram os próprios efeitos do tratamento da mídia do

primeiro mundo sobre a violência “exótica”; nesse contexto, a mídia estava sendo criticada e fetichizada pelos debatedores.

A resposta da audiência encapsulava dessa forma a teoria de Elias como sintoma cultural: violência era retirada do cotidiano e suas disposições perturbadoras de percepção foram confinadas e silenciadas pela invocação de normas informativas de uma racionalidade universalizante. Não fez diferença que as perguntas estivessem em busca da verdade através da documentação da distorção da “objetividade” da mídia, para a discussão geral pressuposta, para o detrimento do exposto medo incorporado, aquela crítica à mídia era um fórum mais adequado para compreender eventos históricos. A fácil identificação da audiência com as imagens da mídia, às quais somos todos suscetíveis, resgatou simbolicamente o assunto [subject] da violência do sensorio estrangeiro evocado pela croata e o entregou a um aparato etnocêntrico de percepção histórica.

Tudo isso demonstrou inadvertidamente a forma como a violência e suas consequências são automaticamente associadas à aberrante diferença cultural e então domadas por exclusões que permitem a negociação perceptual auto-interessada daquela diferença. Minhas próprias perguntas não expressas eram direcionadas à dinâmica total simbolizada pelo diálogo da conferência, no qual eu também estava culturalmente implicado: Como a periferia fala a verdade ao centro se o próprio construto centro/periferia é condicionado pela inadmissibilidade da experiência sensorial alheia [alien]? Quanto o Outro é capturado pelo olhar poderoso e refletido [mirroring] da cultura midiática de massa direta ou indireta, e inclusive com ele se identifica, que outras opções perceptuais foram banidas, fechadas e deslegitimadas pela anestesia cultural?

\* \*\*

Anestesia cultural é minha interpretação [gloss] do insight de Adorno (1973) segundo o qual, numa (\*) modernidade capitalista pós-Holocausto, a disseminação quantitativa e qualitativa da objetificação aumenta a capacidade social de se infligir dor ao Outro [ref6] – e eu acrescentaria – de tornar a dor do Outro inadmissível ao discurso público e à cultura [ref7]. É em cima desse insight que uma antropologia política dos sentidos na modernidade pode ser elaborada. Essa fórmula implica que a legitimidade comunicativa e semântica das capacidades sensoriais e sua habilidade de conquistar representação coletiva na cultura pública é desigualmente distribuída no interior de sistemas de dominação econômica, racial, étnica, de gênero, sexual e cultural [ref8]. O ponto de Adorno acerca da dor na modernidade pode ser ligado às respectivas teses de Lukács (1971), Foucault (1978), Jameson (1981), Corbin (1986), Taussig (1992) e Feldman (1995) que a construção do sujeito [subject] político moderno implica a estratificação e especialização dos sentidos, e a consequente repressão das múltiplas disposições perceptuais (ver Seremetakis, 1993) [ref9]. Como força motriz nessa dinâmica histórica, a representação pelos meios de comunicação dos agentes e objetos da violência é crucial para a encarnação [embodiment] modernizadora desses sujeitos

políticos que ocupam ambos os lados da tela da representação pública. Isso é ainda mais pertinente quando o próprio personagem encarnado da violência é evadido, ignorado ou reescrito para a recepção coletiva.

Como outras instituições (industriais, penais, psiquiátricas e médicas), a produção em massa de fatos, e da própria facticidade, é baseada em técnicas e disciplinas que, no caso da mídia, materialmente moldam um sujeito e uma cultura da percepção. Os meios de comunicação têm capacidades universalizantes que promovem e inculcam especializações sensoriais e posicionamentos hierárquicos como, por exemplo, a prioridade do realismo visual e o frequentemente comentado olhar racial e genereficado [gendered]. Assim como as óticas normativas de gênero e raça, o realismo objetivo, a gramática descritiva da mídia de massa, não deve ser compreendido como um dado [given] a-histórico; é um aparato de colonização perceptual interna e externa que dissemina e legitima disposições sensoriais particulares sobre outros no interior e para além de nossa cultura pública.

No século 19, “realismo” era associado aos modos de narração e visualização que supunham um observador oniciente separado e externo à cenografia sendo apresentada. Estava vinculado ao perspectivo pictório formal e à linearidade narrativa com todas suas suposições sobre causalidade, espaço e tempo. No entanto, nesse período, a atenção cultural e científica gradualmente se despreendeu da concentração exclusiva na cena observada para dissecar e retratar o próprio ato de observar (Crary, 1991). O sujeito que apreende não mais poderia continuar externo uma vez que a percepção se tornou um objeto entre outros da representação realista. A objetivação científica da percepção se encaixou exatamente à comodificação da percepção através de forças como as tecnologias da nova mídia, a fabricação e consumo de artigos de massa e experiências reproduzíveis, publicidade, novas práticas de lazer, a aceleração do tempo e as implosões do espaço urbano – todas envolviam a remodelação das orientações sensoriais cotidianas.

