

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, IMAGEM E
INFORMAÇÃO

MIRAGENS E ESTILHAÇOS DA GUERRA
Os filmes contemporâneos de ficção sobre a Guerra do Iraque

ROBERTO ROBALINHO LIMA

Dissertação apresentada como requisito
parcial à obtenção do grau de mestre em
comunicação social

Orientador: Prof. Dr. FERNANDO MORAIS DA COSTA

Niterói
2012

ROBERTO ROBALINHO LIMA

MIRAGENS E ESTILHAÇOS DA GUERRA
os filmes contemporâneos de ficção sobre a Guerra do Iraque

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal fluminense como requisito parcial à obtenção do grau de mestre em comunicação social

Aprovada em maio de 2012.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Fernando Morais da Costa
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Fernando Resende
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Tadeu Capistrano
Universidade Federal do Rio de Janeiro

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelo apoio incondicional.

À Renata, e o amor a todas as horas. Ao pequeno João que nasceu quase junto a esse trabalho, e provavelmente me ensinou muito mais.

Ao Fernando Morais, por todo esse percurso e principalmente pela orientação fraterna.

Aos professores Cezar Migliorin e Fernando Resende, suas aulas, discussões e sugestões que tanto contribuíram para o meu encontro com o objeto e a forma de tentar compreendê-lo.

Aos colegas de pós, Ana Cláudia, Bia, Fred, Giban, Isaac, Lia, Luis, Rafael, e Rodrigo, pelo o apoio e encontros que transbordavam para outras searas além da academia – as noites mágicas e intermináveis nos nossos cantinhos sagrados: Glauber, Cachorrão e Pç São Salvador.

“Não esperes que o rigor de seu caminho/ Que teimosamente se bifurca em outro, tenha fim.” (BORGES, 2001:31)

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| INTRODUÇÃO | 1 |
| CAPÍTULO 1 – A GUERRA DO IRAQUE COMO NARRATIVA | 9 |
| 1.1 VÔO NOTURNO SOBRE A FRONTEIRA | 14 |
| 1.2 AS MIL E UMA MÍDIAS | 19 |
| 1.3 A GUERRA (IN)VISÍVEL | 24 |
| CAPÍTULO 2 – QUANDO A GUERRA VIRA IMAGEM | 30 |
| 2.1 UM CONDENADO À MORTE E SUA IMAGEM | 35 |
| 2.1.1 Autoria e apagamento da enunciação | 39 |
| 2.1.2 Morte e vida no corpo da imagem | 40 |
| 2.1.3 Gestão do olhar | 42 |
| 2.2 DUPLICIDADES NO CORPO DA IMAGEM | 44 |
| 2.3 MIRE E VEJA, ORGANIZAÇÃO DO OLHAR NO CAMPO DE BATALHA | 50 |
| CAPÍTULO 3 – UM CINEMA DA GUERRA DO IRAQUE E SEU FANTASMA | 54 |
| 3.1 ASSOMBRAÇÕES DA GUERRA | 59 |
| 3.2 O PONTO DE VISTA FANTASMA | 63 |
| 3.2.1 O plano ponto de vista clássico e o fantasma | 66 |
| 3.2.1 Contraplano e contraponto ao olhar fantasma | 71 |
| 3.3 QUANDO TODOS OS OLHOS VIRAM UM / QUANDO UMA GUERRA VIRA MUITAS | 74 |
| CONCLUSÕES FINAIS | 79 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 86 |

RESUMO

A Guerra do Iraque é diferente de qualquer outra. Suas batalhas são o confronto entre uma forma moderna e pós-moderna da guerra. É um conflito originado no coração do capitalismo contemporâneo. Uma guerra mais próxima à dominação das *formas de vida* do que da conquista territorial. Como o corpo deste conflito novo passa a existir como narrativa cinematográfica? Esta dissertação faz uma tentativa de compreender como imagens, narrativas e filmes desse conflito são elaboradas. Para isso examina três filmes recentes sobre a Guerra do Iraque, *Guerra sem cortes* (Brian de Palma, EUA, 2007), *Guerra ao terror* (Catherine Bigelow, EUA, 2010) e *Zona Verde* (Paul Greengrass, EUA, 2010). São justapostos a estes filmes outras imagens e narrativas da guerra. As similaridades e lacunas entre eles constroem um mapa aberto das narrativas da guerra. Multiplicidade e confronto de relatos, ausência de inimigos e mortos, *ponto de vista fantasma*, tensões entre substância e imaterialidade, um e múltiplos, são algumas das estratégias narrativas identificadas e analisadas nos filmes, imagens e relatos presentes nesta dissertação.

