



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

Mariana Teixeira Elias

*Pensar uma imagem-guerra*

**Rabih Mroué e o modo revolucionário de fazer arte**

Rio de Janeiro  
2020

Mariana Teixeira Elias

**Pensar uma *imagem-guerra***

**Rabih Mroué e o modo revolucionário de fazer arte**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. André de Souza Parente

Rio de Janeiro  
2020

Mariana Teixeira Elias

*Pensar uma imagem-guerra*

**Rabih Mroué e o modo revolucionário de fazer arte**

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. André de Souza Parente - Orientador  
Escola de Comunicação – Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof. Dr.<sup>a</sup> Livia Flores Lopes  
Escola de Comunicação – Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof. Dr.<sup>a</sup> Victa de Carvalho  
Escola de Comunicação – Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro  
2020

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço profundamente

À Universidade Federal do Rio de Janeiro, especialmente ao PPGCOM e seus funcionários, por me darem a oportunidade de realizar a presente pesquisa;

Ao meu orientador André Parente, por ser sempre aberto às minhas ideias e por permitir que eu fluísse de forma leve e enriquecedora durante todo o processo de pesquisa;

Às professoras Livia Flores e Victa de Carvalho, que gentilmente aceitaram meu convite para a banca de qualificação e que fizeram apontamentos e sugestões muito pertinentes para o caminho desta pesquisa;

Aos professores da UFRJ: Anita Leandro, Antônio Fatorelli, Consuelo Lins, Beatriz Jaguaribe, Katia Maciel e Tadeu Capistrano, que me proporcionaram cursar disciplinas impulsionadoras para seguir na vida acadêmica;

A meus queridos amigos pesquisadores: Natalia Marchiori, Marina Gerasso e Marcus Lotf, pelo afeto, pelas trocas e pelo amor;

Aos amigos das “Colônias Virtuais”: Gustavo Colombini, Leonardo Araújo, Renan Porto, Roberto Keppler, pelos conselhos, ajudas e trocas durante o processo de pesquisa;

Aos amigos André Schutz e Maurício Cajueiro, por me encorajem a fazer a viagem que possibilitou meu encontro com o objeto de estudo desta pesquisa, Rabih Mroué e suas palestras-performances;

A Rabih Mroué, por me inspirar com suas obras e por responder atenciosamente as minhas questões durante conversa aberta ao público em Santiago do Chile;

Ao amigo Matias Palma, pela convivência durante o tempo que passei no Rio de Janeiro

e principalmente por me acompanhar e ser meu tradutor para o espanhol durante conversa aberta ao público com o artista Rabih Mroué em Santiago do Chile;

Aos amigos André Arçari, Júlia Milfward, Gabriela de Laurentiis, Otávio Vieira, Fernanda Castro, Felipe Arantes e a todos os meus companheiros de mestrado;

À querida Dr.<sup>a</sup> Marília Montoya, que me ajudou a passar pelos momentos mais difíceis;

À Livia Tiede, grande professora de história, que inseriu o cinema e as artes em minha vida e que é uma inspiração para seguir meu caminho como artista e pesquisadora;

Aos amigos professores da Rede Municipal de Ensino de São Paulo, companheiros de profissão, que me ensinaram a força da educação e que a luta é e sempre será necessária;

À Dr.<sup>a</sup> Maria Eugênia, pelos conselhos durante a reta final desta pesquisa;

E finalmente, à minha família, que tornou todo este processo possível: Minha mãe pelo afeto, compreensão, incentivo e amor incondicional. Meu pai, pela grande ajuda e por sempre se orgulhar de suas filhas. À Rose, por compartilhar comigo sua experiência como Mestre e professora. À minha irmã Natália, por ser fonte de inspiração com sua dedicação à vida e por me receber de braços abertos durante o período que passei no Rio de Janeiro. À minha irmãzinha Gigi, por entender com amor e carinho os momentos em que precisei ficar longe. E aos companheiros de aventuras Tulipa e Kinho, que me proporcionaram momentos de alegria e diversão.

A todos que resistem em tempos sombrios.

## RESUMO

Esta pesquisa parte do estudo da obra do artista libanês Rabih Mroué e busca, através de uma investigação da relação do artista com a guerra-civil do Líbano e da Síria, pensar a respeito do que acreditamos ser um modo revolucionário de fazer arte. A partir de reflexões sobre a performance “Revolução em Pixels” e do estudo de conceitos elaborados por teóricos da imagem, buscou-se construir uma abordagem crítica e, ao mesmo tempo, poética sobre os modos de criar desse *sujeito-artista*, e do uso das imagens como arma, estratégia e testemunho. A partir das reflexões realizadas, pretendemos dar início à elaboração de um conceito que chamamos de *imagem-guerra*.

**Palavras-chave:** Imagem; Arte Contemporânea; Guerra; Revolução; Rabih Mroué.

## ABSTRACT

This research starts from the study of the Lebanese artist Rabih Mroué's works and it seeks, by an investigation of the relation of artist with the civil war of Lebanon and Syria, to think about what we believe to be a revolutionary way of doing art. Based on reflections about Pixelated Revolution performance and studying concepts elaborated by academics about the concept of picture, we sought to build a critic and, at the same time, poetic approach to the ways of doing art of this artist-subject and the use of images as a weapon, strategy and witness. Based on these reflections, we can begin to elaborate a concept which we named as *picture-war*.

**Keywords: Image; Contemporary art; War; Revolution; Rabih Mroué.**



## LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 1: 25 de Outubro de 2019: Manifestantes com bandeira Mapuche no topo de estátua militar em Santiago. Foto: Susana Hidalgo

IMAGEM 2: Sequência de *frames* de vídeo capturados na *Plaza de La Dignidad* no dia de minha chegada a Santiago. Foto: Mariana Teixeira

IMAGEM 3: Sequência de frames de vídeo capturados durante caminhada para o teatro. Foto: Mariana Teixeira

IMAGEM 4: Duas sequências de frames de vídeo que mostram a ação dos caminhões da polícia chilena. Foto: Mariana Teixeira

IMAGEM 5: Sequência de frames de vídeo capturados da janela do hostel no dia de minha chegada. Foto: Mariana Teixeira

IMAGEM 6: Vestígios das armas usadas pela polícia chilena. Foto: Mariana Teixeira

IMAGEM 7: Frame extraído do filme *Eu quero ver* (2008): trabalhadores realizam triagem dos escombros

IMAGEM 8: Imagens dos bastidores do filme *Eu quero ver* (2008): Catherine Deneuve e Rabih Mroué. Foto: Divulgação

IMAGEM 9: Imagens dos bastidores do filme *Eu quero ver* (2008): Catherine Deneuve e Rabih Mroué. Foto: Divulgação

IMAGEM 10: Frames extraídos do filme *Eu quero ver* (2008): Rabih Mroué andando pelos escombros da antiga vila de sua avó

IMAGEM 11: Sequência de frames do vídeo “Revolução em Pixels”

IMAGEM 12: Sequência de frames do filme “Fogo Inextinguível” (1969)

IMAGEM 13: Performance “Self Sabotage”: Tânia Bruguera realiza roleta russa diante do público

IMAGEM 14: Imagens amadoras feitas durante a captura de Hamza (Cries From Syria, 2017)

IMAGEM 15: Imagens amadoras feitas pelos sírios (Água Prateada: um autorretrato da Síria 2014)

IMAGEM 16: Rabih Mroué apresentando “Revolução em pixels”. Foto: Divulgação.

IMAGEM 17: Rabih Mroué apresentando projeções em “Revolução em pixels”. Foto: Divulgação

IMAGEM 18: Sequência “Double Shooting” *frame a frame* (parte I)

IMAGEM 19: Sequência “Double Shooting” *frame a frame* (parte II)

IMAGEM 20: Sequência “Double Shooting” *frame a frame* (parte III)

IMAGEM 21: Sequência da cena gravada pelo manifestante sírio

IMAGEM 22: Sequência de plano e contraplano de cena do filme “The Times That Remains”

## ÍNDICE

<b>PREFÁCIO</b> .....	<b>12</b>
Sobre a dissertação .....	12
A escolha da escrita .....	15
A respeito das citações e anexos .....	15

### PRIMEIRO MOVIMENTO

**Se buscar liberdade e direitos for terrorismo, então somos terroristas.**

<b>1 Revirando a gravidade que nos prende ao chão</b> .....	<b>18</b>
1.1 Das escolhas à pesquisa .....	18
1.2 Sobre a escolha do objeto: Rabih Mroué .....	24
1.3 Testemunho do encontro com o artista durante uma insurreição .....	26
<b>1.2 O que podem as imagens?</b> .....	<b>34</b>
1.2.1 É preciso tomar posição .....	34

### SEGUNDO MOVIMENTO

**Nossas armas: as câmeras, uma revolução pixelada**

<b>2 Pensar uma <i>imagem-guerra</i></b> .....	<b>47</b>
2.1 O campo de batalha torna-se um campo de percepções .....	47
2.1.2 Imagem como arma, estratégia e testemunho .....	50
2.1.3 O gatilho para a Revolução .....	57
<b>2.2 Revolução em Pixels</b> .....	<b>62</b>

<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>77</b>
-----------------------------------	-----------

<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>79</b>
--------------------------	-----------

<b>ANEXOS</b> .....	<b>81</b>
Anexo 1 – Conversa com Rabih Mroué .....	81
Anexo 2 – Transcrição traduzida de “Revolução em Pixels” .....	95

## Prefácio

*Todas as razões para fazer uma revolução estão aí. Não falta nenhuma. O naufrágio da política, a arrogância dos poderosos, o reino do falso, a vulgaridade das riquezas, os cataclismos da indústria, a miséria galopante, a exploração nua, o apocalipse ecológico – de nada somos poupados, nem mesmo de estar informados sobre isso [...] Todas as razões estão reunidas, mas não são as razões que fazem as revoluções, são os corpos. E os corpos estão diante das telas.*

– *Comitê Invisível*<sup>1</sup>

## Sobre a dissertação

A presente dissertação parte do estudo da obra de Rabih Mroué (1967), um artista libanês multidisciplinar: ator, diretor, dramaturgo e também realizador de performances e trabalhos em vídeo. Desde muito jovem, acompanhou a guerra civil em seu país com o olhar de alguém que está imerso em um contexto de conflitos, uma testemunha, fato que influenciou diretamente a construção de seu *sujeito-artista* e sua forma de produzir arte.

A partir do estudo da obra de Rabih, utilizando como recorte específico sua *palestra-performance* “Revolução em Pixels”, na qual o artista analisa imagens produzidas pelos celulares de cidadãos sírios durante uma revolução, realizamos uma investigação a respeito do uso da imagem como instrumento de guerra, refletindo sobre a potência de seu uso como *arma*, estratégia e testemunho. Para ilustrar esse pensamento, analisamos a relação do artista com a guerra civil em seu país de origem, o Líbano, e também na Síria, país de onde se originam as imagens estudadas pelo artista. Assim, pretendeu-se apurar o que chamamos de *um modo revolucionário de fazer arte*. A pesquisa é fundamentada a partir do estudo de conceitos presentes em autores que refletem sobre

---

<sup>1</sup> *Comitê Invisível* é um grupo anônimo de pensadores e ativistas sediados na França. O trecho usado na citação faz parte do texto “O amanhã está anulado” que compõe o livro “Motim e destituição agora” publicado no Brasil pela Editora N-1 em 2017.

imagem, política e revolução, como Georges Didi-Huberman, Marie-José Mondzain, Giorgio Agamben, Paul Virilio, TIQQUN, entre outros.

Buscamos construir uma abordagem crítica e, ao mesmo tempo, poética sobre os modos de criar do *sujeito-artista* Rabih Mroué. A partir das reflexões realizadas, pretendeu-se dar início a uma discussão a respeito do que viria a ser uma *imagem-guerra*. A dissertação encontra-se dividida em dois movimentos: “Se buscar liberdade e direitos for terrorismo, então somos terroristas” e “Nossas armas: as câmeras, uma revolução pixelada”.

No primeiro movimento, "**Se buscar liberdade e direitos for terrorismo, então somos terroristas**", optamos pela escrita em primeira pessoa, como forma de ilustrar as indagações e o ponto de partida desta pesquisa. Para tal, partimos de conceitos estabelecidos por Georges Didi-Huberman, propondo um pensamento da perspectiva dos vencidos, aqueles que se levantam contra um sistema autoritário e violento, relacionando-o ao pensamento de Agamben e TIQQUN, que enxergam o contexto contemporâneo como uma *guerra-civil entre formas-de-vida*. Em seguida, elucidaremos os porquês da escolha de um artista e uma guerra tão distantes do contexto que vivemos no Brasil, a partir de um testemunho que vai desde o primeiro encontro com o objeto de estudo, em uma aula da pós-graduação, até o encontro pessoalmente com o artista e sua obra durante uma insurreição, em janeiro de 2020, no Chile.

Ainda dentro do primeiro movimento, introduziremos questões de grande pertinência para a compreensão da obra de Rabih Mroué, elucidando brevemente o contexto histórico de seu país de origem e as circunstâncias que levaram à Guerra Civil libanesa. Comentaremos o filme “Eu quero ver” (2008), que registra em imagens os vestígios da catástrofe libanesa alguns meses depois de a região ser devastada.

Por fim, utilizando pensamentos formulados por Georges Didi-Huberman e Marie-José Mondzain, tentaremos elucidar as seguintes indagações: o que podem as imagens frente ao Estado autoritário, sua violência e suas desigualdades? As imagens podem atuar como uma forma de luta e resistência, como uma arma? É possível que uma imagem tome posição? A imagem pode matar?

No segundo movimento, "**Nossas armas: as câmeras, uma revolução pixelada**", abordaremos alguns conceitos presentes no livro *Guerra e Cinema*, de Paul Virilio, para começarmos uma elaboração do que vem a ser uma *imagem-guerra*. Partiremos principalmente da relação entre o fato de que a indústria cinematográfica nasce acoplada à indústria bélica e que a guerra e o cinema atuam dentro de um mesmo campo de percepção: um campo de batalha, onde "o provisionamento de imagens se tornará equivalente ao provisionamento de munições", inaugurando assim "um novo 'sistema de armas', formado pela combinação de um veículo de combate e de uma câmera" (VIRILIO, 2005, p.16).

Seguiremos com a análise da obra "Revolução em Pixels", de Rabih Mroué, ilustrando o contexto histórico em que as imagens utilizadas pelo artista foram produzidas. Para tal, comentaremos dois filmes documentários que abordam a Revolução na Síria de um ponto de vista interno, narrado pelos próprios revolucionários. São eles: "Água Prateada: um autorretrato da Síria" (2014) e "Crise na Síria" (2017).

É importante salientar que no decorrer da revolução síria o acesso à informação era imensamente dificultoso. Diante da ausência das mídias tradicionais ao longo dos conflitos, transcorreu uma desordem sobre o que deveras acontecia nas manifestações. Os canais oficiais de notícias omitiam os acontecimentos e manipulavam o espectador – o meio mais eficaz para enxergar o que de fato estava acontecendo eram as imagens produzidas pelos rebeldes, que circulavam online. Sabendo disso, Rabih empreendeu um amplo trabalho investigativo em busca de imagens realizadas pelos "sujeitos que se comunicam de dentro da massa" (MARTINEZ, 2013, p.79), imagens que carregam em si um valor testemunhal. Essas imagens agem como uma arma apontada para o regime autoritário da Síria, fazendo com que "a mídia tradicional perca sua efetividade, pois descobre-se que suas imagens vêm *de cima*" (MARTINEZ, 2013, p.79).

Com esta dissertação, pretendemos realizar uma discussão do corpo da arte contemporânea, de um ponto de vista estético e político. Cabe avisar que a pesquisa não se mantém neutra, pelo contrário, carregamos o desejo daqueles que tomam uma posição. E nossa posição é ao lado dos que enxergam a revolução como a saída mais viável durante

os tempos sombrios que rondam a contemporaneidade, pensando que é necessário reconhecer que “o motim tem a virtude paradoxal de nos libertar da ansiedade lívida que, dia após dia, tentam nos inocular a golpes de patrulhas de militares armados, de *breaking news* e anúncios governamentais” e de sempre lembrar-se de que “o motim é desejável como momento de verdade. Ele é suspensão momentânea da confusão: entre gases, as coisas são curiosamente claras e o real, enfim, legível”. (COMITÊ INVISÍVEL, 2017, p.14)

### **A escolha da escrita**

A primeira parte deste trabalho é redigida em primeira pessoa, tendo como principal influência o estilo ensaístico. Nos escritos acadêmicos, muitas vezes leva-se em consideração apenas os pensamentos dos autores nos quais a pesquisa se apoia, o que torna comum que o escritor seja sempre um "outro", deixando o seu “eu” de lado. Contudo, no contexto específico desta dissertação, a escrita carrega o dever de tomar uma posição, o que torna necessário também levar em consideração a subjetividade do “eu”. Por isso optou-se, principalmente durante a primeira parte, por uma escrita “performativa” em que um sujeito-artista é o narrador.

### **A respeito das citações e anexos**

Muitos dos textos usados como base para escrever esta dissertação não haviam sido traduzidos para o português, portanto, para proporcionar uma leitura mais fluída, optamos pela realização de traduções livres. O mesmo acontece com a transcrição de diálogos de filmes e obras audiovisuais.

Dentro dos anexos, encontra-se a transcrição de uma conversa com o artista Rabi Mroué, realizada no *Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM)* em Santiago do Chile. O evento foi organizado pelo *Goethe-Institut Chile* e pela *Fundación Teatro a Mil*, durante o festival de teatro *Santiago a Mil 2020*. Nela, o artista respondeu a perguntas do artista

chileno Cristóbal Cea, mediador da conversa, e também do público presente. Por tratar-se de um festival realizado para um público que tem como língua nativa o espanhol, as perguntas deveriam ser feitas em espanhol e eram traduzidas para o artista por uma tradutora, em seguida o artista respondia em inglês e a tradutora realizava uma tradução simultânea para o espanhol. A transcrição foi realizada a partir de um arquivo de áudio gravado durante o evento, portanto em alguns momentos, lamentavelmente, as falas estão inaudíveis. Entretanto, este fato não compromete o entendimento geral da entrevista.



## **PRIMEIRO MOVIMENTO**

**Se buscar liberdade e direitos for terrorismo,  
então somos terroristas.**

## 1. Revirando a gravidade que nos prende ao chão

*"Não somos e jamais seremos terroristas, mas o que vocês acreditam que talvez um terrorista seja, isto nós o somos!"<sup>2</sup>*

– *Giorgio Agamben*

### 1.1 Das escolhas à pesquisa

Pretendo, aqui, investigar a potência da imagem como instrumento de Guerra e sua utilização no decorrer de uma revolução, seja como uma arma, estratégia ou testemunho. Para que isto seja possível, realizei um recorte e escolhi um artista como principal objeto para a pesquisa, escolha da qual falarei mais à frente dentro deste capítulo. A palavra *Guerra*, no enquadramento desta dissertação, é entendida dentro do contexto dos levantes, lutas e revoluções realizadas por uma parte oprimida da sociedade. Com isto, proponho um pensamento que parte da perspectiva dos vencidos, daqueles que resistem e lutam contra um sistema autoritário e violento, levantando-se contra ele – em outras palavras, como disse certa vez Georges Didi-Huberman, "levantar-se, como quando se diz 'o levantar de uma tempestade'". Revirar a gravidade que nos prende ao chão". Ele continua:

São as leis da atmosfera inteira que serão contrariadas. Superfícies – lençóis, panos, bandeiras – que esvoaçam ao vento. Luzes que explodem como fogo de artifício. Poeira que sai das reentrâncias, se levanta. Tempo que se volta das amarras. Mundo de ponta cabeça. De Victor Hugo a Eisenstein e além, os levantes são frequentemente comparados a turbilhões e a grandes ondas que arrebatam, por ser quando os elementos (da história) se desencadeiam. O levante se faz, de início com o exercício da imaginação, mesmo em seus "caprichos"

---

<sup>2</sup> Trecho completo da fala de Agamben: "Gostaria de concluir lembrando uma história que me foi contada por um amigo, José Bergamín, que participou da Guerra Civil Espanhola, em 1936. Esse amigo, um poeta, juntamente com outro poeta, Rafael Alberti, haviam sido enviados aos Estados Unidos pelo governo republicano a fim de conseguir algum apoio do governo norte-americano. Mas eles foram parados na entrada do país pela polícia, que fazendo interrogatórios intermináveis, os acusou de serem comunistas. Meu amigo José Bergamín me disse que, após dez horas contínuas de interrogatório, assim falou para eles: 'escutem, eu não sou comunista e jamais fui comunista, mas o que vocês acreditam que um comunista seja, isto eu o sou'. Creio que é preciso dizer o mesmo agora: não somos e jamais seremos terroristas, mas o que vocês acreditam que talvez um terrorista seja, isto nós o somos!"

ou “disparates”, como dizia Goya. A imaginação ergue montanhas. E quando nos levantamos diante de um desastre “real”, ou seja, daquilo que nos oprime, dos que querem tornar impossíveis os nossos movimentos, opomos a eles a resistência de forças que são antes de tudo desejos e imaginações, ou seja, forças psíquicas de desencadeamento e de reaberturas de possibilidade. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.95)

"Revirar a gravidade que nos prende ao chão", devemos ter essa frase em mente para que seja possível pensar (e compreender) o fazer artístico durante os tempos sombrios que rondam a contemporaneidade. Existe um certo desentendimento por uma grande parte de indivíduos (ou, se preferirem, “cidadãos de bem”) que não se permitem enxergar a força presente no ato de levantar-se, e muitas vezes nomeiam o *sujeito-artista* como um vândalo, um vagabundo ou até mesmo um terrorista. É exatamente por isto que começo este capítulo com a citação de uma frase que muito me chamou a atenção e que esteve comigo durante todo percurso desta pesquisa. Me refiro à citação de Giorgio Agamben<sup>3</sup> presente no início deste texto, extraída de um posfácio intitulado “A propósito de TIQQUN”<sup>4</sup>.

Deparei-me com este fragmento de texto durante a leitura do livro “TIQQUN: Contribuição para a guerra em curso”, publicado no Brasil pela editora N-1. Para situar o leitor, acredito fazer-se necessário uma breve explicação à respeito de TIQQUN e do contexto de que Agamben trata em sua fala. A primeira aparição de TIQQUN se deu em 1999, na França, com a publicação de uma revista de mesmo nome, que continha textos filosóficos e de cunho político de esquerda. Os autores eram anônimos e em seus textos discutiam o contexto contemporâneo e o denominavam como uma *guerra-civil entre formas-de-vida*. O breve texto, do qual extraí a citação usada para iniciar esta dissertação, é a transcrição de uma fala de Agamben na ocasião do lançamento do livro citado anteriormente, em abril de 2009, em Paris. O filósofo inicia o livro abordando algumas ideias de Michel Foucault, ideias estas que objetivavam analisar detalhadamente os dispositivos governamentais e suas práticas, trazendo uma nova forma de abordar o poder:

---

<sup>3</sup> Giorgio Agamben (1942) é um filósofo italiano, autor de obras que percorrem temas que vão da estética à política.

<sup>4</sup> Escrevo em letras maiúsculas pois esta é a forma adotada pelo coletivo.

"isto é, pensar o poder não mais como uma hipóstase<sup>5</sup> separada, mas como relações de poder" (AGAMBEN, 2009, p.259).

Para Agamben, é necessário partir dos conceitos abordados por Michel Foucault para que se tenha um melhor entendimento sobre o surgimento de TIQQUN, quinze anos após os escritos do filósofo francês. O autor diz que as ideias difundidas por esses autores anônimos trouxeram o que ele chama de "novidade" ao pensamento político contemporâneo. TIQQUN pensa a partir da junção dos dispositivos *governo* e *sujeito*, afirmando que "uma teoria do sujeito só é possível como teoria dos dispositivos" (AGAMBEN, 2009, p.261). Em TIQQUN "o poder não se coloca mais em face da sociedade civil e da hipóstase soberana, mas coincide inteiramente com a sociedade e com a vida" (Ibdem, 2009, p.260). Para Agamben, se olharmos a partir desta perspectiva podemos dizer que:

todo cidadão é tratado como criminoso ou terrorista potencial, *em potência*. Portanto, se o Estado nos trata como criminosos ou terroristas em potência, não devemos nos espantar com o fato de que quem se recusa a submeter-se ou denuncia esse estado de coisas seja tratado justamente como terrorista. (AGAMBEN, 2009, p.265)

TIQQUN não é meu objeto de estudo, mas acredito que para me fazer entender e situar o leitor sobre o ponto de partida utilizado para pensar as ideias presentes nesta dissertação, é necessário comentar brevemente o contexto geral de onde surgem as inspirações e indagações para esta pesquisa. Assim, é desta ótica que eu gostaria de partir para refletirmos sobre a condição do *sujeito-artista* e de uma possível *imagem-guerra*, pensando que o artista, muitas vezes, é exatamente esse sujeito que "se recusa a submeter-se" (AGAMBEN, 2009, p.265) e que realiza através de seus trabalhos uma denúncia constante e totalmente necessária. Ou seja, se retomarmos Didi-Huberman me arrisco a

---

<sup>5</sup> Hipóstase: segundo a reflexão moderna e contemporânea, equívoco cognitivo que se caracteriza pela atribuição de existência concreta e objetiva (existência substancial) a uma realidade fictícia, abstrata ou meramente restrita à incorporalidade do pensamento humano.

dizer que os *sujeitos-artistas* são as "luzes que explodem como fogos de artifício e a poeira que sai das reentrâncias e se levanta" (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.95).