Nos anos 1930 Ernst Bloch redefiniu “realismo” como o culto do fato imediatamente verificável, assim claramente vinculando-o às normas da rápida e fácil satisfação do consumidor (ver Bloch, 1990). Mais recentemente, a análise espacial de David Harvey (1989) implicitamente mostra a conexão histórica entre a produção/consumo em massa de facticidade e o aparente aumento na mobilidade perceptual que acompanha a compressão tempo/espaço característica da modernidade tardia [late modernity]. A compressão espaço/tempo pode ser definida como a implosão da simultaneidade perceptual – o confinamento [abutment] de pessoas, coisas e eventos de uma pluralidade de localidades, cronologias e níveis de experiência outrora distintos e separados. Harvey atribui isso não apenas a avanços tecnológicos, mas também à circulação acelerada e distribuição cada vez mais eficiente de commodities, e à permeação de valores de troca nos quais novos objetos, espaços e atividades se tornam comodificáveis e mensuráveis, e dessa forma, intercambiáveis uns com os outros. Quando coisas, atividades e espaços anteriormente não comodificados se tornam

intercambiáveis e substituíveis e carregam apreciações móveis, eles assumem novas coordenadas temporais e espaciais para a percepção humana (Feldman, 1991c).

A ligação econômica e psíquica de comando perceptual para a satisfação do consumidor, discernimento e habilidades gera uma pseudo-domínio sobre “o real” através da experiência e manipulação da simultaneidade. Tanto a produção em massa da mídia quanto a comodificação da facticidade visual e auditiva criam e dependem de um aparato perceptual de realismo holístico. Aqui, a ingestão de totalidade, holismo perceptual – a capacidade pessoal de abranger coisas através de próteses – torna-se uma commodity valiosa nela mesma. O aparato holístico frequentemente alija a indigesta experiência de profundidade de alteridades sensoriais particulares. Esse é o caso quando a diferença sensorial entra em conflito com o mito do comando perceptual imediato e totalizante ao resistir a normas de consumo acelerado e à fácil descartabilidade das coisas (Seremetakis, 1993, 1994). Essas complexas interações da percepção, espaço, tempo, facticidade, consumo e cultura material colocam um dilema eminentemente modernista: que a percepção da história é irrevogavelmente ligada à história da percepção sensorial [ref 10].

\*\*\*

Anestesia cultural é uma passagem reflexiva na direção da consciência e representação históricas, como Alain Corbin (1986) assinalou quando reclamou que a história ocidental, quando escrita, não tem odor. Nos meios de comunicação, holismo perceptual e anestesia cultural convergem e tomam muitas formas. Generalidades de corpos – mortos, feridos, famintos, doentes, sem teto – são prensados contra a tela da televisão na forma de artigos de massa. Em sua despersonalização penetrante, essa corporalidade anônima funciona como uma alegoria das histórias **elefantinas**, “arcaicas” e violentas de subalternos internos e externos. O panopticismo da televisão documental, como seu antecessor penal (Foucault, 1978) [ref 11], cria uma nova intervenção celular que captura e confina categorias desordenadas e desordenantes de corpos. Encenados, montados, emoldurados e achatados por uma peneira destiladora eletrônica, esses ícones do estático se tornam intervenções morais dos corpos progressivamente maleáveis do espectador americano ideal, cujo corpo público é sensualizado e mitificado pela orquestração de propagandas de cosméticos, exercícios, carros, moda, dieta, recreação e viagens. Essa polaridade visual entre os corpos reformáveis do observador e os corpos determinados, deformados e reduzidos do observado dissemina ao público espectador um cenário cultural primeiramente identificado pela dialética mestre/escravo de Hegel: que relações de dominação são espacialmente marcadas pela crescente distância perceptual (e deste modo social) do corpo do Outro. Por sua vez, esse corpo é essencializado por limitações materiais que negam a ele senciência reconhecível e possibilidade histórica (Kojève, 1969) [ref 12].

Mas a anestesia cultural também pode desincorporar sujeitos, o que ocorreu em segmentos cruciais da transmissão da Operação Desert Storm na televisão. Aqui a mídia tanto se pré-esvaziou quanto se uniu ao arsenal militar americano através da eliminação

em vídeo de corpos “árabes”. Para fundir dominância perceptual com a conquista topográfica do inimigo, corpos orientais foram eletronicamente “desaparecidos” como os perturbadores no romance *Catch 22* de Joseph Heller (1961): iraquianos foram magicamente transformados em grãos de areia infinitesimais que ameaçavam a máquina de guerra americana. Aqui, o corpo desaparecido era a priori o corpo derrotado. E a guerra em massa contra o meio ambiente construído foi mistificada como uma cruzada contra o deserto na forma de uma topografia orientalista.

As elogiadas bombas inteligentes eram dispositivos prostéticos que estenderam nossa observação participante na oclusão em vídeo de corpos iraquianos ausentes. O que eram esses celebrados mecanismos senão televisões no ar, autômatos visualizadores, arremessados sobre o inimigo criando suas condições de (não)visibilidade? Suas imagens transmitidas funcionaram como cópias eletrônicas que foram injetadas no sistema nervoso coletivo da audiência como anticorpos que não permitiam que o espectador se desse conta das consequências humano-materiais da guerra. A maestria visual da campanha afastou todas as outras dimensões sensoriais dos termos de referência perceptuais. Narrações culturalmente imparciais, instigadas pela tecnologia da informação historicamente moldada aos conceitos normativos da verdade sensorial, impossibilitaram qualquer grito de dor, qualquer fedor de cadáver de visitar a sala de estar americana.