Palavras chave: 1. Guerra do Iraque 2. Análise narrativa 3. Fantasma. 4. Cinema contemporâneo

ABSTRACT

The Iraq War is like no other conflict. Its battles are also the confrontation of a modern and post-modern form of war. A war made in the heart of contemporary capitalism. A warfare that is closer to the domination of *lifeforms* instead of territorial conquest. How this new body of conflict is transformed into cinematic narrative? This work attempts to understand how the images, narratives and films of this conflict are developed. To do this it investigates three recent films about the Iraq War, *Redacted* (Brian de Palma, EUA 2007), *The Hurt Locker* (Catherine Bigelow, EUA 2010) and *Green Zone* (Paul Greengrass, EUA 2010). These films are put side by side with other images and narratives of the war. The similarities and distances between them create an open map of the war's narratives. Multiplicity and confrontation of accounts, absence of enemies and death, the *ghost point of view shot*, tensions between substance and no substance, one and multiple, are some of the narrative strategies present in the films, images and accounts analysed.

Keywords: 1. Iraq War 2. Narrative analyses 3. Ghost. 4. Contemporary cinema

INTRODUÇÃO

Aquelas estranhas imagens esverdeadas eram o deserto em chamas. Uma cruz no meio do quadro indicava o alvo. Vozes que pareciam sair de dentro de um saco de estopa cobriam o fundo sonoro de explosões silenciosas. A Guerra do Golfo não se parecia com outras guerras na tela da televisão, não se parecia com os filmes em que os americanos venciam os alemães e comunistas. Naquelas transmissões, ninguém morria, só o petróleo queimando um fogo infinito. Era outra experiência, uma outra imagem que nascia ali. Essas imagens ficaram marcadas na minha lembrança. Ainda não sabia, mas ali se conformava a guerra do século XXI com uma década de antecedência.

Muitos anos depois, em 2007, trabalhando na Cinemateca Portuguesa, pude manusear uma coleção de cópias e negativos de filme jornais em nitrato feitos na Primeira Guerra Mundial. O nitrato em determinadas condições de alta temperatura explode e queima ininterruptamente, é um fogo que se auto alimenta impossível de apagar. Aquelas imagens das trincheiras eram guardadas em um cofre separadas com um sistema corta incêndio e, se por acaso, explodissem, apenas elas seriam consumidas pelo fogo. Na palma da mão segurava o marasmo das trincheiras e as explosões nos campos devastados da *no man's land*.¹ O preto e branco da fotografia às vezes era tingido por outras cores e havia tiragens em tons de azul, violeta, amarelo e verde. Na enroladeira controlava a velocidade dos fotogramas e anotava o grau de deterioração do nitrato, o quanto de vida ainda permanecia naquelas imagens. Havia uma materialidade naquele esmaecer amarelado do prata, as imagens aos poucos ficando difusas, eram como ruínas em fotogramas mudos. Quase cem anos separavam

¹ nome dado pelos combatentes da Primeira Guerra Mundial à região localizada entre as trincheiras dos exércitos inimigos.

o momento em que o câmara registrou o *front* e o manuseio das minhas mãos na película.

Entre essas duas lembranças há um enorme hiato. Cada uma dessas guerras produziu um tipo de imagem e um tipo de memória. Entre as duas guerras, e entre elas e os meus olhos, há um número variável de distâncias e relações. Ao mirar cada uma dessas imagens naqueles momentos específicos inventava, para o bem e para o mal, uma guerra. O muito de invisível presente naqueles enquadramentos surgia em uma guerra imaginada. Cada guerra gera imagens próprias e constrói para si, nessa existência projetada, uma certa materialidade. Matéria que se faz e refaz no momento em que se lança um olhar sobre as imagens.