A Guerra é um assunto que me toca demasiadamente. Não apenas a Guerra entre nações, mas, assim como vimos nos comentários de Agamben a respeito de TIQQUN, um conceito de Guerra visto de forma ampla: uma *guerra-civil entre formas-de-vida*. Ou seja, desde o sujeito que luta por seus direitos através de protestos, greves e atos, até os casos mais extremos, em que a força militar é convocada pelo Estado para batalhar em meio a conflitos armados.

Participar de levantes tornou-se algo recorrente para mim desde junho de 2013, quando eclodiram diversos protestos pelo Brasil, fato que mobilizou milhares de pessoas por todos os cantos do país. Esses protestos tornaram-se a maior série de manifestações de rua desde o movimento dos "caras pintadas", em 1992, no qual estudantes se vestiam de preto e saíram pelas ruas com seus rostos pintados com as cores da bandeira do Brasil reivindicando o impeachment do então Presidente Fernando Collor de Mello.

Os protestos de 2013 tiveram início a partir do Movimento Passe Livre<sup>6</sup>, que se opunha ao aumento das passagens do transporte público na cidade de São Paulo. Progressivamente a pauta amplificou-se, causando manifestações por todo o país. Logo após um ataque realizado contra os manifestantes, conduzido pela Polícia Militar de São Paulo em 13 de junho de 2013<sup>7</sup>, deixando aproximadamente 150 pessoas feridas, diversos setores da sociedade brasileira mobilizaram-se e acabaram por aderir às manifestações. Contudo, os protestos tornaram-se desalinhados em suas reivindicações. Não se compreendia qual era de fato a pauta proposta pelos manifestantes<sup>8</sup>. Os pontos de vista

---

<sup>6</sup> O Movimento Passe Livre (MPL) é um movimento social brasileiro que defende a adoção da tarifa zero para transporte coletivo.

<sup>7</sup> "13/06/2013 – Editoriais dos principais jornais do Estado pedem a repressão ao movimento e a liberação das vias para o tráfego. PM, Tropa de Choque e Cavalaria fecham as estações de Metrô e a circulação da Paulista por mais de três horas. Ainda na Consolação, manifestantes, jornalistas e transeuntes são alvo de tiros de bala de borracha e bombas de gás lacrimogêneo. Pelo menos 15 jornalistas ficam feridos e centenas de cidadãos são detidos por portarem máscaras, lenços, vinagre, etc. As cenas de selvageria da polícia obrigam os meios de comunicação de massa a mudarem seu comportamento". Fonte: <https://brasilmais40.wordpress.com/2013/07/31/as-manifestacoes-de-junho-em-sao-paulo/>

<sup>8</sup> "17/06/2013 – Mais de 300 mil pessoas ocupam pacificamente por horas, importantes vias da cidade. Com atuação discreta da polícia, não há qualquer tipo de violência ou depredação, nem ao menos picho. Começam a aparecer cartazes

ideológicos eram os mais diversos possíveis, o que culminou em uma divisão entre esquerda e direita e posteriormente no impeachment da Presidenta Dilma Rousseff<sup>9</sup>.

Entretanto, posso afirmar que o período que realmente me fez compreender a força dessas *guerras-civis entre formas-de-vida*, e a importância do ato de lutar e levantar-se, efetuou-se durante o período em que atuei como professora de arte em escolas de Ensino Fundamental da Rede Municipal da Cidade de São Paulo. Naquele momento atuei em greves, atos em escolas, reuniões com educadores e participei de diversos comandos de greve. Muita luta junto aos amigos de profissão e alunos queridos. Passamos por grandes vitórias mas também por períodos de decepção, quando a luta não alcançava seus objetivos. Entretanto, o fato de ter vivenciado essa experiência me fez acreditar, cada vez mais, que os levantes são uma grande *arma* em potencial contra o Estado opressor.

A partir desta constatação, comecei a pensar a respeito das imagens que nós, os manifestantes, produzíamos durante os levantes e também, por outro lado, como nós, os artistas, podemos fazer uso dessas imagens como um gesto e uma *arma* de protesto. Neste mesmo período comecei uma pesquisa sobre a apropriação dessas imagens (as imagens realizadas por manifestantes) feitas pela arte e por artistas. A princípio, deparei-me com muitos artistas, coletivos e novas mídias, de diferentes nacionalidades, inclusive casos mais próximos ao meu cotidiano, dentro do Brasil e ao redor da América Latina. Todavia, o que mais me chamou atenção foi um artista que vem de um contexto muito diferente daquele ao qual estou habituada vivendo no Brasil. Um artista libanês.

---

e faixas contra a PEC37. Grupos infiltrados gritam palavras de ordem contra os partidos e autoridades políticas federais e conseguem dividir a passeata em quatro frentes distintas, ocupando as avenidas Faria Lima, Paulista, Berrini e as duas pontes que serviram de cenário para as pautas dos jornais paulistas da Globo. Um grupo menor vai ao Palácio dos Bandeirantes e tenta entrar na sede do Governo do Estado". Fonte: <https://brasilmais40.wordpress.com/2013/07/31/as-manifestacoes-de-junho-em-sao-paulo/>

<sup>9</sup> "20/06/2013 – A vitória dos cozinhas. A imprensa noticia cem mil pessoas, mas cerca de 50 mil tomam novamente a Avenida Paulista. Grupos com bandeiras de partidos políticos são agredidos e rechaçados como "aproveitadores oportunistas". Faixas e cartazes caros e bem feitos contra a PEC37 se espelham rapidamente. Gritos de ordem contra o PT e o Governo Federal se somam a pautas que vão desde controle de gastos com a Copa do Mundo, até o combate à corrupção e a cassação de parlamentares. Os luminosos do prédio da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP) acendem em verde e amarelo com as formas da bandeira do Brasil, enquanto pessoas com nariz de palhaço e máscara do personagem "V de Vingança" cantam o hino nacional. O Movimento Passe Livre (MPL) decide não chamar mais passeatas por conta da infiltração de grupos de extrema direita". Fonte: <https://brasilmais40.wordpress.com/2013/07/31/as-manifestacoes-de-junho-em-sao-paulo/>

Durante minha banca de qualificação, um dos questionamentos realizados pelos presentes foi o seguinte: por que a escolha deste artista e de uma Guerra tão distante de nossa realidade? Por que não escolher um objeto de estudo mais próximo? Aqui, por exemplo, temos a Mídia Ninja<sup>10</sup> e os Jornalistas Livres<sup>11</sup> que também fazem uso de imagens provenientes de dentro dos conflitos, muitas vezes produzidas pelos próprios manifestantes, e que não são mostradas na grande mídia. Então por que não estudar estes exemplos?

A resposta para esta questão envolve muitos fatores, inclusive algo que posso chamar de paixão. A paixão que surge por uma obra de arte específica. Aquele sentimento que deixa o sujeito quase obcecado, que instiga a curiosidade e o desejo de saber mais sobre algo, o que me faz lembrar de Roland Barthes, em um dos trechos que inicia seu livro “Fragmentos de um discurso amoroso”:

Tudo partiu deste princípio: que não se devia reduzir o amante a um simples sujeito sintomal, mas antes fazer ouvir o que há em sua voz de inatural, quer dizer de intratável. Donde a escolha de um método “dramático”, que renuncia aos exemplos e repousa unicamente na ação de uma linguagem primeira (nenhuma metalinguagem). Substituímos pois a descrição do discurso amoroso por sua simulação e devolvemos a esse discurso sua pessoa fundamental, que é o eu, a fim de pôr em cena uma enunciação, não uma análise. É um perfil, por assim dizer, que está sendo proposto; mas esse perfil não é psicológico; é estrutural: oferece à leitura um lugar da palavra, o lugar de alguém que fala de si mesmo, amorosamente, em face do outro (o objeto amado), que não fala. (BARTHES, 2003, p.17)

Parece tolo abordar esta questão a partir desta perspectiva, mas para que o leitor tenha um melhor entendimento dos meus propósitos para esta pesquisa, acredito fazer-se necessário uma elucidação a respeito desta escolha específica, apresentando um pouco dos caminhos que me guiaram até aqui.

---

<sup>10</sup> Mídia Ninja (Narrativas Independentes, Jornalismo e Ação) é uma rede descentralizada de mídia que atua em diversas cidades no Brasil. Sua abordagem é conhecida pela militância sociopolítica, declarando-se ser uma alternativa à imprensa tradicional. O grupo ganhou repercussão internacional na transmissão dos protestos no Brasil em 2013.

<sup>11</sup> Jornalistas Livres é constituído por uma rede de coletivos e jornalistas independentes que se opõem ao jornalismo praticado pela mídia tradicional centralizada e centralizadora. Realizam a luta pela democracia e pela defesa radical dos direitos humanos.

## 1.2 Sobre a escolha do objeto: Rabih Mroué

Durante uma aula do mestrado na Universidade Federal do Rio de Janeiro, um professor nos mostrou um vídeo. Nele, o artista falava diretamente com a câmera sobre questões que me deixaram extremamente perturbada e tocada. O vídeo em questão era “Revolução em Pixels”, do libanês Rabih Mroué. O artista aborda o contexto da Guerra na Síria e traz questionamentos sobre o fato de os sírios estarem filmando suas próprias mortes durante a revolução. Por que essa guerra? Por que esse artista? Por que essas imagens? Penso que para elucidar o leitor sobre esses meus porquês faz-se necessário descrever um pouco da minha formação como *sujeito/sujeito-artista*.

Sempre me interessei pelas imagens de forma geral e por isto decidi estudar cinema e posteriormente artes visuais. Contudo, a partir da minha relação com manifestações, principalmente com as greves que participei como funcionária pública da educação, comecei a me interessar por outro tipo de imagem, aquelas produzidas por pessoas “comuns” (uso este termo como forma de denominar aqueles sujeitos que não se consideram artistas), pessoas que saem às ruas para manifestar e lutar por seus direitos e que usam a câmera de seus celulares para registrar o que creio ser uma forma de testemunho pela imagem. A escolha de Rabih Mroué como meu objeto de pesquisa começou a partir de uma identificação com as imagens que ele utiliza em suas obras, que também eram produzidas por celulares de manifestantes. Entretanto, algo me chamou muito atenção: o seu país de origem.

Desde pequena, meu pai me contava que nossa família era de origem libanesa. Sempre fiquei curiosa a respeito disto, mas nunca procurei uma confirmação daquela história. Pesquisar um artista libanês fez com que a curiosidade sobre a origem de minha família reacendesse. Assim, concomitantemente à pesquisa do mestrado, também realizei uma pesquisa a respeito de minha possível descendência libanesa. Eu queria saber.

A história que meu pai me contava era que seu avô havia fugido do Líbano durante uma Guerra e que teria buscado exílio no sul do Brasil, onde minha família se fixou. Esta história me intrigava, pois nenhum de meus familiares tinham provas de que isto de fato



teria acontecido. Conversando com eles a respeito desse assunto, algumas histórias não batiam entre si. Realizei uma pesquisa pelos cartórios de registro de pessoas, em algumas cidades do Estado do Rio Grande do Sul. Uma busca vagarosa e cheia de processos burocráticos.

Para não me alongar muito nesta história, vou direto ao resumo final: o que meu pai havia me contado não era de fato verdade. Quem buscou o exílio no Brasil foi meu tataravô. Descobri isto quando finalmente encontrei sua certidão de óbito. Entretanto, para minha grande decepção, constavam apenas as seguintes informações: João Elias, natural da Ásia, sem documentos de identificação, sem informação de residência. O falecido era de profissão proprietário. Era casado. Ignorado o nome de sua mulher, assim como quantos filhos deixa e filiação. Não deixou testamento. Não constam anotações ou averbações no registro. Morte por congestão cerebral. Sepultado no cemitério público de Cruz Alta/ Rio Grande do Sul. Declaração realizada por Alberto Buduh. Ou seja, nenhuma informação exata da suposta origem libanesa. Contudo, prefiro pensar que a Ásia é um continente gigante e que (por sorte) o Líbano está lá.

### 1.3 Testemunho de um encontro durante uma insurreição

No dia 30 de dezembro de 2019, enquanto eu navegava pelas páginas do Instagram, me deparei com uma propaganda de um evento: Rabih Mroué estaria no Chile durante a primeira semana de janeiro de 2020 para apresentar três de suas performances. Entre as apresentações que o artista realizaria estava a que eu mais tinha vontade de assistir, aquela que me fez elaborar o tema de pesquisa desta dissertação: “Revolução em Pixels”. Eu ainda não tinha tido a oportunidade de assisti-la no formato original. Até o momento do texto apresentado em minha qualificação eu a estudava através de seu formato em vídeo, que agora vejo praticamente como um teaser da apresentação original<sup>12</sup>. Ir para o Chile seria uma oportunidade única e de grande ajuda para a minha pesquisa, que naquele momento encontrava-se em andamento. Seria mais fácil e mais barato do que ir ao encontro do artista em Berlim, cidade em que ele reside. Eu realmente não tinha dinheiro para fazer esta viagem, o que me deixou muito aflita. Contudo, eu tinha crédito no banco (uma das vantagens de ter sido funcionária pública é que você pode criar dívidas com extrema facilidade) e resolvi arriscar. Comprei os ingressos para as apresentações e a passagem no dia 31 de dezembro de 2019. Embarquei dia 4 de janeiro de 2020.

Eu sabia que o Chile estava passando por uma insurreição, entretanto as notícias na imprensa brasileira já tinham cessado há algum tempo<sup>13</sup>. Por isso, não fazia ideia que poderia chegar em meio a um conflito entre manifestante e policiais, mas foi exatamente o que aconteceu. Cheguei aproximadamente às 18h ao *hostel*, que ficava exatamente a uma quadra de distância da antiga *Plaza Italia*, rebatizada pelos manifestantes como *Plaza de la Dignidad*, local que é o ponto de encontro dos revolucionários e que foi capa de diversos jornais com uma foto que entrou para a história.

---

<sup>12</sup> O roteiro de Revolução em Pixels encontra-se traduzido no Anexo II – Ver página 95

<sup>13</sup> “O Chile vive a maior crise democrática dos últimos 30 anos. As manifestações denunciam uma grande insatisfação social com o modelo econômico vigente, que ignora o bem-estar social. Desde o início da crise, nenhum político abraçou a causa defendida nas ruas de Santiago. Os manifestantes, por sua vez, continuam fazendo convocações de protestos nas ruas por meio das redes sociais, e as sextas-feiras já se tornaram dias clássicos para concentração e protestos nos arredores da Praça Itália rebatizada como ‘Plaza de la Dignidad’ pelos manifestantes.” Fonte: <https://exame.abril.com.br/mundo/apos-tres-meses-de-criese-chile-alterna-entre-angustia-e-esperanca/>



IMAGEM 1: 25 de Outubro de 2019: Manifestantes com bandeira Mapuche no topo de estátua militar em Santiago.  
Foto: Susana Hidalgo

O *transfer* do aeroporto não conseguiu entrar na rua que eu iria ficar e me deixou aproximadamente a uma quadra de distância. Andei alguns metros e já era possível ver manifestantes fazendo barricadas na rua, quebrando as calçadas (para obterem pedras que são usadas como arma) e caminhões da polícia jogando bombas de fumaça e gás lacrimogêneo. O cheiro do gás era muito forte, o que fazia os olhos arderem e a respiração ficar ofegante. Corri até chegar ao *hostel*.



IMAGEM 2: Sequência de frames de vídeo capturados na *Plaza de La Dignidad* no dia de minha chegada. Foto: Mariana Teixeira

O *hostel* cheirava a gás lacrimogêneo, muitas das janelas estavam quebradas e foram reforçadas com pedaços de papelão (neste momento entendi o porquê de ter pagado tão barato nas diárias). Conversei com algumas pessoas, funcionários e hóspedes, e eles me disseram que esses conflitos eram diários, tinham início aproximadamente às 18h e normalmente acabavam logo após anoitecer, por volta das 21h30 (neste período do ano o sol se põe em torno de 21h em Santiago). Fui para o quarto e refleti por alguns instantes. Cheguei à conclusão de que aquele era o lugar mais propício para assistir a uma performance que tem como tema a revolução. Uma cidade que estava passando exatamente por esse processo.

O local onde Rabih Mroué apresentaria suas obras ficava a aproximadamente duas quadras do local em que eu estava hospedada. Mas, coincidentemente, as performances

começavam às 19h, exatamente durante os conflitos entre manifestantes e policiais. Para caminhar até o local eu precisava passar pelo meio do conflito. Decidi que durante essas caminhadas eu produziria imagens com a câmera de meu celular, assim como as imagens que Rabih usa em sua performance.



IMAGEM 3: Sequência de frames de vídeo capturados durante minha caminhada até o teatro. Foto: Mariana Teixeira.

Assisti três apresentações do artista, realizadas em dias diferentes, porém no mesmo horário. Então, passar pelo meio dos conflitos tornou-se algo que já não era tão assustador como no dia de minha chegada. Alguns manifestantes me deram dicas dos locais que eu deveria evitar e precauções de extrema importância para os momentos em que eu estivesse dentro dos conflitos: sempre andar com um lenço ou bandana (algo que servisse para cobrir o rosto, evitando respirar muito gás lacrimogêneo); ter um pouco de vinagre ou de preferência carvão ativado moído (para ajudar na respiração caso respirasse o gás) e correr

quando avistasse o caminhão que “jogava água”, pois esta água fazia a pele arder e por vezes até queimar (o que eles chamavam de água na realidade é uma mistura de soda cáustica e gás de pimenta).



IMAGEM 4: Duas seqüências de frames de vídeo que mostram a ação dos caminhões da polícia. Foto: Mariana Teixeira.

Ter a oportunidade de assistir “Revolução em Pixels” foi de grande importância para esta pesquisa. A experiência é realmente muito diferente do que apenas ver o vídeo da performance. O fato de assisti-la em uma cidade que estava passando por uma insurreição me fez compreender ainda mais as imagens usadas por Rabih Mroué. Sentada no teatro eu assistia as imagens feitas por revolucionários, e no momento em que eu saía daquele local me deparava com cenas muito parecidas àquelas vistas na performance de Rabih. No entanto, eu não estava mais apenas na posição de espectadora, mas sim vivendo o que aquelas imagens representam.



IMAGEM 5: Sequência de frames de vídeo capturados da janela do *hostel* no dia de minha chegada. Foto: Mariana Teixeira.

Durante meus percursos de ida e volta ao teatro, eu andava pelas ruas observando os vestígios que os conflitos deixavam. Em uma dessas caminhadas coletei alguns deles. Pequenas carcaças de metal, com formato semelhante a latas de spray, que na verdade eram armas usadas pela polícia chilena contra os revolucionários. Latas de gás, sprays de pimenta e gás lacrimogêneo. Levei esses vestígios para o *hostel* e por um pequeno momento pensei em trazê-los dentro de minha mochila para o Brasil. Entretanto, logo me dei conta de que seria um pouco arriscado passar pela alfândega com aqueles objetos. Decidi fotografá-los pensando que, de alguma forma, eles seriam testemunhos em imagens e serviriam de registro para esta pesquisa.



IMAGEM 6: Vestígios das armas usadas pela polícia chilena. Foto: Mariana Teixeira.

Além de assistir às performances do artista, também tive a oportunidade de participar de duas conversas feitas com ele. Nas duas pude realizar perguntas; entretanto, só foi possível registrar em áudio a segunda conversa, cuja transcrição encontra-se anexada ao final desta dissertação<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Ver página 81



Na conversa com Rabih Mroué, o artista fez diversas comparações entre os acontecimentos do Chile e os de seu país, o Líbano, e com a Síria, país que ele investiga na performance “Revolução em Pixels”. Enquanto ele falava eu me lembrava de situações parecidas ocorridas no Brasil, e também da utilização de imagens como arma de protesto, empregadas por *sujeitos-artistas* brasileiros.

Como se tratava de uma conversa em grupo, não pude fazer todas as perguntas que eu tinha em mente. Entretanto, muitas das perguntas feitas por outras pessoas seguiam uma linha de raciocínio semelhante às questões que me intrigavam. Ouvir o artista falar sobre sua própria obra e seu processo de construção, de certa forma, fez com que eu me aproximasse da forma de pensar do *sujeito-artista* Rabih Mroué.

Assistir às peças do artista e ao mesmo tempo vivenciar as imagens de um levante em curso me faz pensar na grande potência que a imagem pode carregar consigo, o que me levou a refletir sobre o próximo tópico que irei abordar: o que podem as imagens?

## 1.2 O que podem as imagens?

*"Para saber é preciso saber o que se quer; porém, é preciso, também, saber onde se situa nosso não saber, nossos medos latentes, nossos desejos inconscientes. Para saber é preciso, então, contar com duas resistências pelo menos, duas significações da palavra 'resistência': a que afirma nossa vontade filosófica ou política de quebrar as barreiras da opinião (é a resistência que diz 'não' a isso 'sim' àquilo), mas também a que afirma nossa propensão psíquica em erguer outras barreiras no acesso sempre perigoso ao sentido profundo do nosso desejo de saber (é a resistência que não sabe mais muito bem em que ela consente nem a que quer renunciar)".*

– Georges Didi-Huberman, 2008

### 1.2.1 É preciso tomar posição

Pressuponho a necessidade de introduzir algumas indagações que me guiaram no decorrer desta pesquisa e que creio ser de grande pertinência para abordarmos nosso assunto em questão. São elas: o que podem as imagens frente ao Estado autoritário, sua violência e suas desigualdades? As imagens podem atuar como uma forma de luta e resistência, como uma arma? É possível que uma imagem tome posição? A imagem pode matar?

Como tentativa de elucidar essas questões, vou começar abordando um autor francês contemporâneo que é de grande importância para o pensamento acerca das imagens e da relação entre estética e política: Georges Didi-Huberman. A citação que inicia esta página provém do livro “Quando as imagens tomam posição: O olho da história volume I”. Nele, Didi-Huberman parte do poeta e dramaturgo Bertolt Brecht<sup>15</sup> para refletir sobre estética, guerra, posição do exílio e o lugar da imagem dentro desses temas.

Se seguirmos a linha de pensamento do autor para tentarmos de alguma forma responder as questões que propus anteriormente, é necessário “saber o que se quer” e também “saber

---

<sup>15</sup> Eugen Bertholt Friedrich Brecht (1898-1956) foi um grande dramaturgo, poeta e encenador alemão do século XX. Seus trabalhos inspiraram fortemente as produções do teatro contemporâneo.

onde se situa nosso não saber”. Pensando assim, me pergunto: o que quero saber com esta pesquisa? Ora, quero entender como uma imagem é capaz de tomar posição e assim servir como uma arma de resistência ao Estado autoritário (o objetivo aqui não é trabalhar com a imagem direta da transformação de um fuzil em câmera; o que proponho é pensarmos a arma em um sentido metafórico). E os não saberes, os “medos latentes, os desejos inconscientes?”. Para estes, é necessário contar com a resistência, ou como sugere Didi-Huberman, com pelo menos duas significações desta palavra; ou seja, primeiro "a que afirma nossa vontade filosófica ou política de quebrar as barreiras da opinião e segundo àquela que afirma nossa propensão psíquica em erguer outras barreiras ao sentido profundo do nosso desejo de saber” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.15).