O espectadorismo [spectatorship] cultivado pela transmissão da operação Desert Storm não pode ser reduzido ao voyeurismo, como sugeriram alguns (ver Stam, 1991), pois o emaranhamento com a simulação em vídeo da guerra era crucial para a fabricação do consentimento e, assim, implicava política e instrumentalmente a audiência no ato de violência. Quando um voyeur age através de um substituto é para evitar a cumplicidade material, não para participar dela. No entanto, as ferramentas perceptuais da mídia exploraram e elaboraram a fantasia política pós-Vietnã do reempoderamento americano. Essa metanarrativa ofuscou a distância efetiva e moral entre assistir e participar, engendrando assim cumplicidade material no papel do espectador eletrônico ideal. Aqui, seleção sensorial foi um aparato produtivo modelando agência política mútua (e não passividade) entre aqueles que agiram assistindo e aqueles cujos atos de morte foram cinematografados. A observação da televisão civil era contínua à ótica militar do piloto lutador e bombardeador que dependia de tecnologia prostética análoga e que matou à distância com a impunidade sensorial e visão oniciente do espectador da sala de estar. As tripulações de combate que brincaram com impulsos agressivos assistindo a vídeos pornográficos antes das missões de voo demonstraram o sensorio uniforme entre o assistir e a violência enquanto se deslocavam de uma realidade virtual a outra.

\*\*\*

Não fez nenhum sentido pra mim, eu não vi por que eles estavam fazendo o que estavam fazendo... Ele se mexia, eles batiam nele... Eu estava tentando olhar e ver o que eles estavam vendo... Evidentemente eles viram alguma coisa que eu não vi. [Oficial Theodore Briseno do Departamento de Polícia de Los Angeles sobre a prisão de Rodney Glen King] [\[ref 13\]](#)



Menos de dois meses depois da Operação Desert Storm, o corpo apagado do Outro reapareceu ao alcance da mão com o espancamento televisionado de Rodney King. Originalmente visualizado fora dos circuitos prescritos da produção de fatos, esse corpo negro rompeu as redes da anestesia. Seu efeito de choque derivou não apenas de cicatrizes raciais de longa data, mas também do mito concorrente sendo encenado com a Desert Storm. A campanha da mídia no deserto teve sucesso em esterilizar a violência de Estado pós-Vietnã, mas as imagens do espancamento de King mostraram o Estado causando dor. O choque imediato do espancamento televisionado originou uma substituição sensorial não programada. Mesmo o espectador segregado por raça e classe podia experimentar a projeção involuntária de seu corpo naquele ponto da trajetória marcado pelo vai e vem dos cassetetes policiais quando batiam na retina coletiva que de repente era tornada tangível. O espetáculo do trauma fabricado pelo Estado se opôs ao mito visual da violência sanitária. O espancamento de King era a imagem de raio X esquelética lampejada sobre a superfície tecnologizada da racionalidade do Estado. A operação Desert Storm e o espancamento de Rodney King evoluíram em duas narrativas nacionais irreconciliáveis. Desert Storm celebrou um sentido triunfal de um final, enquanto o espancamento de King revelou outra camada de encontros que ferem: história inacabada como cenário – forçado a voltar a aparecer no futuro próximo apesar de todas as tentativas de se mudar de canal [ref14]. Dois ícones antagônicos de experiência nacional impressionaram a tela pública de consciência eletrônica sem resolução, sem um conjunto de imagens a oferecer uma explicação coerente do outro.

Não é coincidência que, um ano depois, as metáforas [tropes] dominantes da operação Desert Storm pareciam gradualmente se envolver na reconstrução judicial do espancamento de King. O julgamento dos policiais de Los Angeles reescreveu o vídeo de King. A reconstrução com sucesso trouxe de volta a violência imposta a King aos corredores protetores da racionalidade do Estado. A restituição legal da violência de Estado baseava-se nas profundezas das estruturas da lógica racial neocolonial que tinham funcionado tão bem na propaganda do Desert Storm: qualificação do corpo do Outro pela geografia, desincorporação da dor do Outro, e facilitação da anestesia cultural para todos aqueles que poderiam ser entendidos como direta ou indiretamente responsáveis pela dor do Outro.

O efetivo espancamento de Rodney King e sua subsequente reconstrução judicial mobilizou uma série de espaços no interior dos quais o corpo de King pôde ser processado como um objeto racial, disciplinar e legal. Através dessa metonímia de espaços, explícita e inferida, King alcançou uma visibilidade dinâmica da qual o vídeo do espancamento era somente o trailer.

Vinte minutos antes do carro de King ser parado pela polícia, o policial Powell [ref15] fez aquela declaração infame na sua unidade de comunicação a respeito de um caso recente: “Parece quase tão empolgante quanto nossa última chamada, saiu do ‘Gorillas in the Mist [drama americano de 1988 dirigido por Michael Apted]’” (Courtroom Television Network 1992). Ele se referia à desavença doméstica envolvendo uma família afro-americana, apesar de depois ter negado qualquer

conotação racial de seu comentário. Ao gravitar em torno dessa imagem, a mídia e a acusação deixaram escapar seu significado mais profundo ao artificialmente desprenderem as imagens racistas do comentário de Powell do exercício cotidiano do poder do Estado. Para além e para abaixo do formalismo de Estado, de códigos legais e procedimentos policiais oficiais, reside uma lógica simbólica de Estado animada por micropráticas de despersonalização empoderadoras, que é prontamente alimentada por arquétipos racistas (\*) e é com eles articulada.