Benjamin já identificava na experiência da Primeira Guerra o nascedouro de uma outra relação com o mundo e uma nova forma de narrar,

“Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. (...) Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano.” (BENJAMIN, 2008:115)

As imagens em nitrato já seriam parte de uma nova narrativa que surgia para lidar com as ruínas da guerra, com este espaço destruído em transição, uma modernidade em trânsito e horrorizada consigo mesma. Talvez fosse até uma tentativa em vão de fixar esse tempo em imagem, criando, neste esforço, fragmentos da guerra.

O que seria possível dizer da outra imagem, feita a partir da Guerra do Golfo? No primeiro conflito mundial, com o uso das tecnologias de registro visual, inaugurava-se a guerra espetacular. E ela era capturada e exibida nas salas de cinema. Na Guerra do Golfo, a guerra ia parar nos televisores de casa, e, em alguns casos, a ação na tela era ao vivo. Hoje podemos acessar a Guerra do Iraque também nas telas dos computadores. Pode-se dizer que, das trincheiras acinzentadas da película em nitrato aos jornalistas *embedded* do *youtube*, há uma multiplicação de telas e janelas, multiplicação de possibilidades.

No começo da relação guerra e imagem cinematográfica figura um curioso fato indicado por Virilio em seu livro *Guerra e cinema* (2005). O diretor de cinema americano G.W Griffith foi convocado para documentar a Primeira Guerra em

imagens cinematográficas devido ao seu êxito no filme *Nascimento de uma nação* (1915). O filme, considerado por muitas historiografias, o primeiro longa metragem realizado na história do cinema, trata da Guerra da Secessão e tem algumas cenas de batalhas. Griffith é considerado por muitos teóricos como um dos articuladores da linguagem clássica do cinema e *Nascimento de uma nação* é o seu momento de maturação estética. O homem que reproduziu na ficção cinematográfica combates sangrentos era perfeito para o desafio de filmar uma guerra. Mas, o cineasta chega ao *front* e seu entusiasmo adormece junto à sonolência da guerra de trincheiras, onde durante a maior parte do tempo pouco acontece, pouco se vê,

“A olho nu, o imenso campo de batalha que ele tinha diante de si aparentemente não era povoado por nada, nem por árvores, nem por vegetação, nem por água, nem sequer por terra. Entre as trincheiras e as tropas dos alemães e dos aliados, separadas apenas por sessenta ou oitenta metros, não se viam mais combates corpo-a-corpo nem a dupla homicida-suicida.” (VIRILIO, 2005:38)

A guerra era muito distante daquilo esperado por Griffith e sua equipe, ou das sequências de ação as quais eram acostumados a criarem em seus filmes de ficção. A disparidade entre a experiência de Griffith como documentarista de guerra e como realizador de filmes de ação é extraordinária para pensar a distância entre essas funções, filme e guerra, imagem projetada na tela e no mundo. De forma que a guerra a olho nu e a olho espetacular são experiências diferentes, e ao mesmo tempo estabelecem diversas relações, distanciamentos, aproximações, visibilidades, invisibilidades, tensões e distensões. Afinal, qual é a guerra que surge à luz dos projetores?

É fundamental compreender a fratura existente entre o registro em imagem e a realidade em si. Simultaneamente saber que há algo nessas imagens, alguma coisa que remete a quem lançou olhos sobre o conflito, algum pedaço de guerra que se apresenta na trajetória do gesto de olhar através da câmera. Também é importante pensar, ao menos na experiência de Griffith, como aqueles homens enterrados no *front* se diferenciavam da pirotecnia dos combates cinematográficos.

Pensando a relação entre essas guerras e suas imagens, e a minha própria lembrança dessas imagens, preenhe das trapaças que a memória engendra, e ainda o gesto inaugural de filmar uma guerra – seja na sua forma ficcional ou documental como fez Griffith – esta dissertação irá tentar decifrar a imagem da guerra contemporânea, mais precisamente a Guerra do Iraque. O caminho será trilhado a

partir da reflexão sobre a construção narrativa e imagética de três filmes de ficção sobre esta guerra feitos em Hollywood. São eles: *Guerra sem cortes* de Brian de Palma (EUA 2007), *Guerra ao terror* de Catherine Bigelow (EUA 2010) e *Zona Verde* de Paul Greengrass (EUA 2010).