Então, para saber é necessário que se tome uma posição, o que, segundo Didi-Huberman, é diferente de tomar um partido. “Tomar uma posição é desejar, é exigir algo, é situar-se no presente e visar um futuro” (Ibidem, 2017, p.15). Aqui tomarei a posição dos oprimidos, daqueles que resistem. Segundo o autor, para que seja possível tomar uma posição é necessário um gesto, um movimento: aproximar-se com reserva e afastar-se com desejo. Pois bem, posso dizer que toda posição é fatalmente relativa, pois seria necessário “manter-se em dois espaços e duas temporalidades ao mesmo tempo” (Ibidem, 2017, p.16). Para que isto se efetue, seria, então, crucial manter-se em uma “posição de exílio”, pois “não se sabe nada na imersão pura, no ‘em si’, no terreno do ‘perto demais’” (Ibidem, 2017, p.16). É a partir desta posição de exilado que “inúmeros artistas, escritores, ou pensadores, tentaram compreender – até mesmo responder – a nova configuração histórica que lhes foi duramente imposta desde o início dos anos 1930” (Ibidem, 2017, p.16).

Escolhi como objeto para esta pesquisa um artista que realiza justamente este processo de constante aproximação e afastamento (aproximação com reserva, afastamento com desejo): Rabih Mroué um artista libanês multidisciplinar que se mantém em uma “posição de exílio”. Vou denominá-lo como o *sujeito-artista* desta pesquisa (retomando o termo utilizado por Agamben). Para que fique claro, definirei o *sujeito-artista* da seguinte forma: aquele que se recusa a submeter-se ao Estado autoritário e violento e, através de um gesto/movimento de aproximação e afastamento, com suas obras discute temas

pertinentes à uma ideia de Revolução, utilizando a imagem como uma arma de protesto, como um mecanismo de resistência e prática política.

A imagem como arma não é, necessariamente, violenta. Ela é um instrumento para "fazer ver". Então, qual seria a eficácia dessa *imagem-arma*? Até que ponto ela "faz ver" alguma coisa? O que ela move? Aqui cabe pensarmos que uma *imagem-arma* é, na verdade, reflexiva. Isto é, ela não carrega consigo o objetivo de levar alguém a fazer algo. No livro "A imagem pode matar?", Marie-José Mondzain reflete sobre as ações que uma imagem pode ou não efetuar. Segundo a autora, é necessário, a princípio, refletirmos sobre "o que é uma imagem?". Nós "cremos, aprendemos, informamos, e transmitimos pela imagem" (MONDZAIN, 2009, p.6), mas a imagem não é um indivíduo, não tem como agir por si só; ela é um "objeto" oferecido aos olhos de um espectador. Já a violência não pode ser considerada um "objeto". Para que a violência se efetue, é necessária a existência de um sujeito. Isto posto, podemos dizer que não existe a possibilidade de uma imagem matar por si só. Para que isto ocorra é necessário uma ação, um gesto, que precisa ser realizado por um indivíduo. Para Mondzain:

[...] é preciso encarar a imagem na sua realidade sensível e nas suas operações ficcionais; é necessário admitir que elas se encontram a meio caminho entre as coisas e os sonhos, num entre-mundo, num quase-mundo, onde talvez se joguem as nossas dependências e as nossas liberdades. Pensar a imagem segundo esta perspectiva permite interrogar o paradoxo da sua insignificância e do seus poderes. Para aprender esta estranha situação que faz de tão pouco, isto é, a imagem, uma questão de primeira grandeza, a liberdade, é necessário percorrer um pouco a sua história na palavra e nos gestos dos homens que a produzem. Pois a imagem não existe senão no fio dos gestos e das palavras, tanto daqueles que qualificam e a constroem, como daqueles que a desqualificam e a destroem. (MONDZAIN, 2009, p.12)

A *imagem-arma* é um manifesto, serve para provocar, para causar um mal-estar, possibilitando que o sujeito enxergue além, que tome conhecimento a respeito de algo e se questione. Ou seja, a *imagem-arma* é um prolongamento dos gestos e das palavras, representa ideias. Sua ação é efetuada de acordo com o sujeito que a interpreta. Se retomarmos Didi-Huberman, podemos dizer que a *imagem-arma* toma uma posição.

Durante a conversa realizada com Rabih Mroué, perguntei se ele acreditava que sua arte, mais especificamente a performance “Revolução em Pixels”, carregava consigo a possibilidade de agir como uma arma contra o regime sírio. Sua resposta não foi de fato a que eu esperava, mas me surpreendeu e me ajudou a pensar o que vem a ser uma *imagem-arma*. Rabih começou dizendo que não acredita em uma posição política neutra, e que de fato não esconde sua posição durante a performance. Ele diz claramente que está contra o regime sírio. Para ele, a arte é uma arma, mas seu uso envolve muita responsabilidade. É necessário que o *sujeito-artista* saiba como usá-la; do contrário, pode fazer com que ela se torne algo muito perigoso. Como exemplo, ele usou a situação pela qual os chilenos estavam passando naquele exato momento, dizendo o seguinte:

Se você usá-la (a arte), por exemplo, agora, para convencer as pessoas a participarem da revolução, para fazer uma obra de arte que diz que elas precisam usar mais violência contra o governo, pois ele está ignorando-as, então você está empurrando as pessoas a irem às ruas e, talvez, alguns podem perder seus olhos ou sua vida, e isso é uma responsabilidade (aqui o artista se refere à grande quantidade de pessoas que foram atingidas por balas nos olhos durante as manifestações do Chile). [...] Por isso digo que é uma arma muito perigosa. Como artista e *theater maker*, quando você está no palco, está numa posição de poder, e você pode realmente convencer as pessoas. Mas os artistas não são políticos, porque sabemos que os políticos também sobem no palco e atuam para convencer as pessoas a segui-los, a seguir sua ideologia. Por isso temos uma grande responsabilidade por estar numa posição de poder. Deveríamos ter responsabilidade de não usá-la mal e, para mim, a única forma de fazê-lo é não mobilizar o público. A única mobilização que deveríamos fazer é convidar as pessoas a pensarem, a fazerem mais perguntas, a serem céticas, inclusive sobre as coisas que estou dizendo. (MROUÉ, Rabih)

Então, posso dizer que na visão do artista o papel central da *imagem-arma* é mobilizar as pessoas a pensar. O que é muito semelhante à análise que fizemos sobre o pensamento de Marie-José Mondzain, que fala sobre uma imagem que “faz ver” e, Georges Didi-Huberman, que acredita que a imagem toma uma posição pois é um prolongamento dos gestos e das palavras, representando ideias.

Tendo em mente a discussão elaborada até este momento, retomaremos nosso objeto de pesquisa, para que seja possível entender melhor de onde partem suas indagações para o fazer artístico.

Rabih Mroué nasceu em Beirute, capital do Líbano, e formou-se em teatro em 1989 pela Universidade Libanesa. Ele é ator, diretor, dramaturgo e também realiza performances e trabalhos em vídeo. Desde muito cedo, acompanhou a guerra civil em seu país com o olhar de quem estava dentro do conflito, fato que influenciou a construção de seu sujeito e sua forma de produzir arte. Entretanto, Rabih precisou deixar seu país natal e assim assume a *posição de exílio*. Em conversa<sup>16</sup> realizada com o artista, ele diz ter deixado o Líbano em um momento no qual encontrava-se em desespero, sem conseguir enxergar uma esperança. Creio que para continuar esta análise faz-se necessário, a princípio, entender o contexto no qual Rabih Mroué se forma como *sujeito-artista*. Para tal, elucidarei brevemente o contexto histórico de seu país de origem e as circunstâncias que levaram à Guerra Civil Libanesa.

O Líbano é o país com maior pluralidade de religiões do Oriente Médio. Os três maiores grupos religiosos são compostos por cristãos, muçulmanos sunitas e muçulmanos xiitas<sup>17</sup>. Durante um grande período, que teve início em 1943, a paz foi mantida de acordo com um *Pacto Nacional*<sup>18</sup> que estabelecia a divisão do poder entre esses três grupos. Entretanto, em meados de 1970 a população muçulmana expande-se intensamente, muito em decorrência de uma grande migração de refugiados islamitas oriundos de regiões

---

<sup>16</sup> Ver Anexo I, pag. 81.

<sup>17</sup> As diferenças entre muçulmanos sunitas e xiitas encontram-se principalmente nos campos de doutrina, rituais, leis e organização religiosa. Contudo, apesar de pouco se misturarem, acabam por compartilhar algumas práticas e crenças. A separação entre essas duas linhas da religião se deu logo após a morte do profeta Maomé, que liderava a comunidade muçulmana. Os muçulmanos sunitas representam uma vertente mais tradicional e ortodoxa do islã, e veneram todos os profetas mencionados no Corão, mas vêem Maomé como o último profeta. Eles compõem a grande maioria da população muçulmana. Já os muçulmanos xiitas têm sua origem em uma facção política, conhecida como “Partido de Ali”. Ali era genro do profeta Maomé, e os sunitas lutavam pelo direito de que ele e seus descendentes guiassem a comunidade islâmica. Contudo, Ali acabou sendo morto durante uma violenta Guerra Civil e o início da divisão entre sunitas e xiitas. Os muçulmanos xiitas defendem o conceito de martírio e praticam rituais como a autoflagelação e representam cerca de um décimo do total de muçulmanos.

<sup>18</sup> Em 1943, o Líbano, oficialmente independente, forjou um Pacto Nacional, não escrito, sob cujo consenso foram estabelecidas as normas de representação das comunidades religiosas nos poderes públicos centrais. Tal pacto estabeleceu o que os analistas chamam de confessionalismo político. Por este mesmo pacto, o presidente da República deve ser cristão maronita, o primeiro ministro um muçulmano sunita e o presidente da Câmara dos Deputados deve ser um muçulmano xiita. Para mais informações: <http://www.nepp-dh.ufrj.br/ole/textos/Libano.pdf>

tomadas pelos israelenses. Este fato fez com que os muçulmanos reivindicassem uma maior participação no governo do Líbano. Assim, forças cristãs e muçulmanas entram em conflito, culminando em uma guerra civil que abrange o período que vai de 1975 a 1990, deixando um rastro de destruição e violência com aproximadamente 120 mil mortos, segundo números reconhecidos pelo Conselho de Direitos Humanos da ONU<sup>19</sup>.

Em 2006, conflitos entre Israel, o exército libanês e o braço armado do grupo Hezbollah (uma organização sub-estatal)<sup>20</sup>, dão início a uma nova guerra civil no Líbano. O conflito durou 34 dias e por onde passou deixou vestígios de destruição e morte: foram registrados aproximadamente 1200 mortos, a maioria civis, entre estes mulheres, crianças e idosos. Os ataques destruíram grande parte da infraestrutura libanesa, deixando milhares de pessoas desabrigadas.

A destruição foi de grande magnitude, o que fez com que os prédios da capital, Beirute, precisassem ser demolidos para que a reconstrução fosse viável. Os destroços foram tomados por tratores e trabalhadores que realizavam uma triagem das matérias-primas que poderiam ser reaproveitadas para a reconstrução da cidade, e as que perderam sua utilidade deveriam ser descartadas ao mar.

O tema da destruição ocorrida no Líbano é abordado pelos cineastas libaneses Joana Hadjithomas e Khalil Joreige<sup>21</sup>, amigos de Rabih Mroué, no longa metragem *Eu quero ver* (2008)<sup>22</sup>. Neste filme, que não é uma ficção e nem um documentário, mas sim um

---

<sup>19</sup> O Conselho de Direitos Humanos das Nações Unidas é o sucessor da Comissão das Nações Unidas para os Direitos Humanos e é parte do corpo de apoio à Assembleia Geral das Nações Unidas. Baseado em Genebra, sua principal finalidade é aconselhar a Assembleia Geral sobre situações em que os direitos humanos são violados. O Sistema de Direitos Humanos da ONU é particularmente complexo. Consiste em quatro entidades permanentes separadas, porém interligadas, além de entidades temporárias, tais como comissões de inquérito independentes ou missões de determinação de fatos estabelecidas pelo Conselho de Direitos Humanos. Para mais informações: <https://nacoesunidas.org/direitoshumanos/sistemaonu/>

<sup>20</sup> Hezbollah (“Partido de Deus” em árabe), é um grupo político sediado no Líbano formado por muçulmanos xiitas. Nasceu durante a Guerra Civil Libanesa, composto principalmente por milicianos. Administram trabalhos sociais e instituições escolares e hospitalares xiitas. No mundo árabe e muçulmano, o grupo é tido como uma força de defesa contra a interferência exterior. Externamente, é visto como um grupo terrorista.

<sup>21</sup> Joana Hadjithomas e Khalil Joreige são libaneses, ambos nasceram na cidade de Beirute. Durante suas infâncias acompanharam de perto as Guerras Civis de seu país. Trabalham em parceria desde o início dos anos 90, produzindo filmes, vídeos, fotografia e instalações.

<sup>22</sup> Título original em francês: *Je veux voir* (2008)

híbrido entre essas duas linguagens, praticamente um testemunho em forma de ensaio, os cineastas registram em imagens os vestígios da catástrofe libanesa alguns meses depois de a região ser devastada.



IMAGEM 7: Frames extraídos do filme *Eu quero ver* (2008): trabalhadores realizam triagem dos escombros.



Como protagonistas do filme-ensaio *Eu quero ver*, os cineastas convidam dois atores: Rabih Mroué, que é fruto daquele local de destruição, e Catherine Deneuve, a forasteira que almejava testemunhar as ruínas de uma guerra. Os dois viajam em um carro, Rabih dirigindo e Catherine no banco do carona. Saem de Beirute em direção à fronteira de Israel. Uma câmera os acompanha dentro do carro e outra os segue em outro automóvel. Catherine observa atenta os prédios demolidos e pergunta a Rabih: "Já foi tudo demolido?" e ele responde: "Sim, eles destruíram tudo para reconstruir [...] agora está vazio, só uns buracos enormes. Todas as ruínas, as pedras e todo o entulho foram despejados em outro local, ao lado do mar". O percurso é realizado com certa pressa, pois para diminuir os riscos de um possível ataque, o ideal era estar de volta à Beirute antes de escurecer.



IMAGEM 8: Imagem dos bastidores do filme *Eu quero ver* (2008): Catherine Deneuve e Rabih Mroué.

Antes de embarcar no carro junto com Rabih, os agentes/seguranças de Catherine a questionam: "Não compreendo. Quer ver o quê? Eles já começaram a reconstrução, acho que você não vai ver nada do que imagina". Tentam convencê-la a ficar, alertando sobre

os perigos aos quais estará exposta: "além do mais, vai para uma zona totalmente minada, em todas os aspectos da palavra. Há bombas armadas que não foram desativadas". Entretanto, Deneuve continua determinada sobre sua posição, a de alguém que deseja testemunhar, e responde apenas com uma frase direta: "eu quero ver".



IMAGEM 9: Imagens dos bastidores do filme *Eu quero ver* (2008): Catherine Deneuve e Rabih Mroué.

O filme confronta duas experiências: a do libanês que testemunhou a catástrofe e volta à sua região de origem e a da forasteira que busca algo para ver, algo para testemunhar. Quando os dois protagonistas passam pelos destroços próximos à costa, ouvimos a voz *off* de Rabih Mroué, um testemunho que parece carregar uma grande esperança da reconstrução de seu país:

Você queria ver? Eu também quero ver, mas não consigo ver realmente. Está vendo isso? Eu te disse que eles transportavam as ruínas da periferia. Eles derrubam os prédios bombardeados e os removem. Colocam em caminhões e despejam aqui na costa. Extraem o ferro, trituram as pedras e lançam-nas ao mar. Você está vendo? Não se reconhece nada. Já não se distingue a sala de estar da sala de jantar, a cozinha da entrada, os quartos, o banheiro. Pedras. Pedras misturadas. Como se quiséssemos afastar a cidade, escondê-la, enterrá-la no mar.” (MROUÉ, Rabih)

Durante o percurso, Rabih Mroué visita a vila de sua avó e não consegue reconhecê-la. “Em algum lugar por aqui, havia uma rua”, diz ele para Catherine Deneuve. Ela responde: “havia uma rua aqui, um caminho? Parece que a rua desapareceu”. Percebemos Rabih nitidamente confuso, em busca de uma imagem que existe apenas em suas lembranças e não mais no mundo material; “não sei. Já não sei mais onde era a casa. Já não sei. Está tudo mudado. Passei a minha infância aqui e não reconheço nada”.



IMAGEM 10: Frames extraídos do filme *Eu quero ver* (2008): Rabih Mroué andando pelos escombros da antiga vila de sua avó.

Comentei brevemente sobre o filme “Eu quero ver”, de Joana Hadjithomas e Khalil Joreige, para que seja possível visualizar o contexto e as imagens de destruição que fazem parte da construção do *sujeito-artista* Rabih Mroué. Mesmo não se tratando de um filme completamente documental, as questões discutidas e mostradas através das imagens são de grande relevância para a compreensão do devir artístico de Rabih.

Em seus trabalhos, o artista apresenta questões políticas pertinentes e necessárias para pensarmos a atual conjuntura dos conflitos e revoluções mundiais. Suas obras atuam “enquanto exercício político de ver, rever e denunciar na rede a guerra diária à qual estamos cruelmente expostos” (MONTEIRO, 2018, p.261).

Em entrevista<sup>23</sup> realizada pelo curador Philip Bither<sup>24</sup> na ocasião de um festival no *Walker Art Center* em Minneapolis<sup>25</sup>, Rabih reflete sobre a importância de formular perguntas em seus trabalhos. Para ele, um dos papéis da arte é confrontar a história, ir em busca de respostas. Para isso é necessário que o artista esteja constantemente em um processo de indagação. Quando institui perguntas em suas obras, Rabih não está agindo como um professor convencional que questiona seus alunos para obter as respostas que já esperava. Na prática, o que acontece é que o artista elabora perguntas que não têm respostas. Essa ação faz com que o espectador seja provocado a refletir sobre as questões expostas e assim, individualmente, tente formular as suas próprias indagações.

Dessa forma, podemos ver o exercício de formular perguntas às imagens como uma estratégia para articular um “pensamento sobre a imagem contemporânea a partir e com as imagens em si” (MARTINEZ, 2013, p.76) usando o testemunho como instrumento. Esta ideia me remete a uma fala de Márcio Seligmann-Silva durante a palestra intitulada “Relações no mundo contemporâneo: testemunho como chave ética”<sup>26</sup>, na qual ele reflete

---

<sup>23</sup> Entrevista disponível em: <https://walkerart.org/magazine/rabih-mroue-in-conversation-with-philip-bithe>

<sup>24</sup> Philip Bither é curador de artes cênicas do Walker Art Center desde de 1997.

<sup>25</sup> *Walker Art Center em Minneapolis* é um centro de arte contemporânea multidisciplinar na cidade de Minnesota, Estados Unidos. Para mais informações visitar a página <https://walkerart.org/>

<sup>26</sup> Palestra disponível em: [https://tvcultura.com.br/videos/64874\\_o-testemunho-como-chave-etica-marcio-seligmann-silva.html](https://tvcultura.com.br/videos/64874_o-testemunho-como-chave-etica-marcio-seligmann-silva.html)

sobre a importância do testemunho, que, infelizmente, só foi considerada após uma série de acúmulos de violências ocorridas principalmente durante o século XX. Seligmann afirma que estes fatos geraram uma urgência e a necessidade de que se inscrevesse essa violência na história, seja por meio da fala, da escrita ou da arte. Rabih realiza este processo de inscrição da violência através de suas performances e da desconstrução dos mecanismos tradicionais de representação da imagem, propondo uma singular forma de olhar e investigar um acontecimento, empregando *imagens-testemunhos* produzidas a partir de um olhar de dentro da revolução, produzido pelos próprios revolucionários.

Em suas palestras-performances<sup>27</sup>, o artista posiciona-se não na ação do fato em si, mas sim no campo do pensamento e do testemunho. Realiza um gesto e toma uma posição. Podemos retomar Didi-Huberman para dizer que Rabih se mantém em dois espaços e duas temporalidades ao mesmo tempo, realizando o movimento de aproximar-se com reserva e afastar-se com desejo. Para manter-se nessa posição, o artista interroga o espectador o tempo inteiro, faz com que o público se questione, reflita e, quem sabe, tome a sua própria posição. Abre a possibilidade para que cada indivíduo crie suas próprias narrativas. Ele reconhece que “sempre parte do não-conhecimento, com a intuição como método” efetuando “um processo de pesquisa mediado por palavras que podem criar, por sua vez, imagens e ideias na mente dos espectadores” (POLANCO, 2013, p.23).

Para que fique mais claro, vou aprofundar as ideias e a análise da obra de Rabih Mroué, a seguir, no segundo movimento desta dissertação, o qual denominei “Nossas armas: as câmeras, uma revolução pixelada”.

---

<sup>27</sup> Termo usado pelo artista para denominar sua obra, também chamada de uma “palestra não acadêmica”.

## **SEGUNDO MOVIMENTO**

**Nossas armas: as câmeras, uma revolução pixelada.**

## 2 Pensar uma *imagem-guerra*

*Um dispara pela sua vida e pelas vidas de seus concidadãos.*

*O outro dispara pela sua vida e pela vida de seu regime.*

– Rabih Mroué

### 2.1 O campo de batalha torna-se um campo de percepções

Pensar uma *imagem-guerra* abrange um campo extremamente amplo, e por tratar-se de uma pesquisa de mestrado, não realizaremos um mergulho tão profundo quanto gostaríamos. Traremos um recorte, uma introdução à elaboração desse conceito, refletindo a partir da *palestra-performance* “Revolução em Pixels” de Rabih Mroué, relacionando-a com outros filmes e artistas, e usando como base ideias elaboradas por Paul Virilio, presentes em *Guerra e Cinema*.

Quando se lê o título do livro de Virilio, pode-se usualmente ter a impressão de que tratam-se de escritos sobre filmes épicos de guerra, daqueles que retratam batalhas e conflitos armados entre nações. Entretanto, não é esse o objetivo de Virilio. Ele parte de outro ponto de vista, realizando uma análise sobre a relação entre Guerra e Cinema a partir de um viés histórico, levando em consideração o campo das percepções humanas. Para ele:

“Não existe guerra, portanto, sem representação, nem arma sofisticada sem mistificação psicológica, pois, além de instrumentos de destruição, as armas são também instrumentos de percepção, ou seja, estimuladores que provocam fenômenos químicos e neurológicos sobre os órgãos do sentido e o sistema nervoso central, afetando as reações, a própria identificação dos objetos percebidos, sua diferenciação em relação aos demais e etc.” (VIRILIO, 2005, p.24)

O autor desenvolve uma ampla reflexão, desde a invenção do cinema dos irmãos Lumière, afirmando que “o cinema entra para a categoria das armas a partir do momento em que está apto a criar a surpresa técnica ou psicológica” (VIRILIO, 2005, p.27); passando pela Primeira Guerra Mundial, na qual, segundo ele, houve um grande crescimento do uso de

sequências filmadas para que, assim, fosse possível um melhor reconhecimento aéreo do território; e a Segunda Guerra Mundial, onde entramos na "era das superproduções imagéticas" tendo como consequência "uma espécie de alienação causada pelas 'máquinas de visão'. Isto é, o surgimento da visão telescópica e dromológica subjugou a visão humana ao aparato técnico." (LOPES, 2005, p.11). Assim,

ao lado do tradicional 'serviço cinematográfico dos exércitos', encarregado de garantir a propaganda dirigida às populações civis, existe também um 'serviço militar das imagens', capaz de garantir o conjunto das representações táticas e estratégicas dos conflitos, para o soldado, para o piloto de tanque ou de avião de combate, mas sobretudo para o oficial superior responsável pela preparação das forças. (VIRILIO, 2005, p.16)

*Guerra e Cinema* nos mostra que o desenvolvimento dessas duas técnicas aconteceu simultaneamente. Ou seja, a indústria cinematográfica nasce acoplada à indústria bélica, atuando dentro de um mesmo campo de batalha: um campo de percepção, onde "o provisãoamento de imagens se tornará equivalente ao provisãoamento de munições" inaugurando assim "um novo 'sistema de armas', formado pela combinação de um veículo de combate e de uma câmera" (VIRILIO, 2005, p.16). Paul Virilio sugere que "desde sua origem, o campo de batalha é um campo de percepção" e que "a máquina de guerra é para o polemarco<sup>28</sup> um instrumento de representação, comparável ao pincel e à palheta do pintor" (Ibidem, 2005, p.48). O autor nos aponta que "a função do olho é a função da alma" pois "qualquer que seja a extensão do campo de batalha, é preciso dispor o mais rapidamente possível da representação do dispositivo adversário, da imagem de suas forças e de suas reservas" (Ibidem, 2005, p.18). Deste ponto de vista, "o ver e o prever tendem então a se confundir a ponto de não mais discernir o atual do virtual" (Ibidem, 2005, p.18).