A frase “Gorillas in the Mist” [“gorilas na névoa”] nesse exemplo evoca claramente a floresta, a selva, a fronteira – espaços exteriores opostos ao interior civilizacional. Esses são terrenos pré-sociais, naturalizados, dos quais o *enforcer* [aquele que faz cumprir a lei] extrai o sujeito disciplinar como material bruto a ser retrabalhado pelo Estado [ref16]. De forma similar, as zonas míticas anti-sociais das quais o sujeito disciplinar é obtido marca a encarnação [embodiment] do último como pré-social através do estigma da animalidade. A alteridade corpórea do suspeito-comeo-animal predetermina o caráter material e o local físico da ação da polícia sobre seu cativo. Imagens bestiais continuam a escoar nas subsequentes caracterizações de King feitas pelas testemunhas de defesa e de acusação. Referiram-se a King como “parecido com um urso” e como “ficando de cócoras” pelo oficial Powell em seu depoimento (Courtroom Television Network 1992) [ref17].

As imagens de animais podem ter informado o projeto do oficial Powell tanto de domar quando de enjaular King no interior de um perímetro espacial prescrito, uma prática que tem tanto conotações penais quanto raciais. Ele deu as seguintes declarações durante a investigação (\*):

“Eu gritei com ele [King] para ele abaixar no chão, pra deitar no chão... Ele repetiu o movimento de novo, levantando de novo... Eu parei e avalei se ele ia deitar lá no chão ou se ia levantar de novo... Foi uma série contínua de ele levantando com a ajuda dos braços, às vezes com os joelhos, às vezes ficando de cócoras. Eu ordenei que ele voltasse ao chão, e quando ele fez isso eu bati em seus braços e tentei derrubá-lo [knock him] de volta ao chão”. [Courtroom Television Network 1992]

A certa altura, o promotor perguntou: “Qual foi a razão para você bater nele?” Powell respondeu:

- Eu não queria que ele levantasse de novo.

- Em que você estava batendo?

- Eu estava batendo em seus braços... Eu estava tentando derrubá-lo da posição de flexão, de volta ao chão onde ele estaria em uma posição mais segura.... Eu estava com medo porque estavam dizendo pra ele deitar no chão; estavam batendo nele com o cassetete várias vezes; e ele continuava a se levantar... Eu estava procurando alguma outra coisa pra manter ele deitado no chão. [Courtroom Television Network 1992].

Foram necessários 46 golpes com o cassetete do oficial Powell para encarcerar King no corredor espacial que ele chamou de “o chão”. A percepção geográfica do oficial Powell se deslocou da “floresta” para “o chão”, um território provisório e substituto do Estado, enquanto King, através da violência, era transferido da



animalidade para um sujeito em conformidade/submissão. O sargento Charles Duke, especialista em procedimentos policiais da defesa, descreveu sua conformidade/submissão como vista no vídeo:

“Quando ele estava numa posição horizontal, em que seus pés não estavam levantados, (\*), em que suas mãos estavam acima de sua cabeça ou a seu lado, não bateram nele” [Courtroom Television Network 1992].

O sargento Stacey Koon, o oficial presidindo a cena do espancamento de King, também testemunhou sobre o significado dessa postura e acrescentou que a resposta corpórea e a fala dirigida aos oficiais que o espancavam assinalavam o nível final de conformidade/submissão. O confinamento bem sucedido de King – a simetria de um corpo deitado em posição de sentido com o rosto na sujeira – e a aquisição de reciprocidade linguística marcaram a esterilização [neutering] do corpo animalizado e sua internalização da vontade do Estado. Um “gorila na névoa”, um “urso” negro que insistia em se levantar “de cócoras” foi transformado pela violência do Estado em um sujeito falante [speaking subject]. Procedimentos oficiais do Departamento de Polícia de Los Angeles subscreveram essa sequência civilizadora. As diretrizes do departamento de polícia acerca do uso da violência quando executando uma prisão situa o sujeito capaz de discurso na extremidade mais baixa da escala de não conformidade/submissão e intervenção física. (**The subject in logos in the subject in law**). Quanto mais distante o suspeito estiver da linguagem, mais próximo o suspeito estará do corpo e, assim, mais próximo da violência ascendente do Estado. É minha sugestão que, para os policiais que bateram nele, essa violenta passagem de King da animalidade e do corpo para a linguagem e conformidade/submissão envolveu julgamentos relativos a sua capacidade de sentir e de se lembrar da dor.

Rodney King teve que ser levado ao hospital depois de seu espancamento. Assistentes médicos ajudando em seu atendimento atestaram a seguinte declaração feita pelo oficial Powell (e negada por ele) a King, que trabalhava num estádio esportivo:

“Nós jogamos um pouco de baseball essa noite. Você lembra quem estava jogando?... Nós ganhamos e você perdeu. [Riley, 1992a:30, ênfase minha].

É um momento de reflexão e somatória depois do ato. As feridas de King sendo cuidadas com as instruções do homem que nele bateu. O autor da violência, (\*), indaga se seu prisioneiro se recorda do que passou entre eles, e se ele reconhece a relação social que adentraram. Essa indagação supõe a participação de King num solo cultural comum; uma mutualidade que existe para o oficial Powell somente depois do espancamento. Baseball, como uma metáfora lúdica da dominação masculina, converte cassetetes em tacos. O reconhecimento de King dessa conversão, a aceitação de uma cultura partilhada do esporte, mais do que ser uma outra etapa de sua socialização, normalizaria a violência infligida nele, assim, colocando as ações de Powell no interior da esfera do aceitável.