Escolho caminhar sobre o universo da ficção, consciente de suas vicissitudes e de seu chão instável. Não sei se cabe em uma dissertação a justificativa poética, mas deixo ela aqui mesmo assim – *gostaria mesmo de rasgar o bucho da ficção e tentar puxar lá dentro, como se fizesse uma cesárea em uma égua, a realidade imaginada por essas obras*. Se é que é possível realizar *esse parto*. Pretendo buscar a partir dos filmes, justamente o imaginado e como ele se relaciona com uma realidade e o contexto no qual a Guerra do Iraque se inscreve,

“Como o texto ficcional contém elementos do real sem que se esgote na descrição desse real, então o seu componente fictício não tem caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingido, a preparação de um imaginário (*die Zurüstung eines Imaginären*).” (ISER, 1996: 13)

A ficção cinematográfica nasce nos encontros do realizador com o mundo, com a guerra imaginada e com o espectador. São nesses lugares, entre as coisas e sujeitos, imaginados ou não, que surge uma narrativa da guerra. E neste espaço turbulento, tão caro à ficção, espero poder vislumbrar, mesmo que seja um pedaço pequeno, uma janela sobre o presente e sobre o capitalismo contemporâneo que cria essa guerra e esses filmes. Ainda que caiba uma pergunta a partir da provocação de Iser, “O texto literário, como espaço de jogo, pode então oferecer a resposta à pergunta de por que o homem necessita da ficção” (1996:11) – porque a guerra necessita da ficção? Ou a ficção da guerra? A ficção da guerra também é um jogo entre a tríade, realidade, ficção e imaginário? E sendo a ficção uma manifestação evidente da nossa humanidade o mais correto seria se referir a **ficções** ao invés da palavra no singular.

O primeiro capítulo da dissertação é uma tentativa de pensar alguns parâmetros de análise que constituem uma imagem da Guerra do Iraque. Para isso faz, a partir do evento da morte de Osama Bin Laden, uma reflexão de como são construídas as narrativas midiáticas dessa guerra, o que elas apresentam de diferente e de novo. Quais relações são possíveis tecer entre narrativas da mídia e os filmes e como esses filmes lidam com isso? São os relatos diferenciados partes de uma mesma argamassa tentando pensar o presente? Como os relatos e os filmes se relacionam com

um certo capitalismo contemporâneo? Duas características identificadas nesse processo estão presentes tanto nos filmes como em relação à morte de Bin Laden, a **multiplicidade** narrativa e a **ausência da imagem do corpo** do inimigo – no caso do cadáver do terrorista e dos insurgentes nos filmes.

O segundo capítulo tem o questionamento principal como uma guerra se torna imagem? A partir de uma discussão proporcionada pela leitura de HARDT e NEGRI (2005) e do conceito de *Estado de guerra global* como estratégia de poder e dominação do *Império*, surgem pontos importantes na construção de imagens da guerra e dos próprios filmes. A ideia de uma *constelação* de conflitos distintos, porém postos em relação constante e em rede, infinitos na duração e impalpáveis como matéria, existindo nas fronteiras entre o moderno e o pós-moderno, são algumas características que servem de base para pensar uma conformação de imagens da guerra e de uma estética para os filmes.

Para construir este percurso, além dos três filmes já elencados, serão analisados também, como forma de propulsão à escrita, duas imagens captadas por dispositivos “amadores” e “anônimos” com ampla divulgação na rede mundial de computadores – **1.** a imagem feita por rebeldes Líbios da captura e dos últimos minutos em vida de Mouammar Kaddafi, **2.** a imagem “clandestina” dos últimos minutos de Saddam Hussein antes de sua execução. De que forma, estas imagens nos ajudam a pensar este *Estado Global de guerra* (HARDT e NEGRI, 2005)? E como, postas em relação com os filmes, elas nos servem para abrir uma reflexão sobre a dura relação entre as imagens e as guerras, entre este cinema e a Guerra do Iraque?