O autor nos mostra que a história da guerra é também a história das formas de visualização, ou seja, dos dispositivos técnicos de captura de imagens: "ao lado da inovação industrial das armas de repetição e das armas automáticas, existe ainda a

---

<sup>28</sup> Polemarco (em grego: πολέμαρχος, transl. polémarkhos) era, na Grécia Antiga, um título militar utilizado por diversas poleis para se referir ao comandante supremo de suas tropas. O título é formado por duas palavras, polemos ("guerra") e arkhon ("líder"), e pode ser traduzida como "senhor de guerra".



inovação das imagens de repetição, cujo auge foi o fotograma." (VIRILIO, 2005, p.19). Para ilustrar sua tese, o autor descreve diversas maneiras com que os dispositivos utilizados para a estratégia de guerra acabaram sendo acoplados para a produção de imagens cinematográficas. "Em 1847, o francês Jules Janssen se inspiraria na pistola de tambor (patenteada em 1832) para criar seu revólver astronômico, capaz de tirar fotografias em série"; utilizando esta mesma ideia, o francês Étienne-Jules Marey<sup>29</sup> "aperfeiçoou o fuzil cronofotográfico<sup>30</sup>, que permitia focalizar e fotografar um objeto em deslocamento no espaço." (Ibidem, 2005, p.33).

Em seu livro, Paul Virilio nos sugere que o Cinema é a Guerra, pois "a guerra não atinge somente a vida material dos povos, mas também seus pensamentos", sendo assim "não é o racional que conduz o mundo, mas as forças de origem afetiva, mística ou coletiva que conduzem os homens". E conclui que as verdadeiras condutoras dos combates são as forças imateriais, o que faz com que esse campo seja um lugar de percepção.

Partindo das ideias elaboradas por Virilio, propomos aqui iniciar um pensamento a respeito de um conceito de *imagem-guerra*. Para isso, é importante ter em mente que a palavra "Imagem", dentro desta dissertação, deve ser entendida em um sentido amplo, não apenas sob o ponto de vista da *forma cinema*, mas como um dispositivo de representação e de tomada de posição. Assim sendo, propomos que uma *imagem-guerra* utiliza-se das mesmas estratégias da Guerra, entretanto, ao invés de agir dentro de um campo de batalha, age em um campo de percepções. Dessa forma, muitas vezes, ela carrega consigo a capacidade de tornar-se um gesto para a resistência.

Contudo, é importante ressaltar que uma *imagem-guerra* pode ser usada por lados opostos, tanto pelo oprimido quanto pelo opressor, para o "bem" ou para o "mal". Podemos enxergar como um duelo: o opressor dispara imagens para a sociedade com a intenção de controlá-la e manipulá-la, tentando fazer do povo sua massa de manobra. Por

---

<sup>29</sup> Étienne-Jules Marey (1830–1904) foi um inventor e cronofotógrafo de diagrama francês. Seu trabalho foi significativo no desenvolvimento da cardiologia, da instrumentação física, da aviação, da cinematografia e da ciência do trabalho fotográfico. É considerado um dos pioneiros da fotografia e da história do cinema

<sup>30</sup>A cronofotografia é um processo de análise do movimento através de fotografias sucessivas, que dão a ilusão do movimento e constituem o fundamento teórico do cinema.

outro lado, o artista/revolucionário responde apertando o gatilho da resistência, atirando imagens que transformam o campo de batalha em um campo de percepções. É importante ressaltar que a *imagem-guerra* como abordamos aqui possui as mais diversas estratégias de uso. Podemos dividi-las em muitas ramificações, atuando por exemplo, como uma *imagem-estratégia*, *imagem-testemunho* ou uma *imagem-arma*. Todavia é importante ter-se em mente que uma imagem pode integrar-se, ao mesmo tempo, em mais de uma dessas categorias. Aqui cabe nos questionarmos: o que pode o artista diante da Guerra, diante da desproporção de forças que ela traz? Como forma de clarear o conceito, apresentaremos no próximo tópico alguns artistas que, assim como Rabih Mroué, fazem uso de *imagens-guerra*.

### 2.1.2 Imagem como arma, estratégia e testemunho

Para de fato pensarmos e entendermos o que pode vir a ser um conceito de uma *imagem-guerra*, é necessário partimos de algumas indagações: quais são as estratégias empregadas por Rabih Mroué, ou pelas imagens produzidas pelos celulares do revolucionários sírios? O que elas nos dão a ver? No que elas diferem de estratégias usadas em outras obras de arte? O que tornam essas imagens uma *imagem-guerra*?

Rabih Mroué denomina “Revolução em Pixels” como uma *palestra não acadêmica* ou uma *palestra-performance*. O artista permanece sentado diante de uma mesa, operando um notebook, enquanto, às suas costas, são projetadas imagens que ilustram suas falas, tal como em uma sessão de cinema<sup>31</sup>. A apresentação costuma ser realizada em teatros com a estrutura de palco italiano,<sup>32</sup> durando aproximadamente 60 minutos. O artista realiza um diálogo consigo mesmo, levando o espectador a ver a apresentação como uma espécie de monólogo, pois o discurso é realizado por apenas uma pessoa, o próprio artista, de modo quase ininterrupto e sem a interação com outros participantes. Em diversos

---

<sup>31</sup> Este formato foi apresentado no Brasil em 2017 durante a 4ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo. Foram realizadas duas exibições no teatro do SESC Vila Mariana, na cidade de São Paulo. Para mais informações, consultar o site da mostra: <https://mitsp.org/2017/revolucao-em-pixels/>

<sup>32</sup> O palco italiano é um palco em que os espectadores assistem a representação pela frente. Este palco tem uma cortina que é fechada para a mudança de cenários, tempo ou final da apresentação. Normalmente o palco é separado da plateia pelo fosso da orquestra.

momentos o artista direciona seu olhar ao público e realiza perguntas como uma forma de confrontar o espectador.

A obra tem distintos formatos de apresentação. Em um deles, o formato em vídeo (comissionado e produzido pela 13ª Documenta de Kassel<sup>33</sup> em 2012), o confronto com o espectador fica mais evidente. O vídeo tem a duração de 21 minutos e 59 segundos e segue uma estrutura de apresentação parecida com o formato realizado para o palco do teatro, mas com um roteiro reduzido, como se fosse uma espécie de *teaser* do que é a apresentação em seu formato original.

No vídeo de “Revolução em Pixels”, Rabih Mroué performa para a câmera, olhando diretamente para a lente, o que faz com que o espectador sinta que o artista está falando diretamente com ele. Em entrevista realizada no Chile<sup>34</sup>, o artista comenta a respeito desse confrontamento com o público. Para tal, cita como exemplo outra performance de sua autoria:

Se alguém já viu “Looking for a missing employee”<sup>35</sup>, no começo eu dou a ideia de algo que na realidade é impossível, que é ter um contato visual direto entre o público e eu. Na verdade, o contato visual acontece pela lente, pois eu estou olhando para a lente de uma câmera. E é como se isso me permitisse olhar nos seus olhos, olhos nos olhos, mas não é verdade. Eu estou olhando para uma lente, para dar a ilusão de que estou olhando diretamente pra você.

---

<sup>33</sup> A Documenta de Kassel é uma das maiores e mais importantes exposições da arte contemporânea internacional. Ela ocorre a cada cinco anos na cidade de Kassel, na Alemanha.

<sup>34</sup> Ver Anexo I, pag.81.

<sup>35</sup> “Looking for a missing employee” tem como ponto de partida o desaparecimento de um funcionário público no Líbano em setembro de 1996. Rabih Mroué investiga diferentes pistas que surgem quando uma pessoa ‘desaparece’ da face da terra. Obcecado pelas notícias sobre o povo libanês que desapareceu - recortes que ele começou a coletar em um caderno alguns anos atrás -, o narrador constrói o caso do personagem usando a cobertura da mídia de seu país. De hipóteses a relatórios e interpretações oficiais e a especulações, a peça é uma jornada pela verdade e ficção e uma história com intrincados aspectos policiais, políticos e econômicos e a sempre intrigante alegação de ser 'baseada em uma história verdadeira'. Mais informações em: <https://www.santiagoamil.cl/en/obras-2020/looking-for-a-missing-employee/>

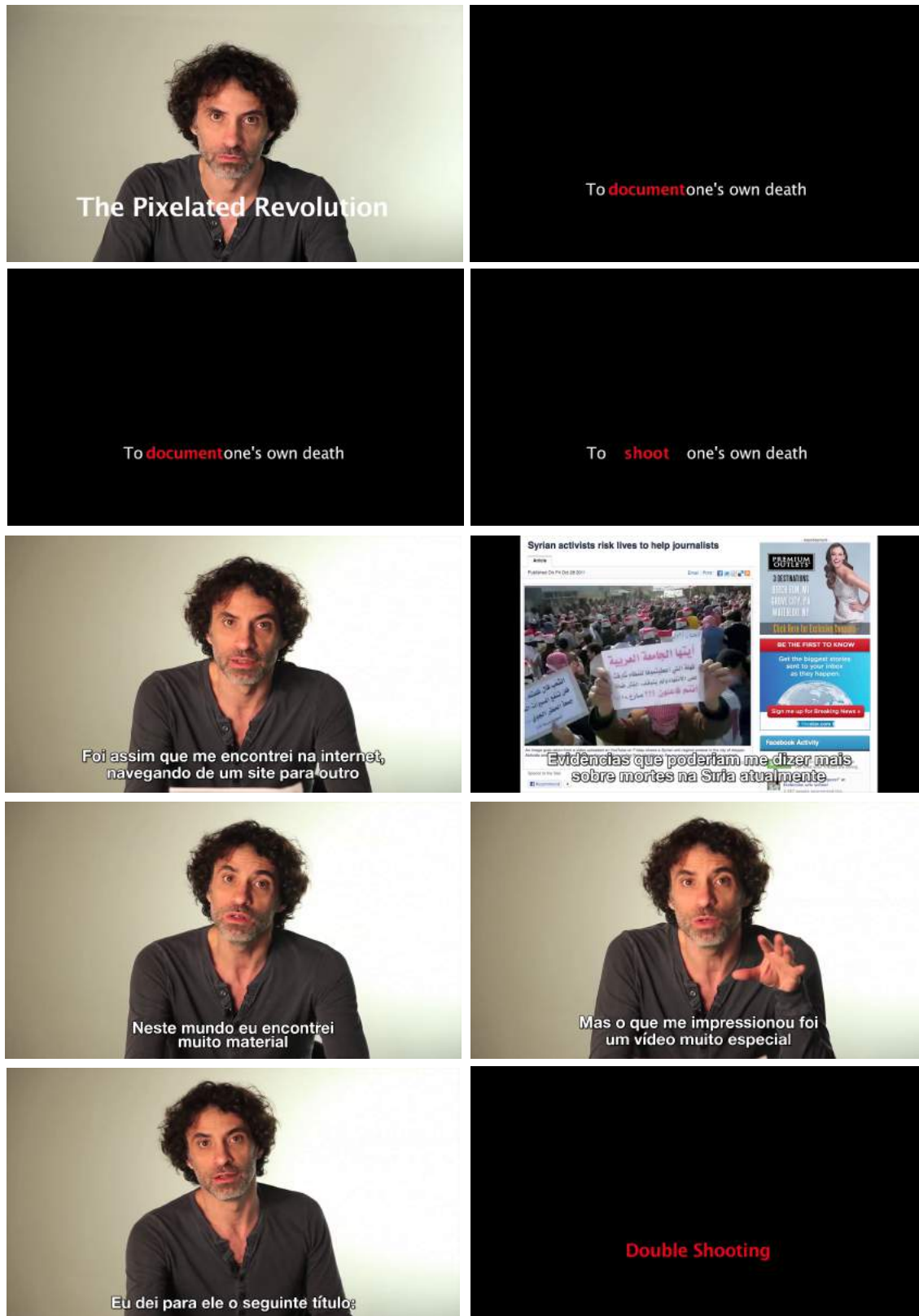


IMAGEM 11: Sequência de frames do vídeo “Revolução em Pixels”.

“Revolução em Pixels”, em seu formato em vídeo, emprega estratégias semelhantes às usadas por Harun Farocki nos minutos iniciais de seu filme “Fogo inextinguível” (1969). Ambos fazem uso de uma *imagem performativa*, pois se apresentam diretamente para a lente de uma câmera. Em seu filme, Farocki trata da produção e dos efeitos causados pela bomba Napalm, conhecida como “fogo líquido”, que, quando usada em combates, queima e chega a derreter a pele das pessoas que são atingidas. Como estratégia para fazer com que esse acontecimento se torne visível, Farocki performa diante da câmera. Sentado em uma mesa com uma folha de papel em mãos, ele lê o seguinte:

Um testemunho perante o tribunal vietnamita em Estocolmo: Chamo-me Thai Bhin Dahn. Sou vietnamita, nasci em 1949. Quero denunciar aqui os crimes dos imperialistas americanos cometidos contra mim e minha aldeia. Em 31 de março de 1966, às 16h, enquanto eu estava cozinhando ouvi aviões se aproximando. Corri para o abrigo, mas ao passar a porta fui surpreendido por uma bomba Napalm que explodiu muito perto de mim. Fui cercado pelas chamas e por um calor insuportável e depois perdi a consciência. O Napalm queimou meu rosto, meus braços e minhas pernas. A minha casa também ficou queimada. Estive inconsciente durante treze dias e depois acordei numa cama de um hospital da FLN. (FAROCKI, Harun)

Em seguida, direciona seu olhar à câmera e continua:

Como posso mostrar o Napalm em ação? Como posso mostrar os danos causados pelo Napalm? Se lhes mostrarmos imagens de queimaduras de Napalm, vocês fecharão os seus olhos. Primeiro fecharão seus olhos às imagens, então fecharão seus olhos a memória, então fecharão seus olhos aos fatos, então fecharão seus olhos a todo o contexto. Se lhes mostrarmos uma pessoa com queimaduras de napalm, feriremos seus sentimentos. Se ferirmos seus sentimentos, vocês se sentirão como se nós tivéssemos tentado usar napalm em vocês, às suas custas. Só podemos dar-lhes uma pequena ideia de como o napalm funciona. (FAROCKI, Harun)

Então, a câmera se aproxima de suas mãos, Harun Farocki pega um cigarro aceso e o apaga por alguns segundos pressionando-o contra seu braço. Uma voz *off* continua: “um cigarro queima a 400°C. Napalm queima a 3000°C”. Assim se encerra a sequência.

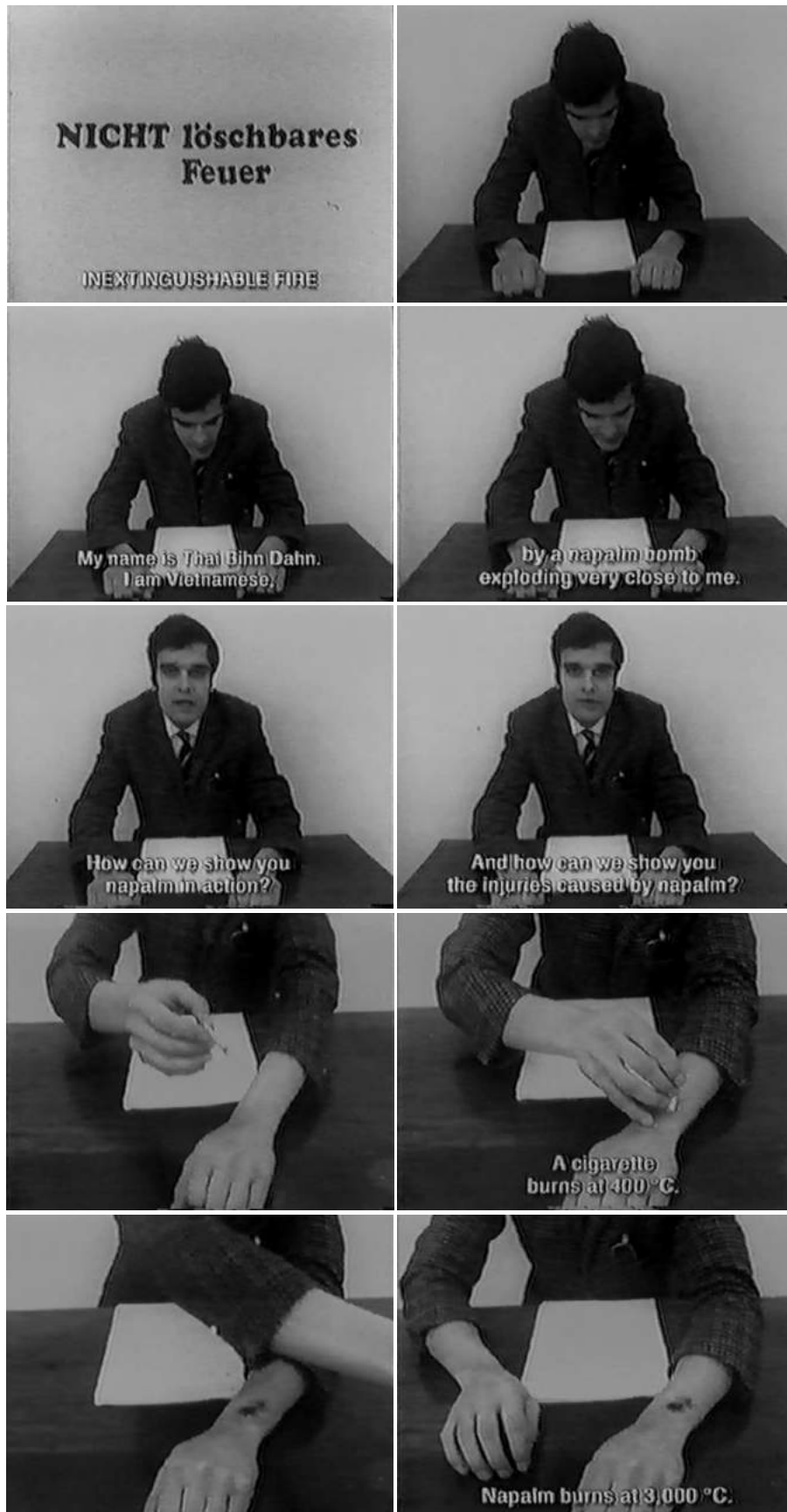


IMAGEM 12: Sequência de frames do filme *Fogo inextinguível* (1969).

Na América Latina temos o exemplo de uma artista que realiza uma discussão semelhante às construções feitas por Rabih Mroué e Harun Farocki: Tania Bruguera, uma cubana que explora em suas obras as relações entre arte, ativismo e poder político. Em entrevista para o documentário “Shoot yourself” (2011), de Paula Alzugaray e Ricardo Van Steen, a artista fala sobre a câmera como um instrumento de poder, dizendo o seguinte:

Eu sempre achei interessante no idioma inglês “shoot” servir para a câmera e para uma arma. No mundo em que vivemos hoje, um mundo onde a imagem governa e é tão poderosa, eu acho que uma câmera pode matar politicamente, pode matar emocionalmente, pode destruir alguém. Uma imagem pode destruir uma pessoa. (BRUGUERA, Tania)

Em uma de suas performances, “Self Sabotage”, Bruguera permanece sentada diante do público realizando a leitura de um texto. Em alguns momentos ela para, carrega uma arma com apenas uma bala, aponta sua para sua cabeça e aperta o gatilho, realizando uma “roleta russa” diante da plateia.



Performance *Self Sabotage*: Tania Bruguera realiza roleta russa diante do público

Em entrevista para o documentário citado anteriormente, surge o seguinte questionamento para a artista: "Como você fez pra entrar com uma arma no museu Jeu de Paume e na Bienal de Veneza? O intuito de tudo isso é brincar com os serviços de segurança ou destruir o sistema da arte?" e Tania Bruguera responde o seguinte:

Bem, acho que o sistema da arte deve ser desconstruído e de certa forma destruído porque a meu ver ele está um pouco superficial demais nesse momento. Não tinha nada a ver com o museu; não era uma crítica institucional. Era sobre o fato de haver artistas que trabalham com política como se trabalhassem com flores. Eu queria dizer que não era a mesma coisa. Quando se decide trabalhar como artista político, há riscos que se deve correr e para os quais se deve estar preparado. (BRUGUERA, Tania)

Aqui vemos novamente a importância do gesto. Pois a morte só seria possível através da ação de um indivíduo, no caso a própria artista. Caso o ato se efetuasse – o suicídio –, poderíamos dizer que aí sim haveria uma morte pela imagem. No momento em que Tania Bruguera posiciona a arma em sua cabeça, na iminência de morrer, a artista fica prestes a transformar o espectador em testemunha de um suicídio. Então, podemos dizer que “Self Sabotage”, realiza dois gestos performativos: o primeiro é de existir um artista presente, que se apresenta para um público, e o segundo é exatamente o fato de transformar o espectador em uma testemunha, o que o torna parte essencial da performance. Questionada a respeito dessa performance, Tania diz o seguinte:

Não calculei muito bem os efeitos emocionais que esta ação teria sobre o público e que as pessoas talvez não tivessem ainda digerido ou processado gestos assim. Pra mim era uma ação que simbolizava outras coisas. Talvez haja por trás algum desejo de dizer “paro tudo”. Eu fiz isso como um comentário, sobre como, no mundo das artes, muitas coisas que são importantes, nós não damos importância. E pensei: se acontecer alguma coisa, tomara que não, mas se acontecer alguma coisa, não será importante. Só será mais uma história dentro das histórias da Bienal de Veneza. As pessoas irão a uma festa, beberão e dirão: “Quem foi a boba que fez isso”. Justamente porque não houve uma catástrofe, não houve consequências fatais, fez com que essa performance tivesse uma força maior. (BRUGUERA, Tania)

Pensando nas obras dos três artistas apresentados anteriormente, tanto Rabih Mroué como Harun Farocki e Tania Bruguera utilizam-se de estratégias da *imagem-guerra*. Ambos produzem obras e imagens que carregam uma *tomada de posição* e que atuam dentro de um campo de percepções oferecido ao espectador.



### 2.1.3 O gatilho para a Revolução

Para nos aprofundarmos em “Revolução em Pixels”, é necessário compreender o contexto histórico com o qual Rabih dialoga em sua *palestra-performance*: a guerra civil na Síria. Em 1963, o regime socialista do Partido Baath<sup>36</sup> foi instaurado na Síria como resultado de um golpe. Em 1971, o oficial militar Hafez Al-Assad, defensor do Baathismo, chegou ao poder após um golpe militar que perseguiu seus oponentes. Por 30 anos ele comandou o país de forma extremamente autoritária, destruindo qualquer sinal de dissidência. Em 1982, moradores da cidade de Hama se rebelaram contra o Partido Baath. O exército sírio sitiou a cidade por 27 dias, matando cerca de 40 mil pessoas. O massacre de Hama é visto como o ato mais mortal ocorrido no Oriente Médio moderno. Em 2000, morre Hafez Al-Assad e o poder é transmitido a seu filho, Bashar Al-Assad, que até então era visto pelos sírios como um reformista e uma grande esperança de mudança para o país. Entretanto, não foi o que aconteceu. O regime tornou-se cada vez mais violento. Como resposta a esses acontecimentos, os sírios começam a registrar imagens para inscrever seus testemunhos na internet.

Podemos dizer que “Revolução em Pixels” dialoga com um modo de sobrevivência pelo testemunho da destruição registrado pelos rebeldes sírios com suas câmeras portáteis. Ou seja, quando os sírios registram os acontecimentos de uma guerra civil em curso, a morte diante de uma câmera transforma-se em uma ideia de sobrevivência por meio das imagens, que conseqüentemente torna-se um material histórico e uma prova de resistência e luta. É como se a câmera e o olho estivessem unidos em um mesmo corpo. A câmera converte-se em parte integral do corpo.

[...] as imagens que proliferaram em torno das revoltas do nosso século contêm um nível mais profundo de significância e a construção de uma subjetividade revolucionária do que poderiam ter feito no passado, graças aos dispositivos de captura móveis e divulgação do mesmo, os órgãos estão envolvidos na operação. Esta circunstância faz com que essas imagens da massa possuam um carácter performativo que faltava nas do passado [...] porque as imagens, corpos e lutas fazem parte da mesma dinâmica. Assim, não podemos mais falar

---

<sup>36</sup> O Partido Social Árabe Baath ou Ba'ath foi um partido político fundado na Síria que defendia o Baathismo (uma mistura ideológica de nacionalismo árabe, pan-arabismo, socialismo árabe e anti-imperialismo)

apenas de imagens de pessoas que lutam, mas também de imagens em luta.  
(MARTINEZ, 2013, p.77)

No artigo “Sem Imagens: memória histórica e estética de urgência no cinema sem autor”, Anita Leandro investiga um certo tipo de cinema militante partindo do estudo da obra anônima “Sans images” (França, 2016), realizado por estudantes grevistas. A autora disserta sobre o aparecimento de um novo tipo de cineasta, que registra, de um ponto de vista interno, os acontecimentos vividos. Baseados nessa premissa, podemos dizer que o rebelde sírio “torna-se um realizador” e cria uma nova maneira para dar seu “testemunho sobre o presente, por meio das imagens” (LEANDRO, 2014, p. 122).