É através desse diálogo de reconhecimento que o agente da violência recupera o que criou com seus atos. Aquilo que se espera que responda a ele é criação sua,

violência sua, e seu corpo duplicado pelos logotipos e submissão do subalterno. O discurso de Powell no hospital é muito profundamente ancorado na narratologia da tortura para ter sido forjado (ver Feldman, 1991a). Artifício segue aqui a vida política. No segundo volume de *Raj Quartet* por Paul Scott (1978), um encontro análogo tem lugar entre um policial inglês branco e seu prisioneiro indiano, que ele (o policial) acaba de espancar. A vítima, Hari Kumar, descreve “a situação” – a criação de reconhecimento da dominância através da tortura – a uma investigação governamental pós-fato:

- O que de fato foi essa situação?

- Foi uma situação de encenação [enactment].

- Essas ideias (das quais você está chamando a situação) foram do policial e não suas?

- Sim, ele queria que elas ficassem claras para mim... Senão a encenação seria incompleta... As ideias sem encenação perdem sua importância... Ele disse que até aquele momento nossa relação tinha sido apenas simbólica. Ela tinha que se tornar real... Ele disse... não era suficiente dizer que ele era inglês e eu era indiano, que ele era dominador e eu era dominado. Nós tínhamos que descobrir o que isso significava... o desprezo de seu lado e o medo do meu... ele disse... nós tínhamos que encenar a situação como ela realmente era, de modo que significasse que nenhum de nós jamais *esqueceria* [Scott, 1978, 1978: 289-299, ênfase minha].

Em sua própria “situação de encenação”, Powell confirma a função socializadora de seu uso gráfico do corpo de King. Através da violência, King, como Hari Kumar, é destinado a adquirir uma memória; uma história de quem “ganhou” e de quem “perdeu”. Pedem a King que recorde a hierarquia, suas origens e sua posição nela. Ele é progressivamente transportado da selva para a liminaridade do chão onde foi espancado somente para voltar pra casa, que é um campo de baseball, um terreno preeminente da normalização americana (\*). Esses espaços qualificadores, selva, chão, campo de baseball e suas várias personas, gorila, urso e baseball delineiam a objetificação crescente de King e a supressão gradual de sua subjetividade sua dor. A dor de King ganha presença apenas no fim dessa progressão e unicamente como um artefato do poder; sua dor é a presença afetiva do Estado no interior de seu corpo e de sua pessoa.

É por isso que o oficial Powell fala com King sobre baseball, memória e hierarquia precisamente no momento em que sua vítima está recebendo assistência médica. A violência da polícia atacou o corpo de King, e o tratamento médico arranjado pela polícia tenta reparar a apagada integridade sensorial daquele corpo, creditando, dessa forma, ao já socializado King capacidades somáticas negadas a ele durante o espancamento (ver abaixo). É nesse momento que Powell pede que King se lembre através dos sentidos, através do veículo da dor recordada. Remoção e restabelecimento manipulativo dos sentidos facilita a construção coercitiva do Estado de memória e identidade pessoal (ver Feldman, 1991 a: 128-138). Hari Kumar, no romance de Scott, identifica a tentativa de restituição da integridade sensorial por seu agressor como o último ato de degradação política: “o oferecimento de caridade. Ele me deu água. Ele banhou as dilacerações” (Scott 1978:299).

\*\*\*

A territorialização final do corpo de King aconteceu no tribunal. Quadros isolados do vídeo foram codificados por tempo [time coded] pela promotoria e congelados e mapeados em grade [grid mapped] pela defesa como se o evento fosse um sítio arqueológico. Essa reorganização da superfície do vídeo lembrava as grades nos vídeos sobrepostas aos alvos pelas bombas inteligentes de Desert Storm. Na sala de tribunal de Simi Valley fragmentos de ação e partes do corpo postas a parte alcançaram visibilidade como evidências materiais através de planos óticos análogos. O mapeamento em grade separou os membros de King uns dos outros numa divisão do trabalho que separou partes e ações pertinentes de resíduos inadmissíveis e irrelevantes. A dissecação visual do corpo de King proporcionou aos argumentos da defesa ficções perceptuais cruciais que foram culturalmente mediadas como objetivas e reais. Assim, o tempo cinematizado informou as seguintes análises típicas do Sargento Duke sobre as posturas (corporais) filmadas de King: “Seria uma percepção que a posição 336:06 [time code] seja [sic] uma posição agressiva” (Courtroom Television Network, 1992). Esse discurso foi possível devido à colonização do corpo de King pelas temporalidades virtuais do slow motion, fast forward e congelamento de planos. Com artifícios cinematográficos o corpo de King foi transformado [montaged] em uma entidade puramente eletrônica sem essência [inwardness] ou tangibilidade. Seu corpo se tornou uma superfície suscetível a re-edições e rearranjos sem fim já que servia tanto à defesa quanto à acusação. Além do mais, ao automaticamente permitir ficções e gramáticas cinematográficas como evidências materiais e dados objetivos, o tribunal também fez desabar a divergência perceptual e temporal entre assistir a fragmentos editados de vídeo e as intenções e subjetividades dos participantes in situ durante o ato de violência. Nessa variante do realismo visual, o equivalente a um reconfigurador perspectivismo pictórico foi criado por selecionadas partes de corpos e ações em primeiro plano e outros em segundo plano. A narração da testemunha autorizada forjou, no presente, o ponto de vista formal do espectador.