O terceiro capítulo leva adiante a provocação sobre qual seria a imagem seminal da Guerra do Iraque presente nos filmes. Retomando alguns apontamentos dos capítulos anteriores, irá se debruçar sobre a imagem inaugural dessa guerra – a imagem fantasmagórica do outro. Da mesma forma que Osama Bin Laden morre e temos acesso negado a qualquer imagem de seu corpo inerte e de seu funeral, os filmes sobre a Guerra do Iraque omitem a existência corporal do insurgente (inimigo das tropas americanas) na construção imagética dos filmes. Nunca temos um acesso claro contra quem os americanos lutam. Eles existem como presença sem corpo, como um fantasma ameaçador nos filmes, capazes de mandar qualquer *marine* pelos ares a todo momento. O surgimento dessa imagem nos três filmes, e as diferenças de sua configuração em cada caso, serão investigados neste capítulo. Qual a relação que

este tipo de imagem e o cinema estabelecem com uma condição contemporânea e em última instância com o capitalismo combustível desse conflito?

O fantasma como conceito, ou como presença estética e imagética, assombra o ocidente desde os tempos de Shakespeare. Uma reflexão sobre a categoria “fantasma” a partir da análise sobre sua aparição nos filmes sobre o Iraque será o caminho trilhado nesse capítulo. Mas, como a própria escrita e análise apontam, há uma relação profunda na construção dessa imagem *fantasma* com uma gestão e estética do olhar presente nos filmes. A construção de uma presença espectral se dá essencialmente por um jogo e organização de olhares, que passam essencialmente pela construção de um *plano ponto de vista sem corpo*. Se há *fantasmas* na guerra, e se eles estão no próprio corpo em chamas do conflito, nos filmes eles surgem a partir tanto da imagem das retinas de quem olha, como de que em é visto.

Para enfrentar a tarefa dolorosa de inventar uma escrita sobre o presente, este desafio contraditório de implodir em estilhaços o contemporâneo, ao mesmo tempo em que se fixa alguma coisa nas páginas de papel, esta dissertação vai tomar de empréstimo uma discussão do campo da Antropologia. James Clifford em seu livro *A experiência etnográfica* (1998) faz um esforço em pensar como uma etnografia moderna e reflexiva estabelece múltiplas relações com o mundo que ela mesma tenta descrever. A etnografia é a principal ferramenta do antropólogo e nasce do seu encontro com o outro, sujeito objeto de seu trabalho de campo. É sempre a tentativa de entender o outro (ou possuí-lo) e suas formas de vida,

“A etnografia, a ciência do risco cultural, pressupõe um constante desejo de ser surpreendido, de desfazer sínteses interpretativas, e valorizar – quando surge – o inclassificável, o inesperado outro.” (Clifford, 1998:169)

Esta dissertação não fará em nenhum momento uma etnografia. Mas é em busca de um inesperado encontro que a escrita espera conseguir olhar os filmes. A surpresa do encontro com o outro, o desejo por esse encontro, sabendo de suas inevitáveis imprecisões e infinitas possibilidades. Se fosse condenado como Sísifo a levar uma pedra ao topo de uma montanha para soltá-la e repetir o gesto novamente, esta pedra sendo o burilar dessa escrita, gostaria que cada investida fosse completamente diferente mesmo sabendo do seu recomeço inexorável. Cada subida, uma trajetória diferente, marcada por diferentes encontros – diferentes conexões nas relações entre as palavras e o objeto ao qual lanço um olhar. Seria impossível lançar o

mesmo olhar toda vez. Mas ao contrário de Sísifo escreverei apenas uma vez, com a limitação comum a todo processo de escrita, mas quero que ela seja ciente desses mil olhares, da potência dessa relação entre o pesquisador e seu objeto. No processo faço minhas escolhas e contendo esse delírio (de olhar com mil olhos), mas deixo ele pairando no ar como um condor a espreita no teto do mundo.