Segundo o documentário “Cries From Syria” (2017), dirigido por Evgeny Afineevsky, em que ativistas sírios, líderes revolucionários, ex-generais do exército, jornalistas e cidadãos comuns contam suas experiências sobre a crise humanitária e a Guerra Civil da Síria, uma das primeiras falas é um testemunho do que de fato aconteceu quando Bashar Al-Assad assumiu o governo:

Quando Bashar Al-Assad virou presidente da Síria, achávamos que ele seria melhor do que o pai, Hafez... mas ele foi ainda pior, porque quem falasse dele, do pai dele ou dos Al-Assad, ou de todo o governo, simplesmente sumia ou morria. Ninguém podia falar nada sobre o regime de Al-Assad. Você era detido, morto ou pegava prisão perpétua. (Cries From Syria, 2017)

Em 2010, vários protestos tomaram o Oriente Médio. Foi a Primavera Árabe. Ditaduras na Tunísia, na Líbia e, finalmente, no Egito, caíram. Na Síria, o povo acompanhou esses eventos com ansiedade e esperança, almejando o alvorecer de uma revolução, entretanto não poderiam imaginar que os levantes teriam início após um ato de extrema violência cometido pelo governo de Bashar. Alguns estudantes, movidos pela esperança que a Primavera Árabe os deu, picharam em uma das paredes de uma escola na cidade de Daara os seguintes dizeres: “É sua vez, doutor”, referindo-se à possível derrubada de Bashar Al-Assad. O governo sírio agiu com extrema violência. Prenderam os jovens e os torturaram. Os pais “exigiram que a polícia libertasse seus filhos. Mas a polícia só disse que se quisessem filhos, podiam fazer outros porque aqueles já estavam mortos. E depois,

enviaram os corpos aos pais” (Depoimento do filme *Cries From Syria*, 2017). Hamza, um dos sobreviventes, relatou o seguinte sobre o acontecimento:

Nós ficávamos perto da nossa escola e víamos os protestos e o que ocorria na Tunísia. Então, meus amigos e eu decidimos escrever: ”É sua vez, doutor” na parede da escola. E foi o que fizemos. No dia seguinte, a escola descobriu e nos denunciou. Eles disseram a meu pai que ele tinha 24 horas para me entregar ou então levariam minha mãe ou minha irmã. Meu pai me entregou. Vieram umas 14 viaturas. Então, fomos levados ao Setor de Segurança Criminal. Eles nos amarraram, nos penduraram na parede e bateram muito em nós. Puseram-nos em pneus. Interrogatórios, surras e tortura. Passamos dois meses presos. Depois disso, eles nos libertaram. (Depoimento de Hama para o filme *Cries From Syria*, 2017)

Um dos entrevistados no documentário, relata que o fato ocorrido na escola foi o gatilho para que os cidadãos saíssem às ruas: "não tínhamos coragem para protestar no início. Mas ficamos com raiva quando o regime torturou crianças, arrancando suas unhas. Eu participei da revolução desde o início, ao lado dos outros para exigir liberdade” (Depoimento para o filme *Cries From Syria*, 2017).



IMAGEM 14: Imagens amadoras feitas durante a captura de Hamza (*Cries From Syria*, 2017).

A televisão foi usada pelo governo para fazer com que os sírios acreditassem que os manifestantes eram na realidade terroristas, e que os ataques do exército eram uma forma de combatê-los. Em uma das entrevistas para a televisão, o presidente Bashar Al-Assad diz o seguinte a respeito dos revolucionários: “a maioria é gente boa, patriota e é do povo daqui. Mas há infiltrados terroristas entre eles. E nosso trabalho como governo é salvar a vida deles, destruindo os terroristas” (Cries From Syria, 2017). Em resposta a Al-Assad, uma das entrevistadas diz o seguinte: “o líder do regime começou a nos chamar de terroristas. Nós protestávamos com rosas e garrafas de água e ele nos chamou de terroristas?”, e em seguida um dos maiores mártires da Revolução, Abdul Baset Al-Sarout<sup>37</sup>, completa dizendo: “se autodefesa for terrorismo então somos terroristas. Se buscar liberdade e direitos for terrorismo, então somos terroristas” (Cries From Syria, 2017), fala que nos remete diretamente à citação de Giorgio Agamben no início desta dissertação.

Por conta de todos os ataques feitos pela imprensa estatal, os sírios sentiram a necessidade de criar sua própria forma de mostrar ao mundo e a seus concidadãos o que de fato ocorria. Os revolucionários começaram a gravar os conflitos e as atrocidades cometidas pelo governo contra o seu próprio povo, através de câmeras de celulares inscreviam seus testemunhos em imagens e as difundiam pela internet. Abdul Baset Al-Sarout declara o seguinte: “desde o início da revolução, tínhamos uma arma forte. Essa arma era a câmera. Mostramos ao mundo as nossas armas: as câmeras, de peito aberto, a quantidade de gente pedindo a queda do regime e a liberdade”. (Cries From Syria, 2017)

Outro filme de grande importância para compreendermos a Guerra Civil na Síria e as *imagens-testemunhos* é “Água prateada: um auto-retrato da Síria” (2014), dirigido por Ossama Mohammed e Wiam Simav Bedirxan, ambos cidadãos sírios. O filme começa com o seguinte aviso: “Este é um filme feito com 1001 imagens. Gravado por 1001 homens e mulheres sírias. E eu. Eu vi.”

---

<sup>37</sup> Abdul Baset Al-Sarout (1992-2019) foi um talentoso jogador de futebol da Síria, tornou-se símbolo de luta e resistência durante a Revolução. Morreu durante conflito em 8 de junho de 2019.

Ossama Mohammed fugiu da guerra civil de seu país e exilou-se na França, em 2011. De lá, acompanhava pela internet os vídeos que eram postados pelos seus concidadãos, mostrando as atrocidades do regime. Em meio à sua jornada online, Ossama se depara com a jovem curda Simav Bedirxan, que estava na cidade de Homs durante o cerco estabelecido por Bashar Al-Assad. Simav filmava seu cotidiano em meio à guerra civil e enviava essas imagens para Ossama Mohammed. Por conta de suas correspondências, eles criam uma grande relação de amizade e afeto e, juntos, produzem um filme-ensaio que compila todas as imagens encontradas online por Ossama e aquelas produzidas dentro do cerco de Homs por Simav.



IMAGEM 15: Imagens amadoras feitas pelos sírios (Água prateada: um auto-retrato da Síria, 2014).

## 2.2 “Revolução em Pixels”

Rabih Mroué entra no palco, em silêncio, segurando algumas folhas de papel. No palco, vemos apenas uma mesa (algo parecido com uma escrivaninha), um computador, uma luminária, água e uma cadeira. Em silêncio ele se senta, arruma as coisas em sua mesa e subitamente olha para o público, encarando sua platéia. Após alguns segundos de silêncio, ele diz: "tudo começou com essa frase que ouvi por acaso: os manifestantes sírios estão gravando suas próprias mortes". E continua a se questionar: "como os sírios poderiam gravar suas próprias mortes quando estão lutando por um futuro melhor? Eles realmente estão filmando a própria morte?".



IMAGEM 16: Rabih Mroué apresentando “Revolução em pixels”. Foto: Divulgação.

Estas indagações são o gatilho para todo o pensamento que o artista vai desenvolver durante sua apresentação. Rabih, mostra-se intrigado com aquela ideia e continua sua fala

descrevendo como funcionam os meios de divulgação de notícias na Síria, os quais censuram e manipulam a cobertura dos protestos realizados pelos revolucionários.

O que distingue a revolução na Síria de outros países árabes é isso. Na Síria, jornalistas – sejam profissionais ou freelancers, parte de uma instituição ou não – estão inteiramente ausentes da cena do evento. Isso faz com que seja quase impossível saber o que está acontecendo durante as manifestações, se estão batendo, correndo, perseguindo, atirando, matando ou qualquer coisa do tipo. Existem só duas formas de sabermos o que está acontecendo lá: uma é pelos canais oficiais de notícias da Síria, e a outra, pelas imagens dos manifestantes, que são postadas na Internet.

Assim, Rabih propõe ao seu público uma tomada de consciência, levando-o ao questionamento sobre as reais intenções da mídia oficial estatal. Efetuar sua pesquisa a partir dos canais tradicionais não seria eficaz para obter respostas às suas perguntas, fato que o leva a uma extensa busca pela internet, à procura de respostas: “foi assim que me encontrei na internet, navegando de um site para outro, procurando por fatos, evidências que poderiam me dizer mais sobre as mortes na Síria. Eu queria ver e queria saber mais.”



IMAGEM 17: Rabih Mroué apresentando projeções em “Revolução em pixels”. Foto: Divulgação.

As imagens produzidas pelos sírios são arquivos digitais, de baixa resolução, pixeladas. Isto as diferem das imagens produzidas dentro dos sistemas regulamentados e instituições

oficiais. Os vídeos, em sua grande maioria, foram encontrados em páginas do Facebook e em canais do YouTube. Todos com uma característica em comum: uma imagem pixelada, sem resolução, uma “imagem pobre”, que tem sua origem “fora das instituições oficiais e dos sistemas regulamentados” (MROUÉ, 2013, p.360). São imagens que percorrem “rapidamente os precários circuitos da rede, uma vez que foram excluídas das televisões, espaços reservados aos discursos dominantes” (MARTÍNEZ, 2013, p.79).

Hito Steyerl<sup>38</sup> no ensaio *Em defesa da imagem pobre*, pensa sobre o que são as imagens pobres e de que forma essa baixa resolução pode produzir uma subjetividade. A autora chama atenção para as imagens consideradas descartáveis, que são vistas como o ensaio para uma imagem e não seu modelo final. Para ela, “a imagem pobre é uma cópia em trânsito. Sua qualidade é tosca, sua resolução é abaixo do padrão”, o que a torna “uma ideia errante, uma imagem itinerante de distribuição gratuita, forçada através de lentas conexões de internet, comprimida, reproduzida, despedaçada, remixada, bem como copiada e colada para outros canais de distribuição” (STEYERL, 2009).

Assim, para Hito, uma imagem de alta resolução pode ser mais sedutora para o espectador do que uma “imagem pobre”. A resolução é encarada como um fetiche, como se a falta dela, de alguma forma, castrasse o autor. Contudo, a autora diz que “imagens pobres” não são imagens sem valor, pois elas carregam consigo uma nova reflexão, como um território epistêmico que propicia, mediante as transformações das relações criadas com estas imagens, ao sujeito deter a possibilidade de pensar novos modos de ser e estar no mundo. Transfigura-se não mais uma relação com a aura<sup>39</sup>, mas com o acesso, pois “ela (imagem pobre) transforma qualidade em acessibilidade, valor de exposição em valor de culto, filmes inteiros em trechos, contemplação em distração” (STEYERL, 2009), construindo:

redes anônimas mundiais, assim como formula uma história comum, partilhada. Ela estabelece alianças por onde passa, acarreta traduções e

---

<sup>38</sup> “Da escrita à produção de filmes e instalações, Hito Steyerl aborda questões sobre arte, filosofia e política. Realiza filmes-ensaios, gênero que reforça uma prática em que textos, conferências e a produção de imagens se situam na fronteira entre a atividade teórica e artística. Steyerl trata da arena de confronto entre arte e política em um mundo superpovoado de imagens”. Texto em <http://www.32bienal.org.br/pt/participants/o/2560>

<sup>39</sup> Walter Benjamin. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1955).



equivocos, e gera novos públicos e debates. Ao perder substância visual, ela recupera parte de sua veia política e reinventa uma aura ao redor de si. Esta aura não é mais aquela baseada na permanência de um original, mas na transitoriedade da cópia. (STEYERL, 2009)

Para Hito Steyrel a baixa qualidade dessas imagens, sua não correção, seu status de imagem “real”, são os efeitos que causam empatia no espectador, que tornam as imagens críveis. É como se a autora nos apontasse para um tipo de construção de um realismo contemporâneo realizado a partir do acesso digital a essas “imagens pobres”. Entretanto, se pensarmos nas imagens mostradas por Rabih Mroué durante “Revolução em Pixels”, podemos dizer que elas somente se tornam críveis a partir da narrativa feita pelo artista diante daquelas imagens; ou seja, não apenas por ser uma “imagem pobre” que ela se torna “real” para o espectador. Pois, de fato, não seria possível enxergar o que elas retratam se o contexto não fosse narrado pelo artista. Então, podemos dizer que uma “imagem pobre” sozinha não é totalmente capaz de fazer com que um sujeito pense novos modos de ser e estar no mundo.

Portanto, na obra de Rabih Mroué, essa “imagem pobre”, que é tomada de assalto, que não vemos direito, traz uma série de invisíveis e aberturas para pensarmos muito além de seu processo de construção digital. Se pensarmos a partir da concepção de *imagem-guerra*, as imagens feitas pelos sírios carregam muitas reflexões, não são simplesmente imagens precárias, pobres; são *imagens-testemunhos* e de grande valor histórico.

Em *Revolução em Pixels* percebemos que a revolução é história pública, é uma pessoa com uma câmera de celular na mão. E, vale salientar, não estamos falando de celulares de última geração, com dezenas de possibilidades de filtros. Estamos falando de uma precária tecnologia de guerra. É um cinema dos horrores. Sem ficção. Sem fantasia. (MEDEIROS, 2017)

Como forma de analisar as imagens feitas pelos sírios, de maneira que as reações de espanto e envolvimento emocional sejam “deixadas de lado”, o artista opta por apresentar os vídeos pixelados junto a filmes e vídeos profissionais, lado a lado, confrontando-os para que o espectador crie uma certa distância afetiva. Após introduzir o público ao assunto do qual irá tratar, a *palestra-performance* continua apresentando sete tópicos:

Dogma 95 na Síria, A Lista, Conselho Geral, Double Shooting<sup>40</sup>, O Olho, Os Tripés, O Tanque, e Imagem até a Vitória?.

"*Dogma 95*<sup>41</sup> na Síria"; fundamentado pela pesquisa realizada online, sobretudo por vídeos encontrados no Facebook, Rabih Mroué deparou-se com listas elaboradas pelos rebeldes sírios que continham diversas instruções para filmar a revolução. Lembrou-se do manifesto cinematográfico *Dogma 95*:

De cara, o manifesto *Dogma 95* apareceu em minha mente. Pesquisei no Google, reli, e tive essa estúpida ideia de imaginar um encontro que juntasse os manifestantes sírios e os dois cineastas dinamarqueses, Lars von Trier e Thomas Vinterberg, que inventaram aquele manifesto cinematográfico. Pensei que a intervenção de Von Trier e Vinterberg veio como um esforço para reviver seu manifesto inicial, ao qual eles tinham, de alguma forma, dado um fim. E, apesar de seu evidente dogmatismo, *Dogma 95* paradoxalmente levou adiante nobres metas, principalmente se revoltando contra os clichês da produção de cinema, libertando a mente das normas e estruturas preconcebidas, para ser liberada da autoridade das instituições oficiais.

A partir do que ele chama de “uma colaboração fictícia” com os criadores de *Dogma 95*, mesclando as diversas instruções elaboradas pelos sírios, Rabih começa a escrever uma lista com dicas para se filmar uma revolução. No momento em que a estava terminando, Gregg Araki<sup>42</sup>, um cineasta do movimento de guerrilha americano, disse a Rabih que gostaria de colaborar com a escrita do novo manifesto, pois também tinha como objetivo realizar uma revolução contra o sistema e via semelhanças entre as imagens feitas pelos sírios e o movimento do qual fazia parte. Afinal, filmes de guerrilha são feitos por cineastas independentes que não têm dinheiro para conseguir autorizações, alugar locações ou construir cenários caros. Então, o que realizaram foi:

---

<sup>40</sup> Preferimos não traduzir este termo para preservar sua ambiguidade. Em inglês, *shooting* pode ser compreendido tanto no sentido de estar filmando quanto no sentido de estar atirando. Por isso, *Double Shooting*, enquanto um homem filma, o outro atira, simultaneamente.

<sup>41</sup> O *Dogma 95* foi um movimento cinematográfico internacional lançado a partir de um manifesto publicado em 13 de março de 1995 em Copenhague, na Dinamarca. Os autores foram os cineastas dinamarqueses, Thomas Vinterberg e Lars von Trier.

<sup>42</sup> Gregg Araki é um cineasta americano conhecido por seu forte envolvimento com o movimento New Queer Cinema. Seu filme *Kaboom* foi o primeiro vencedor da categoria Queer Palm do Festival de Cinema de Cannes.

uma lista fictícia de recomendações e direções sobre como filmar manifestações. Essa lista foi elaborada e escrita por ativistas sírios em seus websites, em colaboração com os dois cineastas dinamarqueses e o Sr. Araki (que representa os conceitos da produção de filmes de guerrilha). O novo manifesto toma a forma de recomendações e direções pragmáticas em oposição a um rígido e dogmático conjunto de regras obrigatórias. A nova declaração é um trabalho em andamento, que está sujeito a modificações, correções e adições. O objetivo do novo manifesto é um esforço para refletir sobre o sentido dos filmes curtos publicados pelos manifestantes sírios, filmes que documentam as manifestações, filmes que os sírios estão criando por si mesmos.

**"A Lista" e "Conselho Geral"**; trazem 19 dicas para filmar uma revolução, uma proposição estética articulada com a política. Entre elas: "Certifique-se de filmar os rostos das pessoas que atacam ou são atacadas"; "escrever em um pedaço de papel a data e o local da manifestação e tirar uma foto clara do papel no início ou no final da filmagem"; "é preferível não indicar o nome do diretor e usar câmeras portáteis"; "evitar o uso de tripés"; "não utilizar efeitos especiais"; "ter cuidado para não deixar o telefone cair no meio da multidão"; "filmar o nome e o número da rua sempre que possível"; "ter cuidado com a presença de câmeras de vigilância"; "não se preocupar com nitidez da imagem".

**"Double Shooting"**; no percurso de sua pesquisa online, Rabih impressiona-se com um vídeo específico, o qual ele afirma ter sido um grande catalisador para sua apresentação. As imagens mostram um atirador que dispara com seu rifle contra um revolucionário. Enquanto o ato inverso também acontece, o revolucionário dispara sua câmera em face ao atirador. O artista descreve a imagem dizendo o seguinte:

A duração do vídeo é de 1 minuto e 24 segundos. A tomada é gravada de um dos picos mais altos de um prédio localizado em um bairro residencial. Fica claro que o cinegrafista sírio está gravando da janela ou da sacada de um apartamento. Ele está em pé dentro do apartamento, segurando seu celular na mão, filmando o que acontece fora. As filmagens começam com o som de um tiro e continuam com uma série de imagens de telhados, terraços, paredes e vários edifícios. A câmera invisível faz uma apresentação acelerada. De repente, o olho detecta um atirador escondido na rua, espreitando por trás da parede de um prédio no canto à direita. O olho perde o atirador. Tenta localizá-lo novamente, ele varre para a esquerda e para a direita, de cima para baixo... nada... nada... nada... E então, lá está ele, na rua, ele ainda está lá, de pé e segurando o rifle. A imagem está tremendo, como se o olho do observador não acreditasse no que está vendo. De repente, o atirador vê o olho que está olhando

para ele. Por um momento, os dois olhos se encontram (contato visual); então, sem hesitação por um segundo, o atirador coloca o rifle, aponta para o olho, atira e acerta o alvo. O olho cai no chão, de frente para o teto da sala. Você ouve a voz da câmera que foi filmada dizendo: "Estou ferido, estou ferido". Depois, nada... silêncio absoluto... A imagem para... Ele está morto? Não sabemos.

Aqui temos "uma imagem-combate, uma imagem-redentora que é documento e, ao mesmo tempo, se propaga no gesto". Assim, a câmera arma "capta o frame com a velocidade e o impulso da urgência de um tempo que pode terminar a qualquer momento" (Monteiro, 2018, p.262). Existe uma profusão de dois pontos de vista, pois "um dispara pela sua vida e pelas vidas de seus concidadãos. O outro dispara pela sua vida e pela vida de seu regime".

**“O olho”**; Rabih reflete sobre o que os manifestantes veem de fato quando usam suas câmeras para registrar seus testemunhos. Para ele, o sujeito que filma enxerga o acontecimento apenas através da câmera, ou seja, exatamente como quando assistimos essas imagens em outras telas. O que o artista sugere é que os manifestantes não estão olhando para seu redor, em busca do melhor ângulo. O que eles fazem é exatamente assistir, o tempo todo, através da pequena tela do celular:

É como se a câmera e o olho tivessem se unido no mesmo corpo. Quero dizer que a câmera se tornou uma parte integral do corpo. Suas lentes e sua memória substituíram a retina do olho e o cérebro. Em outras palavras, suas câmeras não são câmeras, mas olhos implantados em suas mãos – uma prótese ótica.

Após constatar que as câmeras agem como olhos implantados nas mãos dos manifestantes, o artista lembra-se de um conceito elaborado por cientistas e fisiologistas durante a última metade do século XIX: a *optografia*. Neste estudo, pesquisadores acreditavam ser possível revelar a última imagem vista por um sujeito durante o instante de sua morte. Rabih menciona que, em 1870, um membro da Sociedade de Medicina Forense de Paris “empreendeu uma série de experimentos buscando provar que a retina dos assassinados retinha uma imagem do que viram por último, ou seja, de seu assassino”.

Os pesquisadores acreditavam que a última imagem vista por um indivíduo era impressa em sua retina e que, através de processos químicos, poderia ser revelada. Contudo, após diversas tentativas de provarem esta teoria, chegaram a conclusão de que o olho não deve ser considerado apenas uma câmera fotográfica, mas sim algo mais abrangente, como um laboratório de fotografia. A retina registra uma série de imagens que não são claras e precisas, mas que "representam a experiência da pessoa morta em seus momentos finais", podendo assim determinar o estado psicológico em que se encontrava no momento de sua morte, fornecendo pistas como linhas ou cores, que podem ajudar na determinação do provável assassino.

Baseado nestas informações, Rabih analisa a sequência de imagens capturadas em "Double Shooting", *frame a frame*. Entretanto, constata que "não há nada para ver além de uma face sem olhos e sem características", pois, como se tratam de imagens digitais, quanto mais ampliadas, mais pixeladas se tornam. E quanto mais pixeladas, menos visíveis ficam. O que o leva a afirmar que "os assassinos se escondem atrás de uma identidade coletiva, uma identidade diluída" à qual comumente damos o nome de "o regime".



IMAGEM 18: Sequência "Double Shooting" *frame a frame* (parte I).



IMAGEM 19: Sequência “Double Shooting” *frame a frame* (parte II).



IMAGEM 20: Sequência "Double Shooting" *frame a frame* (parte III).



Através de sua análise, o artista submete as imagens a um “exercício dialético que lhe permite atingir uma certa distância crítica”, e de certa forma busca analisar a realidade que as imagens nos mostram. Isto posto, podemos entender que "sua abordagem dos eventos não é aquela que os dissecam de uma distância clínica, mas sim a de quem está emocionalmente envolvido e é tocado nesta operação” (Martínez, 2013, p.79). Rabih Mroué conclui a análise de “Double Shooting” afirmando o seguinte:

Não são imagens jornalísticas. Essas imagens não escondem nenhum discurso ideológico ou mensagem subliminar, imagens simples, ainda assim fortes apesar de sua fragilidade técnica. Elas não são amadoras, também não buscam ser profissionais, no sentido acadêmico da palavra. Seu único interesse é registrar o evento, como ele é vivenciado em tempo real, para informar ao mundo o que estão passando “lá”. Mas que preço estão pagando por isso e quantas pessoas são mortas enquanto gravam os eventos, sem que ninguém repare em seus celulares caídos no chão? Quantos celulares se perderam? Quantos olhos se extinguiram?