Essas invenções [fabrications] deram à promotoria, à defesa e ao júri uma extraordinária penetração prostética na mesma medida em que o lado subjetivo e sensorial da violência sofrida por King foi eviscerada. A agência dos participantes no tribunal era baseada em privilégios sensoriais que foram negados a King desde o espancamento até o veredito (King não testemunhou no tribunal). Enquanto os policiais prestavam conta de seus atos daquela noite, eles re-assistiram e recalcularam sua violência através da pseudoexatidão do olho tecnologizado, achatando, assim, o abismo entre encenação e testemunho (como reencenação). A reedição do vídeo justapôs temporal e espacialmente atos distanciados, criando um aparato perceptual de compressão do espaço-tempo holística que se estendia à visão do tribunal e discursos dos réus e os empoderava. Por esses meios, a defesa pôde converter o vídeo em um estudo time-motion da eficiência da polícia [ref 18]. Em seu depoimento de especialista, o Sargento Duke explorou o olho da câmera para racionalizar a violência dos réus e para exagerar sua capacidade visual em meio aos mais de 100 golpes dados em King. O

Sargento Duke simplesmente inventou uma semiótica da agressão iminente de King e acusou a vítima através de uma autonomia descuidada de seus membros açotados:

“O suspeito tem a mão deitada no chão. O braço parece estar levantado. Sua perna esquerda parece estar dobrada subindo numa posição de ajoelhamento; parece estar numa posição de balanço com o outro braço deitado no chão numa posição de flexão” [Courtroom Television Network 1992].

Quando perguntado pela acusação se ele considerava King um animal, o oficial Powell responder que King “estava agindo como um ... por conta de seu comportamento incontrolável” (CTN 1992). Em outras palavras, King era bestial na medida em que não podia sentir e por conta disso não podia resistir aos golpes de cassetete. A anestesia animalística à dor deu uma aura negativa que retroativamente estabeleceu a aplicação sensibilizada e quase humanística de “violência razoável” pela polícia. A polícia e King foram distribuídos ao longo de uma escala graduada sensorial. É a ficcionalizada acuidade visual da polícia em avaliar o impacto de sua própria violência depois do fato que os separa, de forma cartesiana, de seus próprios corpos e ações, e que se torna um fator que contribui para o veredito do júri. Entretanto, King não poderia ser razoável ou legítimo [lawful], para a polícia ou para o júri, porque ele estava imerso em um corpo que resistiu, sem sentidos e sem o discernimento correspondente. Confrontando essa alegada resistência insensata, a polícia dotou King de afetividade ao explorar os níveis de dor que finalmente registraram a vontade do Estado em seu corpo.

Narcore foi o ingrediente final nesse ensopado racial usado para fazer a anestesia de King. Os réus testemunharam sua certeza de que King estava sob a influência de “PCP” no momento de sua apreensão. No entanto, nenhuma colaboração médica foi jamais providenciada em relação a essa afirmação apesar dos exames médicos feitos em King. A poderosa combinação de insinuação [innuendo] racial e desmembramento cinematográfico forjou a cumplicidade do júri na subtração dos sentidos de King. Como um membro do júri declamou depois do julgamento:

“Estou completamente convencido como os outros, acredito, que o Sr. King estava em total controle de toda a situação o tempo todo. Ele não estava *se contorcendo de dor*. Ele estava se movimentando para escapar dos policiais e deu toda a indicação de que estava sob PCP” [Riley, 1992b:116, ênfase minha].

King estava drogado, mas ainda sim em controle. Ele não sentiu dor porque estava drogado, mas estava tentado escapar pelo massivo cordão da polícia que o cercava com golpes de cassetete que ele não podia sentir. O cancelamento recíproco dessas afirmações só poderia ser evitado através da aliança de estereótipos racistas subtextuais e de uma ótica micrológica igualmente fictícia e descontextualizante. Tais declarações de membros do júri atestam a probidade que informou o veredito. Outro membro do júri pôde ainda fornecer uma incrível [auteur] teoria a respeito do filme Rodney King: “King estava dirigindo toda a ação.... Ele estava escolhendo o momento quando queria ser algemado” (Riley, 1992b: 116). King, drogado e derrubado prostrado no chão de onde ele tenta se rastejar para cima, dirige a violência a tal ponto que ela se torna auto-infligida e autoral.

Os depoimentos dos réus (com a exceção de Briseno) contrabandearam o lado autoral da violência da polícia e a plantaram na vítima. Isso foi uma incorporação por mimetismo direto [embodiment by directed mimesis] e uma relação clássica lacaniana de “mirror relation”, na qual um Outro imaginado e especular é dotado de atributos ideológicos pelo sujeito originário e dissimulador que fornece o material bruto para a refração reencenando, assim, veladamente a si próprio naquele outro (Lacan, 1977). Através de transcrição racista, a agressão originada no modelo (a polícia) se tornou o atributo somático qualificador da cópia (King). Ao transferir a origem de sua violência a King, a polícia habita e tem posse de seu corpo numa relação imaginária na qual o corpo negro se torna camuflagem protetora da agressão do Estado. A violência policial foi uma reencenação da violência intrínseca que é sabida já habitar a pessoa de King. Pela essa lógica mimética King foi o polo magnético que atraiu, solicitou e, dessa forma, inspirou os corpos dos policiais.

A conversão de King de ponto final a fonte de agressão foi possibilitada por uma série de deslocamentos icônicos que o incorporaram em conjunto com a desincorporação da violência policial. Negritude [blackness], bestialidade, narcose e anestesia criaram tanto a especulação quanto a densidade racial do corpo de King. King, uma vez investido desses mitemas, funcionou como um espelho neocolonial que irradiou um miasma racial autônomo que pré-justificou a violência do Estado. Esticado na estante do distorcido tempo e espaço cinematográficos, o corpo de King pôde ser descrito pelo Sargento Duke como “um *espectro* de movimentos agressivos” (CTN, 1992, ênfase minha). Na lógica do espelho colonial (Taussig, 1987, 1992), o corpo para ser colonizado é desfigurado pelo mito e pela violência para transformá-lo em um container vazio que pode servir de repositório para a armadura cultural e demonologia do colonizador (Feldman, 1991b, 1995). Ao modelar a sombria densidade do Outro, o regime colonial tem sucesso em desmaterializar e purificar sua própria violência numa crucial transposição hegemônica. A criatura colonizada do espelho, apesar de especular, torna-se “real” e carregada de uma negativa gravidade material numa troca onde a violência do colonizador se torna espiritualizada – isto é, feita racional e legítima [lawful]. A desmaterialização da violência de Estado pelas tecnologias perceptuais contribuem para a legitimidade da Operação Desert Storm e também foi uma dinâmica importante na sala de tribunal de Simi Valley, como indicado por um jurado que declarou, “Eles [o júri] não acharam que muito dano tinha sido causado a King ao olharem as fotos [que mostravam seus ferimentos]” (Riley, 1992b:5).

\*\*\*

Três meninas pequenas brincavam de pega-pega na sala de estar, um cachorro branco latia com alegria e o Sargento Stacey Koon estava rolando no tapete, demonstrando as ações do homem que tinha apanhado, Rodney G. King.... O grande aparelho de televisão domina sua sala e o Sargento Koon não parece ficar longe dele... “Tem 82 segundos de uso-de-força nessa fita e tem 30 planos por segundo”, ele disse. “Tem tipo 2500 planos nessa fita e eu olhei cada um deles não só uma vez, mas uma porção de vezes e quanto mais eu olho a fita mais eu vejo nela... Quando eu comecei a tocar essa fita eu comecei a tocá-la até 10 polegadas como nessa parede... ocupava toda parede... e de repente, essa coisa ganhou vida! Você toca em tamanho completo, ou mesmo metade, se você deixa o Rodney King com quatro pés de altura nessa

tela ao contrário de três polegadas, nossa, você vê um monte de coisas... Ele é como um João bobo... já bateu em um? Ele vai e vota, vai e volta”. [Mydans, 1993:A14]

Nessa surpreendente entrevista com Koon, ele parece estar tomado e obsecado pelo vídeo. Através de tais reencenações, como descritas acima, ele cria um vínculo fisicamente mimético com o corpo icônico de King. Aqui, Koon usa seu próprio corpo para performar o de King. É minha sugestão que esse mimetismo ex post facto não apenas reflete e estende ficções raciais e outras ficções do depoimento de Koon no tribunal, mas também ecoa a real violência policial que, com cada golpe de cassetete, simulou e infligiu um mítico corpo bestial negro no de King. Quando o Sargento Koon rola no chão de sua sala de estar imitando, sem dor ou choque sensorial, o homem em quem bateu, ele meramente faz o papel do corpo negro que sempre pertenceu a si. Esse interpretar diante da tela da televisão, tão reminescente das improvisações infantis frente ao ícone do espelho laciano, atesta aquela inversão na relação do espelho (neo)colonial quando o possuidor se torna o possuído e o autor sua criação (ver Lacan, 1977; Taussig, 1987). A posse mimética também se estende à interface somática/tecnológica. A repetição quase visceral do Sargento Koon daquela noite é também um mimetismo humano da capacidade do vídeo para flashbacks, avanços rápidos e congelamento de quadros. O corpo e memória do Sargento Koon tornaram-se agora a tela sobre a qual o vídeo é reproduzido e reproduzido novamente “num vai e vem” como um “joão bobo”.

\*\*\*

Criticar a anestesia cultural não é supor que possa haver uma correspondência individual dos sentidos às coisas externas, pois essa fórmula está inflectida pela racionalidade do objetivismo e realismo, que historicamente atingiram tais adequações perceptuais através de artifícios e suplementos ficcionais. Similarmente, no caso de Rodney King, não poderia e não deveria haver um retorno a um imaculado evento-nele-mesmo originário. Como eu propus em outro lugar, “O evento não é o que acontece. O evento é aquilo que pode ser narrado” (Feldman, 1991 a:14). O realismo do evento discreto e imaculado foi defendido pela defesa através do factótum do vídeo partível e pela acusação que citou o vídeo não dividido. Os dois lados fizeram uso do vídeo, de uma maneira ou de outra, já que a estrutura verdadeira do evento banuiu, com pequenas exceções, a estrutura narrativa do pré e pós-evento de mito racista e outros subtextos culturalmente sedimentados. No interior do cânone do realismo legal, a lente do vídeo era mais verdadeira do que o olho humano e assimilou o último, pois podia ser seccionada e racionalidade em time codes, slow motion, fast forward e congelamento de plano. A ótica do vídeo, na forma como foi retrabalhada pelo argumento legal, epitomou a certeza do realismo de relações individuais entre observador e observado, precisamente porque suas próteses eletrônicas podiam ser submetidas à dissecação e observação “realistas” (ver Crary, 1991).