**“Os tripés” e “O tanque”;** As cenas gravadas pelos manifestantes sírios se diferem das imagens vinculadas pela mídia estatal devido ao uso de tripés. Aqui é importante lembrarmos que esse artefato é também um instrumento de Guerra: um tripé serve tanto para dar estabilidade para uma câmera como também "para armas de pequeno e médio porte"; ou seja, o uso do tripé garante uma boa “mira”, tanto para o operador de câmera quanto para um atirador do regime. Entretanto, Rabih destaca o porquê de os manifestantes não fazerem uso deste objeto: o tempo. O manifestante sírio está sendo atacado por forças desproporcionais. Enquanto o regime usa seus tanques e bombas, o civil precisa contar com um certo improviso para revidar. E, exatamente por ser tão desproporcional, é claro que os manifestantes não têm o tempo a seu favor, para que possam montar seus tripés, escolher os melhores ângulos etc. Segundo Rabih,

É óbvio que os manifestantes sírios ainda não podem usar tripés enquanto o regime sírio insiste em usá-los. Os canais oficiais dependem do tripé, sem dúvida, porque ele aparece como um lembrete de que a solidez do Estado é inquestionável e sua imagem não é contaminada e inabalável. Ao contrário das fotos tiradas por aquelas “organizações terroristas armadas que estão ameaçando a segurança do país”, aquelas fotos nítidas são altamente suspeitas e muito provavelmente não verdadeiras, fabricadas. Esse regime quer nos informar que é tão forte quanto sua imagem, está nos demonstrando a clareza

de sua visão e de sua pureza. Fotos que são tiradas com o tripé são o símbolo da força do sistema e seu poder de permanência.

Rabih relembra uma teoria contada por um de seus amigos sobre o ataque às Torres Gêmeas de Nova York em 2001. Segundo esse amigo, o tempo entre o impacto do primeiro e do segundo avião foi algo proposital, serviu exatamente para que os canais oficiais tivessem tempo de montar seus tripés para então conseguirem ótimas imagens do segundo ataque. Dessa maneira, os terroristas conseguiram inserir-se na “imagem oficial”. Partindo da teoria de seu amigo, Rabih diz que os revolucionários sírios adotaram outra atitude:

Os revolucionários sírios adotaram uma atitude oposta. Eles perceberam que a imagem “clara”, seja solidária ou antagonista a sua causa, pode só corromper a revolução. Os manifestantes sabem que a revolução não poderá ser televisionada. Consequentemente, não há ensaios em sua revolução nem preparações para um evento maior e mais importante. Eles estão gravando um evento transitório, que nunca vai durar. Suas filmagens não são feitas para imortalizar um momento ou evento, mas sim uma pequena porção de sua frustração diária, fragmentos de um diário que pode um dia ser usado para se escrever um história alternativa.

Continuando suas indagações perante o público, o artista Rabih apresenta outro vídeo encontrado no Youtube, de apenas 14 segundos. A cena é a seguinte: a câmera está filmando uma rua vazia, quando de repente um tanque de guerra vai se movendo devagar até parar no meio da rua. Por poucos segundos nada acontece. Então, o canhão no topo do tanque vira-se diretamente em direção à câmera e rapidamente ela cai e a imagem fica preta. Pressupomos que o cinegrafista está morto.

Em seguida, Rabih compara a cena verídica gravada pelo celular do sírio a uma cena do filme *The Times That Remains*, do diretor Elia Suleiman, em que um tanque semelhante ao que aparece no vídeo encontrado no Youtube realiza o mesmo gesto, virando-se diretamente para a lente. Entretanto, no momento em que isso ocorre, a câmera não cai no chão, a imagem não fica preta. O que acontece é uma mudança no ponto de vista: o contra-plano aparece mostrando o rosto do personagem que observava o tanque. Isso faz com que quem assiste permaneça em seu lugar de espectador, sem criar um grande

envolvimento. Já no caso do cinegrafista sírio, não é possível ver o contra-plano. Vê-se apenas o ponto de vista da própria vítima, tornando o espectador implicado, pois ele se torna "os olhos do cinegrafista, um olho que grava a imagem de seu assassinato" (MROUÉ, Rabih).



IMAGEM 21: Sequência da cena gravada pelo manifestante sírio.



IMAGEM 22: Sequência de plano e contra plano de cena do filme *The Times That Remains*.

Rabih assiste o vídeo do manifestante sírio muitas vezes, em busca de uma imagem do momento vital entre vida e morte e afirma, entretanto, ser algo impossível de se visualizar. Conclui dizendo: "Minha teoria é que esse momento vital é esticado em duas direções de uma vez – vida e morte – causando, assim, limites e separações para dissolvê-las, e nos prevenindo de vê-lo e gravá-lo"(MROUÉ, Rabih).

**Imagens até a vitória?;** “Revolução em Pixels” termina do mesmo modo que começa: deixando indagações para seu espectador. Rabih diz que alguém uma vez o questionou dizendo: "se o cinegrafista foi morto enquanto filmava, então como podemos ver o vídeo na Internet? Quem fez isso?". Imediatamente veio à sua mente que provavelmente um amigo ou alguém da família do manifestante sírio pegou o celular e postou o conteúdo na internet. Entretanto, após refletir, diz acreditar que não foi isso que aconteceu; para ele o cinegrafista sobreviveu, pois "o que o cinegrafista testemunhou é exatamente a mesma coisa que ele gravou", ou seja, "é também a mesma coisa que testemunhamos quando assistimos ao vídeo" e continua:

Isso significa que nossos olhos são a extensão dos olhos do cinegrafista, e como definimos, seus olhos são uma extensão das lentes do celular. Isso nos leva à lógica de que quando a bala encontra as lentes, então, logicamente, ela deveria atingir o olho do cinegrafista e deve atingir nossos olhos também. Metaforicamente, deveríamos ser mortos ao vermos esse vídeo. Mas não somos mortos depois de assistir o vídeo, por isso assumo que o cinegrafista não foi morto também. E minha prova é que seu celular não morreu: todas as fotos foram salvas, não morreram, já que assistimos e ainda podemos assisti-las de novo, a qualquer hora. Mas, por outro lado, ninguém deveria esquecer todas as outras imagens e vídeos que não vimos, que ninguém viu, aquelas que não foram publicadas. Provavelmente, elas se perderam porque seus donos foram mortos, ou, ao menos, as imagens foram mortas.

Rabih Mroué finaliza sua palestra-performance afirmando: "de qualquer forma, acho que os sírios são muito conscientes, diferente de nós, de que as imagens sozinhas não são suficientes para alcançar a vitória". Ele fica em silêncio, encara o público, arruma as coisas em cima da mesa, levanta-se e sai.

## Considerações finais

Influenciado pela violência de uma guerra civil e a violência das imagens que ela gerou, a obra de Rabih Mroué atua como uma *imagem-guerra*, como uma voz em constante desenvolvimento, uma voz que toma uma posição. Com olhar analítico, o *sujeito-artista* revisita momentos da história de seu país e analisa as imagens produzidas pelos manifestantes sírios, operando como resistência a um regime que é opressor, violento e extremamente desumano. Como ele constata no final de *Revolução em Pixels*, podemos concordar sobre sua hipótese de que, sozinhas, as imagens não são suficientes para alcançar a vitória contra o regime. Entretanto, não podemos deixar de pensar que o gesto de um sujeito-artista carrega a imensa possibilidade de fazer com que a *imagem-guerra* se projete, mobilizando as pessoas a pensarem.

Proponho que enxerguemos a arte como uma urgência de Guerra. A arte como uma urgência para criar questionamentos, provocações e indagações a respeito dos modos de vida que nos são impostos pelo sistema/regime. Como fazer isso? Infelizmente, não tenho uma resposta concreta, mas acredito que se a arte agir de forma que carregue essa potência do questionamento e da reflexão, ela será capaz de abrir possibilidades para que os sujeitos questionem-se sobre os modos de vida que lhe são impostos. Para isto, não é necessário fazer uma arte panfletária. O meu ponto de vista é reflexivo. Parto do pensamento de que a arte, atuando como uma *imagem-guerra*, é uma forma revolucionária para a criação de outras possibilidades, outros mundos, outros fazeres.

É importante ressaltar que existe uma diferença entre um "trabalho de guerra" e esta *imagem-guerra* que proponho. Se pensarmos em um histórico de imagens de guerra, levando em consideração a história da fotografia, de como as Guerras eram e, usualmente, continuam sendo representadas em imagens, elas não mostram de fato a Guerra. O que essas imagens trazem é uma construção de um imaginário sobre a Guerra. Acredito que Rabih Mroué consegue quebrar essa ideia, fazendo com que a reflexão vá além, proporcionando uma transformação no nosso imaginário sobre a ideia de Guerra.

O que posso dizer dessa relação com uma *imagem-guerra* hoje? É uma discussão do corpo da arte contemporânea, de um ponto de vista estético, o ponto de vista da arte. Essas imagens produzidas pelos manifestantes sírios são testemunhos de mundo, precisam ser olhadas de um ponto de vista estético e reflexivo. A arte, através dessas imagens-testemunhos, carrega a potência de reescrever a história e oferecer um novo ponto de vista.

Concluo esta dissertação do mesmo modo que a introduzi, deixando como reflexão um pensamento presente no livro *Motim e destituição agora*, do Comitê Invisível:

Todas as razões para fazer uma revolução estão aí. Não falta nenhuma. O naufrágio da política, a arrogância dos poderosos, o reino do falso, a vulgaridade das riquezas, os cataclismos da indústria, a miséria galopante, a exploração nua, o apocalipse ecológico – de nada somos poupados, nem mesmo de estar informados sobre isso [...] Todas as razões estão reunidas, mas não são as razões que fazem as revoluções, são os corpos. E os corpos estão diante das telas. (Comitê Invisível, 2017)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. “A respeito de TIQQUN” in: Império e Anonimato: Materiais preliminares às revoluções. São Paulo: Glac Edições, 2019, p. 34-47.

BENJAMIN, Walter. “Magia e Técnica, Arte e Política” - Obras Escolhidas - Vol. I - 8ª Ed. 2012.

DIDI-HUBERMAN, George. "Cuando las imágenes toman posición". Madrid: A. Machado Libros, 2008.

\_\_\_\_\_. "O que vemos, o que nos olha". São Paulo: Editora 34, 2010.

\_\_\_\_\_. "Imagens apesar de tudo". Editora KKYM, Portugal, 2012.

\_\_\_\_\_. "Cómo abrir los ojos". In: Harum Farocki: desconfiar de las imágenes. Buenos Aires: Caja negra, 2013.

INVISÍVEL, Comitê. “Motim e destituição agora”. São Paulo: N-1 edições, 2017.

LEANDRO, Anita. “Sem imagens. Memória, história e estética da urgência no cinema sem autor”. *Estudos da Lingua(gem)*, v.2, n.1, jun/2014, p. 121-134.

FELDMAN, Ilana. "A arma, o olho e o espetáculo." Revista Tropico, 2005. Disponível em: <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2738,1.shl>

MARTÍNEZ, Pablo. “Cuando las imágenes disparan” in: Catalogo Rabih Mroué Image(s), mon amour: Fabrications, 2013, p. 75-85.

MEDEIROS, Paula. “A revolução não será televisionada”. Disponível em: <http://www.farofacritica.com.br/criticas/leiamais/31> Acesso em 12 de janeiro de 2019.

MONDZAIN, Marie José. “L’image peut-elle tuer?” Montrouge: Bayard Éditions, 2015.

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. "Imagens extremas na cena contemporânea". Alea [online]. 2018, vol.20, n.2, pp.257-268. ISSN 1517-106X. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1517-106x/2018202257268>. Acesso em: 20 de janeiro de 2019.

MROUÉ, Rabih. “Imagens até a vitória?” Entrevista concedida ao Instituto Goethe Brasileiro. Disponível em: <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/mag/20812525.html> Acesso em: 20 de janeiro de 2019.

POLANCO, Aurora F. “Fabrication Image(s) mon amour” in: Catálogo Rabih Mroué Image(s), mon amour: Fabrications, 2013, p. 11-34.

MROUÉ, Rabih. "La Revolution Pixelada" in: Catálogo Rabih Mroué Image(s), mon amour: Fabrications. 2013, p. 359-374.

STEYERL, Hito. "In Defense of the Poor Image". Disponível em: <<https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>> Acesso em: 15 de janeiro de 2019.

\_\_\_\_\_. "Estética da Resistência? - Pesquisa artística como Disciplina e Conflito". Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/25932/18611>> Acesso em: 15 de janeiro de 2019.

VIRILIO, Paul. Guerra e Cinema. São Paulo: Boitempo, 2005.

FAGIOLI, J. G. D. Política e performance: uma análise de *Fogo inextinguível*, de Harun Farocki. Lumina, v. 10, n. 2, 31 ago. 2016.

## REFERÊNCIAS SITES

FOUNDATION FOR CONTEMPORARY ARTS. "Rabih Mroué". Matéria publicada em Dezembro de 2010, disponível em: <[www.foundationforcontemporaryarts.org/recipients/rabih-mroue](http://www.foundationforcontemporaryarts.org/recipients/rabih-mroue)>, acesso em 12 de Agosto de 2019.

JOANA HADJITHOMAS AND KHALIL JOREIGE. "I Want to see". disponível em: <<http://hadjithomasjoreige.com/i-want-to-see/>>, acesso em 12 de Agosto de 2019.

## FILMOGRAFIA

ÁGUA PRATEADA: AUTORRETRATO DA SÍRIA. Direção de Ossama Mohammed e Wiam Simav Bedirxane. Síria, França, 2014, 93 min.

CRISE NA SÍRIA. Direção de Evgeny Afineevsky. Síria, 2017, 111 min.

EU QUERO VER. Direção: Joana Hadjithomas, Khalil Joreige. Produção: About Productions, Mille et Une Productions. França, Líbano, 2008, 68 min.

FOGO INEXTINGUÍVEL. Direção: Harun Farocki. Alemanha, 1969, 25 min.



## ANEXOS

### ANEXO I – CONVERSA COM RABIH MROUÉ CHILE, JANEIRO DE 2020

Esta conversa aconteceu durante evento aberto ao público realizado no Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM), em Santiago do Chile, no dia 9 de janeiro de 2020. O evento foi organizado pelo *Goethe-Institut Chile* e a *Fundación Teatro a Mil*, durante o festival de teatro *Santiago a Mil 2020*. Nela, o artista respondeu a perguntas do artista chileno Cristóbal Cea, mediador da conversa, e também do público presente. Infelizmente, tive a oportunidade de realizar apenas uma pergunta durante esta conversa, mas acredito que foi de extrema importância para a presente pesquisa ouvir ao vivo a fala do artista.

Aqui encontra-se uma transcrição do áudio da conversa, traduzida para o português, realizada por minha amiga e colaboradora Fernanda Castro, e com algumas correções feitas por mim. Por tratar-se de um festival realizado para um público que tem como língua nativa o espanhol, as perguntas deveriam ser feitas em espanhol e eram traduzidas por uma tradutora para o artista, em seguida o artista respondia em inglês. A transcrição foi realizada a partir de um arquivo de áudio que gravei durante o evento, e por tratar-se de uma gravação amadora feita com o celular, alguns momentos ficaram inaudíveis. Essas partes estão preenchidas com colchetes [...] durante este anexo.

**Cristóbal Cea: Para começar, vou fazer uma pergunta sobre a relação entre arte e teatro. Como você habita este espaço entre arte e teatro? Você inventa esse espaço? Porque não é comum em uma sociedade como esta que se tenha essa especialização [...] Como você faz pra inventar este espaço?**

Rabih Mroué: Não há uma resposta para sua pergunta. Não existe uma receita para trabalhar com arte e teatro. É algo orgânico, está dentro do processo, dentro da reflexão. Eu estudei teatro e do teatro fui para outros campos, como o vídeo. Comecei a fazer vídeos, obras de arte, exposições, até desenhos – mesmo que eu desenhe mal, mesmo

assim eu faço. Mas tudo veio do teatro. Então para mim é importante especificar o que você está fazendo, porque então você estará lidando com a história do teatro.

O que quero dizer é que, vindo do teatro, estou tentando refletir sobre o teatro, sobre a história do teatro, como criticamos, como colocamos as coisas de acordo com a história. O que significa que *theater makers* são artistas. Como em qualquer outra especialidade, eles não caem de paraquedas e começam do nada. Existe uma acumulação de experiências, de trabalhos, de teorias. E mesmo que às vezes nós não usemos tudo, é algo que está sempre presente. Então, ninguém vai trazer algo novo, original, como costumamos dizer. Acredito que isso é pretensioso, é uma ilusão.

**Cristóbal Cea: Gostaria de perguntar sobre sua obra *The Inhabitants of Images*, que a princípio foi apresentada no formato de uma conferência e depois acabou se convertendo em uma vídeo-instalação. Como é essa liberdade de começar a partir de um certo processo criativo e converter esse formato depois? O que você pode comentar?**

Rabih Mroué: Desculpe, eu não sei de onde você obteve essa informação porque talvez seja outro trabalho. Era uma leitura performática e então terminou como outra coisa, mas não era *The Inhabitants of Images*. Mas tudo bem! De qualquer forma, a questão é que eu não estou interessado em mudar o trabalho, de uma leitura ou performance e então transformá-la em vídeo, ou então fazer uma exibição etc. Eu não gosto de fazer isso, mas, algumas vezes, eu parto de uma leitura e a transformo em uma exposição ou em um vídeo porque sinto que existe algo para adicionar, algo sobre o qual não refleti anteriormente.

Então, quando transformo uma performance em exposição, é porque tenho alguma ideia para agregar, algo que não refleti anteriormente. Na verdade, eu não estou interessado em apenas mudar o formato, portanto, há uma diferença. Vou te dar um exemplo: *Revolução em Pixels* (talvez vocês tenham visto), também começou como uma *palestra-performance* e acabou se transformando em uma exposição. No formato para exposição, a ideia foi realizar a reconstituição de uma cena em que um atirador dispara contra os manifestantes. Para fazer isso, eu imprimi as imagens do vídeo *frame a frame* e construí

um corredor de 40 metros, no qual estas imagens ficavam expostas. Era uma sequência de fotos que mostravam o atirador *frame a frame*. Neste corredor, os visitantes, em vez de assistir o vídeo, deviam correr ou andar depressa. O filme era gerado a partir do movimento do corpo. Quando as pessoas corriam, elas viam as imagens expostas e assim um filme era gerado em suas mentes. É exatamente a mesma técnica do cinema, *frame a frame* em movimento, 24 imagens por segundos.

Para a exposição atingir o efeito desejado, foi realizado um cálculo. Em vez de ver as imagens em tempo real, o espectador tinha que andar esses 40 metros em 18 segundos. Você deve correr 18 segundos para que assim seja possível ver o filme. Então, essa foi uma forma que encontrei para engajar o corpo do espectador. Pois a experiência presente no movimento dos corpos dos manifestantes sírios, que protestam segurando seus celulares, é muito importante para mim. Então, eu tentei traduzir essa experiência dos manifestantes sírios, usando esse corredor como uma forma de proporcionar ao espectador uma experiência através de seus próprios corpos.

Na verdade, eu fiz esse corredor e coloquei uma coisa bem simples embaixo do piso, um dispositivo de metal que não aparecia e, quando alguém pisava naquele piso, fazia um barulho parecido com o disparo de uma arma. Isso causava um tipo de sentimento. Você sente como se fosse cair ao mesmo tempo em que vê o disparo. Então, por você estar correndo uma grande distância (risos) e focado nas imagens, nas fotos e não no piso, então você não vê o dispositivo. Ele faz um pouco de barulho e dá esse efeito de como se você estivesse sendo atingido também, porque há essa ideia do contato visual com as imagens, como o atirador.

**Cristóbal Cea: Gostaria de perguntar sobre o problema da representação. Porque além de dar muito trabalho, como, por exemplo, na representação da morte, é muito difícil representar aquilo que realmente aconteceu. [...] Então, nesse sentido, sobretudo em *Revolução em Pixels*, como você se sente com a representação do teatro e das artes visuais, com o tema de representar o contemporâneo? A testemunha não aparece como corpo no vídeo, a imagem e a testemunha são a mesma coisa e se**

**convertem em imagem. Então, pensando nisso, o que você pensa sobre este problema de representação?**

Rabih Mroué: O problema é que, além das imagens que nós temos, existem muitas outras imagens. Agora todos desempenham o papel de jornalistas e nós não somos jornalistas. Então todos nas ruas, especialmente agora, no Chile, por exemplo, aqui em Santiago, as pessoas estão documentando tudo, elas filmam e postam na internet. Isso não é representação das coisas, isso é o que as pessoas estão vivendo e então fazendo *upload*.

A questão é como a representação pode ser tão forte quanto a filmagem real? E, em minha opinião, este é problema da arte: como podemos engajar o registro artístico pela arte enquanto temos um fluxo de imagens que é realmente muito forte? A maioria das pessoas hoje não está só filmando e postando, também estão comentando, legendando, colocando descrições, pensamentos. Estão fazendo quase tudo, e além do mais, elas fazem um trabalho artístico muito ativista. Por exemplo, no grafite, os cartazes que estão nas paredes da cidade (de Santiago), como os que estão aqui onde estamos agora, um trabalho incrível que também é muito engajado com o que está acontecendo agora no Chile.

Então aqui temos uma questão: qual é o papel do artista? O que o artista pode fazer? Claro que penso que há muito para fazer, mas eu fico me perguntando: vale a pena produzir mais imagens? Fazer mais imagens? Eu diria que não. Não é algo que devemos fazer. Acho que uma das coisas que podemos fazer como artistas é ter um olhar crítico sobre o que está acontecendo, sobre as imagens que as pessoas estão produzindo, e começar a fazer conexões, nos apropriar de algumas imagens, desconstruí-las, analisá-las, reproduzi-las sem criar novas imagens. Encontrar filmagens, encontrar imagens, encontrar obras de arte de qualquer lugar e então devolver isto, trazendo perguntas, pensamentos, dúvidas. É isso o que importa.

**Cristóbal Cea: [...] Em um mundo em que algumas pessoas dizem que o artista ativista é um papel do passado, já superado pelos artistas, eu gostaria de perguntar: como você conta a sua história?**

Rabih Mroué: Vou responder de um ângulo diferente. Eu tenho dúvidas de como a arte pode ser ativista. Eu acho que a arte é uma plataforma em que criamos diálogos. É onde colocamos as perguntas para as quais não temos respostas. Onde representamos ideias inacabadas, que precisam de um encontro com um outro, para então, criar algo. Não para dar algo já acabado, terminado.

Acho que o ativismo e ser ativista, e não sou contra ser ativista, mas acho que é melhor separá-los. Ativistas políticos, sejam eles ambientalistas, sociólogos etc., eles têm uma missão, algo para alcançar, para lutar, um objetivo, algo para mudar. Para mim, arte e teatro são semelhantes a filosofia, poesia, literatura. Não é como um comício, onde vamos a um palco e queremos mobilizar as pessoas para irem às ruas. Não estou interessado neste tipo de arte.

Arte e teatro são onde colocamos as dúvidas e incertezas, fazemos perguntas para as quais realmente não temos respostas e dividimos isso com os espectadores. Essa é a única forma de lidarmos com um público que não é uma massa de uma só voz, uma só cor, uma só perspectiva política. Nós nos tornamos indivíduos e cada um tem sua opinião. Não é como se todos fôssemos de esquerda, contra o consumismo, senão todos seriam a mesma coisa. Não, mesmo que tenhamos pontos em comum, cada um é diferente e tem uma opinião.

Para terminar, mais uma ideia sobre a diferença entre ser um artista ativista e um artista não ativista, não entre artista e ativista. Não quer dizer que um artista tenha que esconder sua posição política. Não. Quando estou no palco, eu posso declarar minha posição política. Mas a diferença é... Eu penso que os ativistas, a maioria deles, na maior parte do tempo, usam a provocação como ferramenta para provocar os outros, provocam o público, ou o governo, ou as pessoas que estão no poder e são contra eles. Eles precisam dessa ferramenta de provocação para mobilizar as pessoas, até para fazer o inimigo reagir. A arte e o artista, para mim, são a provocação, provocam a si mesmos. Como eu, como artista, posso provocar a mim mesmo? Eu acho que é muito fácil para 99% dos artistas provocar o público, é realmente fácil provocar os outros. É suficiente insultar Jesus, queimar um teatro etc., é muito fácil... Mas não é fácil provocar a si mesmo em frente ao

público ou em frente a si mesmo. Se você provocar a si mesmo você ficará muito envergonhado em frente ao público e isso não é bom (risos).