Apesar de a defesa ter inicialmente desafiado o vídeo da acusação dizendo se tratar de uma representação exaustiva, ela então prosseguiu em inserir outro dispositivo cinematográfico de enquadramento: a narração autorizada de especialistas da polícia e



dos réus. Dotado de trilha sonora, o vídeo foi levado à conclusão cinematográfica e ao júri foi dado o prazer do encerramento da narrativa e uma sensação de término. Quando o vídeo e seus enxertos narrativos se tornaram o evento, Rodney King foi deletado do tribunal e do vídeo como uma personalidade legal. Em sua performance no tribunal, as antes indistintas figuras da polícia saíram da tela e apareceram e falaram em carne e osso, enquanto a muda figura negra permaneceu encarcerada pelo vídeo e pela violência. King só existiu no momento da violência, só em relação à desordem material, nunca em relação à linguagem, memória, explicação, emoção e razão, como existiram os policiais quando deram seu depoimento; essas mediações distanciaram a polícia da pura fisicalidade de King.

Eu comecei refletindo sobre a hierarquia daqueles que podem cogitar uma distância perceptual do corpo em relação àqueles que são feitos parecer cativos da materialidade estática. Essa estratificação organiza estratégias sedutoras de longa data para narrar o Outro. No julgamento, o formalismo jural consentiu evidências materiais a partir de critérios culturalmente mediados e acolheu levianas [unexamined] metáforas raciais e cinematográficas do mal incorporado [embodied evil]; também gravitou ao redor de um formalismo tecnológico que aplicou poderes perceptuais à polícia e mudez sensorial à vítima. Premissas silenciosas cercaram o julgamento, o que o tribunal se mostrou incapaz de reconhecer: arqueologias da violência racial, retórica cinematográfica e o viés cultural de percepção e memória públicas.

Recuperar a alteridade sensorial nesse contexto não seria uma guinada a um novo realismo que pudesse competir com o realismo legal e cinematográfico. Antes, como re-percepção, restabeleceria materialidades relativizantes; estratigrafias da dor; e os limites históricos, omissões manipulativas e os censores saneante do realismo da mídia e jurídico. Desvios sensoriais podem e devem ser escoados através dos censores legais, como fez o desconforto no ambiente da folclorista croata naquela sala de conferência. Portadores de alteridade sensorial não têm escolha senão recuperar a verdade numa história de fraturas e dispersões sensoriais que podem ser re-percebidas como a base dialógica para identidades culturais emergentes (ver Seremetakis, 1991:1-5, 1994). Aqui, a verdade como fragmento e como situada por um mundo de descontinuidade material é o único contraponto para a identificação da verdade com a capacidade de simular totalidade: postura ideológica que combina o poder tecnológico para a produção e consumo em massa de fatos com a posse da própria história.

Quando procedimentos institucionais normativos, práticas e representações alcançam literalidade e verdade através da negação de suas consequências materiais e da inscrição sensorial de outras pessoas, a hegemonia é criada e formas de consentimento político são suscitadas que impedem o Outro de ser representado no tribunal da realidade histórica. Ao invés de ser retirada do monopólio do Estado, como afirmou Elias (1982), a violência do Estado pode invisivelmente se fundir com a experiência vernácula. A colonização sensorial, produzida pela articulação da cultura do Estado, pela mídia e por mitologias perceptuais (raciais, étnicas e de gênero) da modernidade, interdita a estrutura do cotidiano como uma zona semiautônoma de possibilidade

histórica e oportunidades de vida. Racionalidade do Estado, legal ou da mídia, separadamente ou combinadas, podem erguer um cordão sanitário ao redor da violência crônica “aceitável” ou “razoável” na mesma medida em que com sucesso infiltram a percepção social para neutralizar [neuter] traumas coletivos, subtrair ou silenciar vítimas e instalar zonas públicas de amnésia perceptual que privatizam e encarceram a memória histórica. Nesse contexto pulverizado “a memória dos sentidos” (Seremetakis, 1993,1994) se torna um repositório vital da consciência histórica e, uma vez partilhada e trocada, a base para identidades culturais ilícitas.

Histórias sensoriais contrapontuais podem ser recuperadas em escombros espalhados do inadmissível: biografias perdidas, memórias, palavras, dores, olhares e rostos que se juntam num vasto e secreto museu da ausência histórica e sensorial.

Rodney King estava ausente, o homem invisível no julgamento que expôs seu corpo à ótica exaustiva da tecnologia avançada e das inferências raciais. Isso estabeleceu seu parentesco com os iraquianos, cujas mortes foram eletronicamente deletadas da consciência americana. King não apenas desapareceu, mas foi substituído por um suplente, um dublê, através das dinâmicas do espelho do fetichismo racista e cinematográfico. Os réus e seus advogados transformaram o tribunal de Simi Valley num travestido teatro de menestrel, onde brancos armados de efeitos especiais e narrativas arquetípicas vestiram a face negra, trajaram máscaras negras, imitaram o corpo negro e encenaram uma peça sombria da dominação e da lei.