É por isso que durante as crises e revoluções é muito difícil que a voz do artista seja ouvida. Para provocar a si mesmo você deve fazer perguntas como essas: eu participo dos movimentos dos protestos e da revolução? E aí eu tenho uma pergunta para mim mesmo, tenho uma crítica. Em outras palavras, a questão é: eu me permito fazer isso (criticar) enquanto a revolução está acontecendo, ou não? Existe uma disputa quanto a isso, algumas pessoas dizem que não é o momento de criticar, que antes precisamos alcançar algum objetivo. Outras pessoas dizem que não, que se virmos algo errado e não dissermos nada agora, então isso vai se transformar e depois vai ser tarde demais para mudar. Isso é muito problemático porque os dois lados estão certos. Não tenho resposta para isso. Pessoalmente acho que às vezes não devo me calar, tenho que falar. E às vezes me calo porque acho que não é o momento apropriado. E isso é o que eu queria dizer com provocar a si mesmo. Quando você acredita no que está fazendo, não é fácil dizer “escutem, vamos pensar por um momento”. E esse momento em que você pede para desacelerar algo é muito violento e provocativo, e talvez ninguém aceite. Não tenho respostas (risos).

**Cristóbal Cea: Podemos dizer que em algum sentido o seu trabalho é contra as certezas?**

Rabih Mroué: Sim, claro. Faço arte, não dou conclusões. Quando você entrega conclusões, está encerrando o assunto. Se tenho conclusões, então não há necessidade de diálogo. O que faço com as conclusões? Eu divido com o público e haverá quem concorde comigo e outros que discordarão. Sim ou não, isso não é diálogo, é votação. Mas quando temos uma questão, e não uma pergunta que se responde com sim ou não, uma questão que requer que pensemos, nesse momento o artista divide o público em vários: está lidando com o público como indivíduos, está lidando com cada um em particular. Ao menos eles têm a chance de pensar, de se questionar.

**Cristóbal Cea: Gostaria de fazer uma pergunta sobre a sua história pessoal e a história do seu país. Você nasceu em 1967. Entre 1975 e 1990 se seguiu um período**

**de extrema polarização e muitas incertezas. Em *Looking for a missing employee*, você começa e termina dizendo que entre a verdade e a mentira não há mais que um fio de cabelo e que devemos cortar esse fio. Quem cortou esse fio?**

Rabih Mroué: Eu tento, mas é impossível. É como um poema que diz que “chorar e rir, não de tristeza e de alegria, mas como um poeta”, e essa é uma ótima metáfora. Alguém que desenha uma linha no ar e depois apaga. A palavra “ar” em árabe também significa “amor”, o que é lindo. Alguém que desenha uma linha no amor e depois apaga. Essa impossibilidade de separar a verdade da mentira, a ficção da realidade, isso é algo importante no meu trabalho, porque misturo ficção e realidade. Às vezes, deixo os limites bem claros, às vezes ficam muito apagados. O mais importante é que faço isso não para enganar o público, mas simplesmente para dizer que em toda história, em todo livro, há ficção, há fatos e há realidade. Mesmo na ficção há algo da realidade. Então é muito perigoso quando começamos a tentar distinguir o que é real e o que é ficção, o que é mentira e o que não é mentira. Porque fazendo isso, você cria uma dicotomia, preto e branco, bom e mau, sim e não. E a vida não é assim, é tudo junto e complementar. Subjetividade e objetividade estão juntas, ninguém pode pretender ser somente objetivo. Há sempre algo subjetivo que vem com objetividade. Para mim, o que é interessante é a narrativa de alguém tal como ela é, e aceitá-la, mesmo que eu saiba que essa pessoa está mentindo, e tentar entender por que essa narrativa é assim, o que está atrás dela. O que esta pessoa está tentando dizer com essa narrativa? E isso, de fato, nos abrirá para tudo, porque você não se recusará mais a ouvir alguém porque essa pessoa é sua inimiga e está sempre mentindo. Nós deveríamos aprender e tentar entender todas as narrativas relacionadas, não porque somos generosos, mas porque a ideia de realmente entender os outros é, na verdade, entender a nós mesmos enquanto entendemos os outros.

**Público: Gostaria de perguntar sobre o uso do humor em suas performances [...] Em *Looking for a missing employee*, por exemplo, você fala de um assunto sério que é a corrupção, usando o humor [...] Como você se sente sobre isso?**

Rabih Mroué: Eu não sei como me sinto. Mas o que é importante para mim... A maioria dos temas de que trato são muito pesados. E quando eles se apresentam na nossa vida

cotidiana, normalmente não lidamos com eles, porque são muito pesados. Nós não tomamos a distância necessária para refletir sobre eles. Para mim é importante dar ao público, quando estou tratando de temas pesados, a distância para pensar. Para que as pessoas não fiquem apenas presas às emoções. Portanto, uma das coisas é usar o humor, para dar a distância, o espaço, do tema que estamos tratando. É uma forma de lidar com o tema, mas existem muitas outras estratégias para criar essa distância.

Respondendo à outra questão, fui criado sob a guerra civil e todos os meus temas tratam sobre morte e guerra etc., mas o que é mais importante no meu trabalho não é contar o que aconteceu, é pensar sobre o que aconteceu. Entre contar, ser uma testemunha, e ser alguém que pensa o que aconteceu, que analisa isso, são duas direções muito diferentes. Como por exemplo, há três dias estou obcecado com um tema e reflito. Muitas pessoas, amigos de Santiago, me falaram que trezentas pessoas foram atingidas nos olhos. Atirar em trezentas pessoas não é uma coincidência, é de propósito. Só para contar para vocês, que da forma como ouvi isso, isso está me bloqueando, não consigo acreditar, é algo desumano, é muito pesado. É isso que quero dizer com temas pesados. Como alguém, como os artistas, os intelectuais, podem pensar sobre isso? Não contar, pensar. Houve uma decisão de quem está no poder de atirar nos olhos das pessoas. O que isso significa? Se começamos a fazer essas perguntas, começamos a pensar e começamos, pouco a pouco – claro que isso vai afetar o emocional –, começamos a pensar nisso, a pensar em por que estão fazendo isso. Não sei aonde isso vai levar, não posso fazer essa reflexão porque não conheço os detalhes do governo, daqueles que estão segurando as armas, daqueles que estão dando essas ordens, se há um processo aberto contra a polícia, ou coisa assim. Metaforicamente isso significa [...] não é só sobre política.

**Público: Você ainda acredita na revolução?**

Rabih Mroué: Sim, eu ainda acredito na revolução. Agora temos uma revolução em curso no Líbano. Sábado vamos apresentar uma peça que se chama *Borborygmus*. Foi escrita por mim, Lina Majdalanie e Mazen Kerbaj, e nós somos três libaneses que deixaram o Líbano por não ter mais esperanças no nosso país. Estávamos desesperados, como todos os libaneses, e tivemos sorte em poder deixar o Líbano. O que quero dizer é que em 17



de outubro de 2018 começamos uma revolução no Líbano. E estávamos lá para apresentar essa peça. E obviamente cancelamos a apresentação e fomos participar da revolução como cidadãos, não como artistas. E, para falar a verdade, foi como se um corpo morto revivesse e de repente dissesse “ah, não estamos mortos!”, não estamos desesperados, há esperanças. Realmente havia milhares e milhares de pessoas nas ruas comemorando uma revolução, mas as pessoas estavam dançando, cantando, rindo, fazendo piadas. Estávamos comemorando que não estávamos mortos, que podíamos fazer uma revolução.

**Público: Gostaria de te pedir para compartilhar estratégias de criação, sobretudo para vincular a condição de análise e gerar a reflexão. Como criar esses vínculos, essas conexões. Estou pensando em uma de suas apresentações, por exemplo: você começa falando sobre a pedra que encontrou, aí começa uma pergunta sobre isto, depois você aborda o conceito de [...], depois você vincula tudo isso a um filme. Essas relações, esses vínculos, se você puder compartilhar... O que fazer para gerar a reflexão?**

Rabih Mroué: Não há receita, pra ser sincero (risos). Mas uma das coisas que eu sempre digo é que quando um assunto te obceca então muitas coincidências acontecem. “Ah, isso tem a ver com meu tema”. Eu começo a coletar coisas que podem me ajudar com minha obsessão, ler jornais, livros, assistir filmes, frases, imagens, eu coeto tudo. Então, vou criando um arquivo relacionado a essa obsessão. Às vezes, permanece como arquivo, não sei como usá-lo, como trabalhar com isso. Às vezes, vem. Então tenho várias coisas com as quais não sei o que fazer, mas não forço as coisas. Quando tenho algo, penso em algo, não tenho medo de conversar com os outros, especialmente com as pessoas em que confio. Conto a elas o que quero fazer, às vezes para ter um *feedback*, mas o mais importante não é isso, é escutar como eu conto a elas. Acho que não é a mesma coisa quando você tem a ideia na sua cabeça ou escreve sobre ela e a conta em voz alta para alguém e depois para outra pessoa. A ideia vai se transformando um pouco de cada vez, você muda algo, adiciona algo, vai ficando mais claro se vale a pena ou não, se é ou não uma boa ideia. Mas é claro que esta é só uma das formas. Existem outras também.

**Mariana Teixeira:** Em *Revolução em Pixels* você diz em certo momento que “um dispara por sua vida e de seus concidadãos e outro dispara pelo seu regime”, ou seja, ambos disparam, um com uma câmera e outro com uma arma. Baseado nisso, você acredita que sua arte também dispara (shooting), que ela funciona como uma arma? Ou que em geral a arte pode servir como uma arma para a revolução? Pergunto isso pois sempre vi sua arte como uma “arma”, especialmente em *Revolução em Pixels*, como se fosse um tiro que atinge o espectador e o faz refletir sobre o que está acontecendo. Mas agora escutei você dizendo que não acredita em uma arte ativista. Então, gostaria que você comentasse um pouco sobre isso.

Rabih Mroué: *Revolução em Pixels* é um ótimo exemplo. Como eu disse antes, eu não escondo minha posição política. Não acredito que exista uma posição neutra. Eu digo claramente que sou contra o regime sírio. Não estou discutindo isso com o público, não é meu discurso. A discussão está em outro lugar, é sobre a relação entre o perpetrador e a vítima. E principalmente, sobre o contato visual que ocorre entre eles. É como se, por esse contato visual, o corpo da vítima começasse a habitar em nós. O que significa que nós tomamos os olhos da vítima, porque o contato visual acontece pelas lentes. Se alguém já viu *Looking for a missing employee*, no começo eu dou a ideia de algo que na realidade é impossível, que é ter um contato visual direto entre o público e eu. Na verdade, o contato visual acontece pela lente, pois eu estou olhando para a lente de uma câmera. E é como se isso me permitisse olhar nos seus olhos, olhos nos olhos, mas não é verdade. Eu estou olhando para uma lente, para dar a ilusão de que estou olhando diretamente pra você. E é isso que de fato acontece em *Revolução em Pixels*. Ou também em *Sand in the eyes*, quando o homem que tem a faca na mão, antes de fazer seu ato bárbaro, olha para as lentes da câmera. Ele fala com quem? Fala conosco. Porque ele sabe que através dessas lentes está olhando pra nós.

Então... há muitas perguntas dentro da sua pergunta (risos). Claro que a arte é uma arma e temos que saber como usá-la. É uma arma muito perigosa. E é uma grande responsabilidade para os artistas saber como usar essa arma. Se você usá-la, por exemplo, agora, para convencer as pessoas a participarem da revolução, para fazer uma obra de arte que diz que elas precisam usar mais violência contra o governo, pois ele está ignorando-

as, então você está empurrando as pessoas a irem às ruas e, talvez, alguns podem perder seus olhos ou sua vida, e isso é uma responsabilidade. Não estou falando do que é justo, mas às vezes é e às vezes não é, eu não sei. Por isso digo que é uma arma muito perigosa. Como artista e *theater maker*, quando você está no palco, está numa posição de poder, e você pode realmente convencer as pessoas. Mas os artistas não são políticos, porque sabemos que os políticos também sobem no palco e atuam para convencer as pessoas a segui-los, a seguir sua ideologia. Por isso temos uma grande responsabilidade por estar numa posição de poder. Deveríamos ter responsabilidade de não usá-la mal e, para mim, a única forma de fazê-lo é não mobilizar o público. A única mobilização que deveríamos fazer é convidar as pessoas a pensarem, a fazerem mais perguntas, a serem céticas, inclusive sobre as coisas que estou dizendo. É isso.

**Público: Em *Revolução em Pixels* você utiliza os *glitches* (falhas). Quería perguntar como você usa essa forma na prática do seu trabalho. Como você utiliza os *glitches* no discurso visual?**

Rabih Mroué: Falhas são um assunto problemático. O que proponho é muito problemático. Porque, por um lado, poderia ser uma ferramenta para terroristas, mas também poderia ser uma arma usada contra todos os cidadãos. Esse é o problema, e eu não tenho uma resposta para isto.

Mas falhas em si mesmas são interessantes, significam que há sempre algo que não está funcionando corretamente no sistema. O sistema poderia ser nosso sistema, o sistema do nosso corpo, o sistema do cérebro, não apenas o sistema, o regime. Para mim é muito interessante encontrar essas falhas ou responder a essas falhas, até mesmo no meu sistema. Ou procurá-las em sistemas que pretendem ser perfeitos. Vou te dar um exemplo: havia um político na Polônia que teve grande sucesso nas eleições, ele não era de uma cidade grande cidade, ele era do interior. Ele se tornou um grande poderoso no parlamento. Ele queria ser como uma daquelas pessoas da classe política da cidade. De qualquer forma, suas atitudes escondiam sua origem. Então, um dia ele fez uma sessão de fotos e de uma forma bem má e discriminatória, os jornalistas da cidade encontraram nas fotos

(feitas por ótimos fotógrafos) a famosa falha. O que era essa falha? Eram seus sapatos. “Oh, meu Deus, ele é perfeito. Ele parece da cidade, mas os sapatos denunciavam que continua sendo um caipira. Então as falhas são armas que funcionam para os dois lados, é muito interessante saber como usá-las.

**Público: Quero fazer duas perguntas que têm a ver com a imagem. Primeira pergunta: Eu acredito que antes nós nos informávamos principalmente pela leitura e a leitura inclui um processo de reflexão e percepção. Mas agora nós nos informamos muito através das imagens, que são muito rápidas. Como não perder essa capacidade de reflexão? A segunda pergunta tem relação com o êxito a manifestação que estamos passando em Santiago. Muitas vezes eu vejo material audiovisual ou fotografias, que foram produzidas nas manifestações, e que são tecnicamente muito bonitas, tão bonitas que eu até poderia colocar uma delas na parede do quarto da minha filha. Qual é sua opinião sobre essas imagens da revolução?**

Rabih Mroué: Eu realmente não tenho uma resposta, mas posso dizer que atualmente existem diferentes formas de fazer reflexões e também diferentes linguagens para isto. Como exemplo temos as redes sociais, o Twitter, o Instagram, o Facebook, o uso do telefone celular e são todas linguagens novas. Não podemos ignorá-las e insistir nas formas antigas de gerar conhecimento e reflexão. Acho que é possível fazer coisas com imagens, projeções ou fazer pequenos textos cheios de falhas, falhas que são como a linguagem do Facebook ou Instagram. Não sei como é o espanhol que vocês usam no Instagram, mas em árabe, por exemplo, é completamente diferente de como escrevemos, mas é árabe! É bem complicado, tem outros símbolos, mas é muito interessante. Ao mesmo tempo há muita gente, por exemplo, agora no Líbano, pelo menos duas pessoas que eu conheço, que estão publicando em jornais, jornais online (risos) trilhas sonoras. Eles vão às ruas e gravam os sons, fazem como um compilado com 15 minutos de sons da revolução. Eles publicam isso sem nenhuma palavra, sem nenhum comentário. Isso é algo oposto às imagens, às imagens dominantes. Temos que lidar com o olho, o olho é importante, não estamos contra o olho. Imagens são como coisas da alma.

Sobre a segunda pergunta, em crises, em revoluções, é sempre muito problemático quando o artista começa a produzir imagens, textos ou performances. Porque, como eu disse, existem deveres. Primeiro você está colocando questões sobre a revolução, ideias que são como “caralho, por que está acontecendo uma revolução agora?”, contemplando e pensando, como eu disse a arte é como a filosofia, como a poesia... O que é esse luxo? Essa é uma questão. Há outra questão quando você faz uma obra de arte como um artista, seja fotografia, texto etc. Isso significa que você está se beneficiando da guerra, porque pode vender essa obra, ganhar dinheiro com isso, você está tirando vantagem da revolução, tirando fotos para vender.

É muito claro que existem pseudo obras de arte que se convertem em instrumentos ou quando existem realmente uma intervenção do artista sobre o que está acontecendo. Acho que é possível distingui-los. E em termos de tempo, quando o artista reage ou não reage, ele precisa de tempo para entender... Acredito que cada pessoa é diferente das outras. Alguns artistas são filósofos, outros, pensadores, outros são escritores, *videomakers*. Alguns têm a capacidade de entender imediatamente o que está acontecendo e produzir algo que é realmente importante e faz sentido. E outros precisam de tempo para entender o que fazer. Mais uma vez, não se trata de quem vai falar primeiro, quem vai dar o furo. Você pode fazer algo realmente importante sobre o que está acontecendo hoje ou pode fazer vinte anos depois e também vai ser muito importante. Não se trata de quando se produz.

**Público: Gostaria de perguntar se você considera que existe relação entre a crise de representação em um nível político e em nível estético. Porque diante do seu trabalho, as vezes tenho a impressão de que se trata de inventar uma fórmula [...]. Essa é uma crise de como contamos as histórias também.**

Rabih Mroué: É muito complexo (risos). Existe uma crise de representação não só no Chile, mas em todo lugar no mundo. Por isso eu me pergunto se vale a pena produzir mais representações, imagens, peças de teatro. Eu não tenho a resposta, mas sinto que não quero produzir coisas, mas pegar coisas existentes e falar sobre elas, me apropriar delas, pensar sobre elas. Uma coisa que é notável hoje é que a arte, diferentes formas de arte, se

transformando em documentação da arte. E isso veio da crise da representação. É para mostrar esse processo que, em vez de fazer pinturas ou fotografias, nós fazemos a documentação disso, e isso será a obra de arte. Em outras palavras, a forma como vivemos e documentamos nossa vida se transforma em arte. Mas hoje eu sinto que isso também se converteu em crise. Nós alcançamos um ponto em que isso também já não funciona, você vai aos museus e vê sempre essa mesma documentação. Isso se tornou uma receita para todos os artistas, mostrar o processo, documentos, arquivos etc. Então, há outra crise sobre a qual temos que pensar, outro problema. Por isso, alguns artistas estão se voltando para formas antigas de representação, alguns voltaram a pintar. Não sei se é uma boa resposta à crise, mas é uma reação à crise.

## ANEXO II – TRANSCRIÇÃO DA PALESTRA NÃO ACADÊMICA “PIXELATED REVOLUTION” DE RABIH MROUÉ

### REVOLUÇÃO EM PIXELS

Tudo começou com essa frase que ouvi por acaso: “Os manifestantes sírios estão gravando suas próprias mortes”. Essa frase realmente me intrigou. Pensei: como os sírios poderiam gravar suas próprias mortes se estão lutando por um futuro melhor, se estão se revoltando contra suas próprias mortes? Eles realmente estão filmando a própria morte? A ideia me intrigou. O que distingue a revolução na Síria de outros países árabes é isso: na Síria, jornalistas – sejam profissionais ou *freelancers*, parte de uma instituição ou não – estão inteiramente ausentes da cena do evento. Isso faz com que seja quase impossível saber o que está acontecendo durante as manifestações, se estão batendo, correndo, perseguindo, atirando, matando ou qualquer coisa do tipo. Existem só duas formas de sabermos o que está acontecendo lá: uma é pelos canais oficiais de notícias da Síria, e a outra pelas imagens dos manifestantes, que são postadas na Internet. Certamente, eu escolhi a segunda fonte, a Internet, já que minha intenção é olhar do ponto de vista dos manifestantes. Então, me vi na Internet, navegando de um *site* para outro, procurando por fatos e evidências que pudessem me contar mais sobre a morte na Síria hoje. Eu queria ver e queria saber mais; no entanto, todos sabem que este mundo, a Internet, está constantemente mudando e evoluindo. Este é um mundo que é solto, incontrolável. Seus *sites* estão expostos a toda sorte de ataques e mutilações, de vírus a hackers para descontinuar, fragmentar, e *downloads* distorcidos. Mesmo assim, a Internet ainda é um mundo de tentação e sedução, de luxúria e engano, e de traição. É um mundo onde nos esforçamos para capturar uma imagem e uma história, em vez de possuir e retrabalhá-las; e, eventualmente, apresentá-las em um grande palco, na forma de um texto, performance ou obra de arte.

Como vocês já sabem, a importância das imagens digitais e de suas resoluções baixas e pixeladas reside no fato de elas se originarem fora dos sistemas regulados e instituições oficiais. O que está se tornando evidente hoje, entretanto, é que essas imagens estão

invadindo as instituições oficiais. Além disso, a demanda por elas está aumentando, bem como a vontade de transmiti-las em seu estado original, independente da qualidade, sem nenhuma correção ou edição. E, claro, cada imagem deveria ter certas condições para ser transmitida lá. Quero dizer, onde, como e quando essas imagens serão transmitidas e por que. Quais são os verdadeiros propósitos ideológicos dessas instituições. No final, nada é gratuito. Nessa apresentação, colocarei esses vídeos *pixelados* e de baixa resolução ao lado de alguns filmes e vídeos profissionais. Confrontando uns com os outros e comparando-os, podemos criar uma certa distância que nos ajude a entender melhor os vídeos feitos pelos sírios, longe das emoções e reações imediatas.

### ***DOGMA 95 NA SÍRIA***

À vista do fato de que existe o perigo real de serem presos, humilhados, torturados e mortos, os manifestantes sírios têm insistido em filmar suas manifestações, cujo objetivo é derrubar o regime vigente. E, para encontrar a melhor e mais segura maneira de filmar as manifestações na Síria, eles começaram a trocar algumas recomendações e diretrizes em diferentes *websites* na Internet, principalmente em páginas do Facebook. Todas as recomendações eram baseadas em suas experiências pessoais. Eu os segui e tentei coletar o quanto fosse possível dessas recomendações e diretrizes. Coletei-as e coloquei-as juntas em uma lista, e, de repente, isso pareceu, para mim, um manifesto cinematográfico. Na mesma hora, o manifesto *Dogma 95* apareceu em minha mente. Pesquisei no Google, reli, e tive essa estúpida ideia de imaginar um encontro que juntasse os manifestantes sírios e os dois cineastas dinamarqueses, Lars Von Trier e Thomas Vinterberg, que inventaram aquele manifesto cinematográfico para *Dogma 95*. Pensei que a intervenção de Von Trier e Vinterberg veio como um esforço para reviver seu manifesto inicial, ao qual eles tinham, de alguma forma, dado um fim. E, apesar de seu evidente dogmatismo, *Dogma 95* paradoxalmente levou adiante nobres metas, principalmente se revoltando contra os clichês da produção de cinema, libertando a mente das normas e estruturas preconcebidas, para ser liberada da autoridade das instituições oficiais... De fato, estava terminando de escrever sobre essa colaboração fictícia quando um dos cineastas de guerrilha, Gregg Araki, disse que ele também deveria colaborar na escrita do novo manifesto, já que a



produção de filmes de guerrilha é feita por cineastas independentes que não têm dinheiro para conseguir autorizações, alugar locações, ou construir cenários caros. As cenas deveriam ser filmadas rapidamente em locações reais sem nenhum aviso prévio, sem obter permissão dos donos das locações. Ele me disse muitas coisas sobre seu conceito e, finalmente, que sua experiência poderia ser útil na escrita do novo manifesto, especialmente porque seu objetivo também era fazer uma revolução contra o sistema e o mercado... Eu estava totalmente convencido de que ele deveria colaborar na escrita da lista. Então, o que segue é uma lista fictícia de recomendações e diretrizes sobre como filmar manifestações. Essa lista foi elaborada e escrita por ativistas sírios em seus *websites*, em colaboração com os dois cineastas dinamarqueses e o Sr. Araki, que representa os conceitos da produção de filmes de guerrilha. O novo manifesto toma a forma de recomendações e diretrizes pragmáticas em oposição a um rígido e dogmático conjunto de regras obrigatórias. A nova declaração é um trabalho em andamento, que está sujeito a modificações, correções e adições. O objetivo do novo manifesto é um esforço para refletir sobre o sentido dos curtos vídeos publicados por manifestantes sírios, vídeos que documentam os eventos, vídeos que os sírios estão criando por conta própria.

## A LISTA

1. Filmar pelas costas e não mostrar os rostos, para evitar o reconhecimento, a perseguição e subsequente prisão pelas Forças de Segurança e seus capangas;
2. Levar faixas na direção oposta àquela da manifestação, para que as faixas apareçam nos vídeos, mas os rostos dos manifestantes não;
3. Tentar fazer longas filmagens da manifestação de longe e por meio de *close-ups* mostrar apenas os corpos;
4. Certificar-se de filmar os rostos quando alguém estiver agredindo ou sendo agredido;

5. Anotar em um pedaço de papel a data e o local da manifestação. Tirar uma foto clara disso, no começo ou no final da filmagem. É preferível não dar crédito ao diretor;
6. É preferível que o som não seja produzido separado das imagens ou vice-versa. Música não deverá ser usada a menos que ocorra onde a cena está sendo filmada. Isso é feito para que ninguém duvide da veracidade das imagens;
7. É preferível que a filmagem seja feita no local. Não é recomendado levar adereços e cenários. Se algum adereço em particular for necessário na cena, é melhor escolher uma locação em que o adereço seja encontrado;
8. Não é recomendado o uso de tripés, sejam pequenos ou grandes. Não importa quão pequeno seja, um tripé dificulta o movimento e pode resultar na perda da câmera, no caso de uma ocorrência inesperada, como quando as Forças de Segurança abrem fogo contra os manifestantes. Só confie em câmeras portáteis;
9. O filme deverá se passar não só onde a ação está acontecendo, mas também onde a câmera está fixada;
10. Alienações temporais e geográficas estão proibidas (significa que o filme se passa no aqui e agora);
11. O filme não deverá conter ação superficial (como assassinatos, uso de armas etc. Claro, é permitido filmar o ato de matar se ele for real, e o uso de arma, se realmente matar);
12. É aconselhado não usar efeitos especiais, filtros de luz ou lentes especiais. É preferível não usar iluminação artificial para filmagem durante a noite;
13. Filmes de gênero não são aceitáveis.

## **CONSELHO GERAL**

14. Tenha cuidado para não deixar seu celular cair de sua mão e se perder na multidão. Por questões de segurança, é vital preservar o sigilo do nome de todos;

15. Durante a filmagem da manifestação, direcione as lentes para os prédios vizinhos e lojas, assim eles aparecem nas imagens. Se possível, filme o número e nome da rua. Faça isso para preservar a prova da veracidade das imagens e para mostrar que elas não são falsas ou editadas;

16. Tenha cuidado com câmeras de segurança, localizadas em prédios governamentais e institucionais, e, especialmente, nas concentrações das manifestações. Se possível, destrua as câmeras para garantir a segurança dos manifestantes;

17. Não é necessário que o filme esteja no formato 35 mm. É aconselhável usar telefones celulares equipados com câmeras porque são mais leves e pela facilidade em tirar fotos. Sempre leve cartões de memória adicionais. Diminua a resolução de sua câmera, assim pode armazenar mais imagens. Tome o cuidado de levar bateria extra, já que você não sabe qual será a duração do evento;

18. Não se preocupe com a claridade da imagem, ou sua qualidade, ou resolução. O que importa é registrar o evento que está acontecendo;

19. Coloque a alça da câmera ao redor do pescoço, assim você não a perde se tiver que correr, especialmente se alguém tentar tirá-la de você.

### ***Double Shooting***<sup>43</sup>

Coletei muito material, mas o que mais me intrigou foi um vídeo muito especial. Dei esse título: *Double Shooting*. Esse vídeo foi o catalisador da minha palestra-performance. *Double Shooting*. Um dispara com uma câmera e o outro dispara com um rifle. Um dispara pela sua vida e o outro dispara pelo seu regime. Como poderíamos entender esse vídeo? A duração do vídeo é de 1 minuto e 24 segundos. A tomada é gravada de um dos picos mais altos de um prédio localizado em um bairro residencial. Fica claro que o cinegrafista sírio está gravando da janela ou da sacada de um apartamento. Ele está em pé dentro do apartamento, segurando seu celular na mão, filmando o que acontece fora. O filme começa com o som de uma arma disparando, seguem depois uma série de imagens de telhados, sacadas, muros, janelas, de diferentes prédios. O cinegrafista invisível faz sua introdução em ritmo acelerado; ele parece estar ansioso e ofegante de medo e tensão. De repente, o olho vê o atirador se escondendo na rua, à espreita, atrás do muro de um prédio à direita. O olho perde o atirador. Tenta vê-lo de novo, para à esquerda e à direita, para cima e para baixo. Nada. Nada. E então lá está ele, na rua, ainda lá, em pé e segurando seu rifle militar. A imagem está tremendo, enquanto o olho do observador não pode acreditar no que está vendo. De repente, o atirador vê o olho que o observa. Um curto instante, os olhos dos dois homens se encontram, contato visual, então, sem a menor hesitação, o atirador levanta sua arma e mira no olho; ele atira e acerta seu alvo. O olho cai no chão, virado na direção do teto do cômodo, e nós vemos o que ele está vendo. Escuta-se a voz do cinegrafista que foi atingido dizendo: “Eu estou ferido, eu estou ferido”. Então nada... Silêncio completo... A imagem para... Ele está morto? Não sabemos.

---

<sup>43</sup> Preferimos não traduzir este termo para reservar sua ambiguidade. Em inglês, *shooting* pode ser compreendido tanto no sentido de estar filmando quanto no sentido de estar atirando. Por isso, *Double Shooting*, enquanto um homem dispara a câmera, o outro dispara uma arma, simultaneamente.

## O OLHO

Assumo que o que os manifestantes na Síria estão vendo, quando estão participando em uma manifestação, é exatamente a mesma coisa que estão filmando e assistindo diretamente das pequenas telas de seus telefones celulares, que estão usando no “aqui e agora”. Quero dizer que eles não estão olhando ao redor para escolher uma certa cena ou um certo ângulo. Mas eles estão o tempo todo olhando pela câmera e filmando ao mesmo tempo. Portanto, o olho e as lentes da câmera estão praticamente assistindo a mesma coisa. E é exatamente a mesma coisa que nós vamos ver depois, na Internet ou na televisão, mas em um tempo e espaço diferentes. É como se a câmera e o olho estivessem unidos em um mesmo corpo. Quero dizer que a câmera se tornou uma parte integral do corpo. Suas lentes e sua memória substituíram a retina do olho e do cérebro. Em outras palavras, suas câmeras não são câmeras, mas olhos implantados em suas mãos – uma prótese ótica. Durante a última metade do século XIX, alguns fisiologistas e cientistas se interessaram pelo que foi chamado como o campo da *Optografia*. Este termo se refere à imagem que é capturada pelo olho, e que pode ser extraída logo depois do momento da morte, como que impressa na retina. Em 1870, o professor Vernois, membro da Sociedade de Medicina Forense de Paris, empreendeu uma série de experimentos buscando provar que a retina dos assassinados retinha uma imagem do que viram por último, ou seja, de seu assassino. De acordo com Vernois e seus colegas, era possível obter a imagem do assassino simplesmente revelando a retina. Isso poderia ser feito usando um fixador químico. Durante o mesmo período, se seguiram muitas tentativas de extração da imagem da retina. O professor alemão Wilhelm Kühne chegou a essa conclusão: nós não deveríamos considerar o olho como se ele fosse uma câmera fotográfica, mas todo o laboratório fotográfico. Parecia que o professor alemão estava sugerindo que nós não deveríamos olhar para a “imagem final” retida pela retina, mas para uma série de imagens, que representam a experiência da pessoa morta em seus momentos finais. O professor parecia se referir a um rolo de imagens, que não é necessariamente claro ou preciso, mas apesar dessa falta de clareza, nos permite determinar o estado psicológico da pessoa morta logo antes de morrer, e nos fornece algumas linhas, e, talvez cores, que podem nos ajudar a determinar a identidade do assassino. À luz dessas sugestões, reli e reassisti as cenas gravadas pelos manifestantes sírios antes de sua morte. Assumo que o vídeo curto descrito

anteriormente contém as últimas poucas imagens testemunhadas pelo olho do cinegrafista e gravadas por sua nova retina (espero que essa suposição não seja verdade, e que o cinegrafista tenha se recuperado). Seu vídeo se tornou um rolo de imagens que fornece um conhecimento de seu estado psicológico, por um lado, e o movimento e ritmo de seu corpo, por outro. Ele sente nervosismo, estresse, ansiedade, medo e agitação. Seu corpo treme e chacoalha, é instável e consciente ao mesmo tempo. Seu ritmo é acelerado e irregular. Eu gostaria de encontrar nesses vídeos feitos por manifestantes sírios alguma insistência onde fosse possível distinguir a identidade dos assassinos. O olho que filma não quer que seja concedida anistia ao assassino no futuro em nenhuma circunstância, por nenhuma razão, como foi o caso no meu país. Coloco o vídeo em imagens separadas e as observo muito cuidadosamente. Essa foi minha tentativa de esboçar uma imagem dos assassinos e divulgar suas identidades pessoais, um desejo de conhecer o sobrenome e a família dos assassinos, para que eles não pudessem andar entre nós amanhã e nós não soubéssemos quem eles são, como se nada tivesse acontecido... Assassinos como esses precisam aparecer perante um juiz, deviam ser julgados por seus crimes, ou, pelo menos, assumir a responsabilidade moral perante as famílias dos mortos. Não há nada para ver além de um rosto sem olhos e sem características. Mas por que não somos capazes de ver o rosto? É porque os assassinos se escondem atrás de uma identidade coletiva, uma identidade diluída, uma a que nos referimos como “o regime” ou como “patas do regime” e seus “bandidos”. Se este é o caso, então por que os sírios insistem em gravar os assassinos do regime? Por que eles morreriam por umas poucas imagens? Por que eles continuam filmando mesmo quando assistem com seus olhos as armas se levantarem na direção de suas lentes para atingi-los? Faço essas perguntas porque, cada vez que assisto este vídeo e outros vídeos semelhantes, vejo que o cinegrafista poderia ter fugido se quisesse. Ele teve tempo suficiente para fugir antes que o atirador o acertasse. Mas, em vez disso, ele continua filmando. Por quê? É porque seu olho se tornou uma prótese ótica e não é mais um olho que sente, lembra, esquece, inventa alguns pontos, e pula outros. Assumo que esse olho veja mais do que pode ler, analisar, entender e interpretar. Por exemplo, quando o olho vê o atirador levantando sua arma em sua direção para acertá-lo e matá-lo, o olho continua assistindo sem realmente entender que pode estar testemunhando sua própria morte. Porque, observando o que está acontecendo por um mediador – a pequena tela do celular – o olho vê o evento como isolado do real, como se

ele pertencesse ao domínio da ficção. Portanto, o cinegrafista sírio assistirá o atirador apontar seu rifle em sua direção como se isso estivesse acontecendo em um filme e ele fosse só um espectador. É por isso que ele não sente o perigo da arma e não foge. Porque, como sabemos, nos filmes a bala perde seu caminho e sai do filme. Quero dizer que ela não sairá da tela e atingirá nenhum dos espectadores. Vai sempre permanecer lá, no mundo virtual, no mundo fictício. É por isso que o cinegrafista sírio acredita que não será morto: sua morte acontece fora da imagem. Parece que é uma guerra contra a imagem em si. O regime sírio tem medo dessa imagem, ao ponto de que qualquer celular equipado com uma câmera se torne um alvo prioritário. Um está usando ferramentas primitivas e armas para oprimir o povo, de facas e balas a tortura física e mutilação de corpos, e o outro está usando ferramentas do cotidiano para fazer a revolução, novas tecnologias, das câmeras digitais e celulares à Internet, conexão sem fio e outros dispositivos. Entretanto, as imagens dos manifestantes são tão ansiosas quanto sua própria ansiedade, tão cansadas quanto seu próprio cansaço, tão dolorosas quanto sua própria dor, e tão entusiasmadas quanto seu próprio entusiasmo. Eles filmam espontaneamente, sem nenhuma reserva, nenhuma edição, nenhuma adição. Não são imagens jornalísticas. Essas imagens não escondem nenhum discurso ideológico ou mensagem subliminar, são imagens simples, ainda assim fortes apesar de sua fragilidade técnica. Eles não são amadores, também não buscam ser profissionais, no sentido acadêmico da palavra. Seu único interesse é registrar o evento, como ele é vivenciado em tempo real, para informar ao mundo o que estão passando “lá”. Mas que preço estão pagando por isso e quantas pessoas são mortas enquanto gravam os eventos, sem que ninguém repare em seus celulares no chão? Quantos celulares se perderam? Quantos olhos se extinguiram? Eu não sei de onde tiramos a certeza de que éramos capazes de sobreviver às guerras e suas atrocidades, e de que essas catástrofes só aconteciam com os outros. Ninguém sente medo, exceto quando já foi assustado pela guerra ou visitado pela morte.

## **OS TRIPÉS**

A diferença entre as cenas gravadas pelos manifestantes sírios e as cenas gravadas pelos canais oficiais sírios cobrindo o mesmo evento é o tripé. Como é conhecido, o tripé é

usado para fornecer uma base estável e sólida para a câmera – bem como para armas de pequeno e médio porte – e para facilitar a mira em direção ao alvo. O tripé trava a câmera por baixo, a previne de cair, torna confortável o procedimento de direcionar a câmera com precisão para a cena desejada e reduz as chances de a câmera tremer enquanto é movida de um ponto a outro. Mas o tripé precisa de tempo para ser montado. É óbvio que os manifestantes sírios ainda não podem usar tripés, enquanto o regime sírio insiste em usá-los. Os canais oficiais dependem do tripé, sem dúvida, porque ele aparece como um lembrete de que a solidez do Estado é inquestionável e sua imagem não é contaminada e é inabalável. Ao contrário das fotos tiradas por aquelas “organizações terroristas armadas que estão ameaçando a segurança do país”, aquelas fotos nítidas são altamente suspeitas e muito provavelmente não verídicas, fabricadas. Esse regime quer nos informar que é tão forte quanto sua imagem, está nos demonstrando a clareza de sua visão e de sua pureza. Fotos que são tiradas com o tripé de três pernas são o símbolo da força do sistema e seu poder de permanência. Atualmente, um dos meus amigos me disse que o impacto do primeiro avião nas Torres Gêmeas de Nova York em 2001 era semelhante a um convite para que as câmeras oficiais e profissionais chegassem à cena equipadas com tripés, com tempo suficiente para gravar o impacto do segundo avião na segunda torre. Sua ideia é que o primeiro impacto foi um ensaio e uma preparação para o segundo. Os terroristas queriam que suas operações fossem bem gravadas, com tripés, então poderiam competir com ficções cinematográficas e ser superior a elas. Para eles, guerras e revoluções acontecem por meio da imagem. Eles queriam imagens mais claras para que seus partidários e eles mesmos assistissem seu “grande feito” mil e uma vezes, sem nunca se cansar ou se entediar, cheios do êxtase de sua “vitória histórica”. Seu desejo era de inserir na operação a “imagem oficial”, que os faria eternos, imortais, e os estenderia do presente ao futuro, como se não existisse nada antes dessa imagem e nada depois. Os revolucionários sírios adotaram uma atitude oposta. Eles perceberam que a imagem “clara”, seja solidária ou antagonista a sua causa, só pode corromper a revolução. Os manifestantes sabem que a revolução não poderá ser televisionada<sup>44</sup>. Consequentemente, não há ensaios em sua revolução nem preparações para um evento maior e mais importante. Eles estão gravando um evento transitório, que nunca vai durar. Suas filmagens não são feitas para imortalizar um momento ou evento, mas sim uma pequena

---

<sup>44</sup> Referência à canção e poema de Gil Scott-Heron.



porção de sua frustração diária, fragmentos de um diário que pode um dia ser usado para se escrever um história alternativa. De qualquer forma, por enquanto, é claro o suficiente que as características do tripé se apoiam no contraste agudo com as características do movimento de protesto nas cidades sírias. A falta do tripé nas manifestações não é uma mera coincidência. Para usar um tripé, certa quantidade de tempo é requerida para alcançar a posição necessária, o fotógrafo e a câmera estão ambos parados, enquanto a manifestação está constantemente em movimento. É difícil para os manifestantes permanecerem em apenas uma posição, assim eles estariam impotentes para se defender dos ataques das Forças de Segurança do governo. São incapazes de controlar ruas e praças públicas por períodos longos, e por último, mas não menos importante, a oposição síria falha repetidamente em montar um front unificado.

Esses fatores explicam a dificuldade, ou até a impossibilidade, de usar um tripé durante a filmagem das manifestações. Agora, na Síria, ainda há uma guerra entre a câmera com três pés e a câmera com dois pés, entre o tripé e o bípede. No futuro, quando virmos as primeiras cenas do povo sírio em tripés, saberemos que a revolução se moveu para uma nova fase. Uma fase que pode ser intitulada como: Fase do *Establishment*.

## O TANQUE

Em outro filme postado por ativistas sírios no YouTube, de duração de apenas 14 segundos, a câmera mostra uma rua vazia, sem carros e transeuntes. De repente, em uma intersecção no fim da rua, vemos um tanque sírio saindo do lado direito. O tanque vai devagar, em linha reta, antes de parar no meio da rua. Nada acontece por um momento. Então a arma blindada da torre no topo do tanque gira 45° à esquerda, até que o bocal da arma se defronta com as lentes do cinegrafista. Nada resta além de uma imagem preta. Durante sua queda, o olho do cinegrafista consegue capturar umas poucas imagens, uma tira de cores que rapidamente se desloca do branco para o preto.

Em seu filme *The Times That Remains*, o diretor Elia Suleiman faz o papel de testemunha. Ele observa a rua ocupada por um tanque israelita. O olho do diretor/testemunha assiste

e narra o que está acontecendo. (O filme é exibido na tela. Um jovem anda de um lado para o outro, do outro lado da rua, enquanto fala ao celular.) A cena termina quando a conversa ao telefone acaba e o jovem volta para seu prédio. O canhão retorna para sua posição inicial, mirando onde o diretor/testemunha estava escondido, assistindo. O bocal do canhão agora se defronta com as lentes da câmera, que representa o ponto de vista do diretor/testemunha. É como se nós, espectadores, tivéssemos tomado o lugar da câmera e o bocal da arma agora estivesse apontado para nós. Imediatamente, o diretor dissipa esse medo modificando a posição da câmera, mostrando o ponto de vista do soldado dentro do tanque: nós vemos a testemunha/Elia Suleiman se escondendo atrás do muro. Em outras palavras, percebemos que o canhão não está na nossa frente, mas na frente de Elia Suleiman, no ponto de onde Elia Suleiman está espiando.

Duas cenas: uma pertence ao mundo da ficção, e a outra, à realidade. A cena de Suleiman está completa: três ângulos, três pontos de vista. O primeiro consiste no ponto de vista da testemunha/Elia Suleiman; o segundo mostra a testemunha/Elias Suleiman do ponto de vista da rua, onde o tanque está posicionado; o terceiro mostra o ponto de vista do público. A cena do cinegrafista sírio não está completa, porque só vemos o ponto de vista da vítima. O cinegrafista permanece desconhecido para nós, invisível. Poderíamos ser ele, já que estamos vendo por seus olhos exatamente o que ele viu antes de morrer. Na cena de Suleiman, o ator é a testemunha. Na cena de Suleiman permanecemos como espectadores, sem envolvimento com o que estamos vendo; na cena do cinegrafista sírio estamos envolvidos, pelo fato de termos nos tornado os olhos do cinegrafista, um olho que grava a imagem de seu assassinato. Ele procura, sem perceber que está gravando seu fim. Paradoxalmente, nós não vemos o momento da morte. Apesar de a cena não ser editada, nós não vemos, vemos apenas o que acontece antes e depois da morte. O momento mesmo não é localizado.

Parece que gravar o momento que separa a vida da morte é impossível. Assisto a cena em câmera lenta, assisto uma, duas, dez vezes, assisto *frame a frame*. Imprimo as diferentes imagens no papel e as avalio atentamente. Não há imagem deste momento vital. É como se o momento da transição da vida para a morte não pudesse ser gravado com câmeras, mesmo que usemos equipamentos de ponta e lentes sofisticadas. E não é porque a morte

está acontecendo fora de campo. Não podemos captar esse momento a olho nu, mesmo se conseguirmos estabilizar nosso olhar e manter nossos olhos sempre abertos, sem piscar. Sophie Calle filmou os últimos dias antes da morte de sua mãe. Ela queria capturar esse momento, mas não conseguiu. Minha teoria é que esse momento vital é esticado em duas direções de uma vez – vida e morte –, causando, assim, limites e separações para dissolvê-las, e nos impedindo de vê-lo e gravá-lo.

## **IMAGEM ATÉ A VITÓRIA?**

Alguns acusam a revolução síria de ser islamista. A prova é tirada do simbolismo das sextas-feiras para os muçulmanos e o uso da mesquita como ponto de encontro para os manifestantes: para orar coletivamente, antes de pisar nas ruas para protestar. Esses críticos insistem que o Islã (às vezes, referido como Salafismo) é o motor das revoluções populares. Eles estão preocupados que o movimento religioso salafista vá substituir o regime Baathista. O que esses críticos estão perdendo é o simbolismo encontrado na insistência dos manifestantes em filmar o rosto de seus assassinos.

Os manifestantes sírios, sejam muçulmanos ou laicos, parecem estar nos dizendo, com seus filmes feitos à mão, que a morte não está exclusivamente nas mãos de Deus (Allah): também parece estar nas mãos do regime Baathista. Com essa insistência de enviar vídeos-cartas, eu me pergunto se os cidadãos sírios, crentes ou não, estão atentos ao fato de que a religião está separada da revolução. Eles sabem que esses vídeos indicam o aspecto laico de sua revolução? Porque, para mim, esses vídeos negam a ideia de que a execução é a vontade de Deus, como estabelecido pelos líderes religiosos como Khomeini em sua guerra contra o Baath iraquiano, ou Bin Laden e seu colega salafista Abu Musab al Zarqawi, que usara a religião para justificar o assassinato de um grande número de inocentes em missões suicidas.

Nesses vídeos, os manifestantes sírios rejeitam essa ideia e confirmam que o assassinato de inocentes é também obra de seres humanos. Acredito que, pela insistência em registrar e documentar a revolução nos celulares, nós testemunhamos o começo da transformação

das cidades sírias, do campo para cidades modernas. Cidades que são projetadas para cidadãos livres, com direitos civis garantidos pela lei, instituições governamentais com representantes eleitos democraticamente, e liberdade de expressão. Um amigo meu me perguntou: se o cinegrafista foi morto enquanto filmava, então como podemos ver o vídeo na Internet? Quem fez isso? O primeiro pensamento que me vem à mente é que um de seus amigos ou um de membro de sua família pegou seu celular e fez o *upload* do vídeo na Internet. Pessoalmente, não acho que foi assim, já que não acredito que o cinegrafista morreu. Porque, como já argumentei antes, o que o cinegrafista testemunhou é exatamente a mesma coisa que ele gravou, exatamente ao mesmo tempo. Como resultado, é também a mesma coisa que testemunhamos quando assistimos ao vídeo. Isso significa que nossos olhos são a extensão dos olhos do cinegrafista, e como definimos, seus olhos são uma extensão das lentes do celular. Isso nos leva à lógica de que quando a bala encontra as lentes, então, logicamente, ela deveria atingir o olho do cinegrafista e deve atingir nossos olhos também. Metaforicamente, deveríamos ser mortos ao vermos esse vídeo. Mas não somos mortos depois de assistir o vídeo, por isso assumo que o cinegrafista não foi morto também. E minha prova é que seu celular não morreu: todas as fotos foram salvas, não morreram, já que assistimos e ainda podemos assisti-las de novo, a qualquer hora. Mas, por outro lado, ninguém deveria esquecer todas as outras imagens e vídeos que não vimos, que ninguém viu, aquelas que não foram publicadas. Provavelmente, elas se perderam porque seus donos foram mortos, ou, ao menos, as imagens foram mortas. De qualquer forma, acho que os sírios são muito conscientes, diferente de nós, de que as imagens sozinhas não são suficientes para alcançar a vitória.

O autor gostaria de agradecer a: Tony Chakar, Raseel Hadjian, Joana Hadjithomas, Khalil Joreige, Bilal Khbeiz, Bernard Khoury, Sarmad Louis, Carol Martin, Walid Raad, Lina Saneh, André Sfeir, Hito Steyerl, Elia Suleiman, Stefan Tarnowski, Christine Tohme e Yousef Tohme.