Ainda, pensando junto com a antropologia, gostaria de tecer uma escrita que consiga estabelecer o que Clifford chama de *collage* na etnografia. Uma forma de conhecimento do mundo que se faz através da justaposição, aproximação de opostos e irreconciliáveis, costurando semelhanças e dessemelhanças entre quem escreve e o “outro” (objeto). De forma que aquilo que buscamos apareça na incompletude dessas infinitas conexões, sabendo que são as conexões que constroem um conhecimento do mundo,

“Os procedimentos de a) recortar e b) montar são com certeza básicos em qualquer mensagem semiótica. Aqui eles são a mensagem; os cortes e suturas do processo de pesquisa são deixados à mostra; não há nenhuma suavização ou fusão dos dados crus do trabalho em uma representação homogênea. Escrever etnografias a partir do modelo de *collage* seria evitar representação de culturas como um discurso explanatório contínuo.” (CLIFFORD, 1998:168)

Há uma enorme proximidade, ao meu ver, entre a ideia de *collage* etnográfica em Clifford e o conceito *montage* utilizado por Didi-Huberman, esta dissertação embarca nessa aproximação e vai tentar uma escrita que contemple essas propostas. Para os dois autores, um conhecimento do mundo é possível quando nos distanciamos de pensar o “outro” (mundo) como um único a espera de um acesso, explicação ou síntese, e partimos para o seu encontro nas nossas diferenças e semelhanças, nas singularidades que nos movem e nos confrontam, nas relações possíveis nos encontros dessas partes,

“Preciso responder a tal brutalidade conceitual que a imagem não é nem *nada*, nem *uma*, nem *tudo*, precisamente pelo que ela oferece de singularidades múltiplas sempre suscetíveis a diferenças, ou de ‘diferenciações’” (DIDI-HUBERMAN, 2003:152)²

A justaposição de irreconciliáveis, de dessemelhanças, fazendo o familiar estranho e por vezes, o estranho, familiar. Uma escrita que na sua mais

² tradução livre

maravilhosa manifestação consiga fazer uma aparição do outro no que ele tem de mais misterioso. O que não quer dizer que isso não seja uma forma de entender ele. A construção lacunar, que não esconde o que está de fora, ou o que ela não alcança, também é uma forma de construir algum conhecimento. Não um mundo que caiba na palma da mão, mas um que transborde o mirar dos olhos. Juntar recortes que não necessariamente se encaixam. Não são pedaços que se procuram mutuamente, mas que juntos produzem alguma outra coisa que não se dá conta totalmente.

Como provocação, parafraseando Clifford e Rouch³, se *a etnografia é a ficção do outro, o documentário a ficção do real*, quero propor nessa escrita *a ficção do objeto*. A ficção sobre a ficção da Guerra, escrita em camadas, conjunções, lacunas irremediáveis, que ao fundo constroem uma imagem da guerra. Será uma sobreposições de ficções. No entanto, é preciso contextualizar, são ficções feitas de lugares totalmente diferentes. Os lugares importam. O meu como aluno de mestrado da Universidade Federal Fluminense e o desses realizadores de Hollywood. Se olho a narrativa e a imagem a partir de seus imponderáveis, é justo que escreva também sabendo das limitações das palavras na esperança de também produzir esses (des)encontros e infinitos.

Por último, estabeleci como um guia ao trajeto dessas páginas o personagem Riobaldo do *Grande sertão: veredas* (ROSA, 2001). Não como alguém para apontar a rota a ser seguida, mas como um indicador dos desvios da escrita, da ficção e da ciência. Um embaralhador de mundos, apagador das fronteiras estáticas entre as coisas, entre a realidade e o mundo, entre nós e os outros. Um oráculo as avessas expondo a imensidão do mundo, e a inevitável dor de ter que enfrentá-la, seja na fragilidade do coração, ou na pequenez da página branca.

³ Jean Rouch, etnógrafo e documentarista francês

I

A GUERRA DO IRAQUE COMO NARRATIVA

“O senhor enche uma caderneta... O senhor vê aonde é o sertão? Beira dele, meio dele?... Tudo sai é mesmo de escuros buracos, tirante o que vem do Céu. Eu sei.” (ROSA, 2001: 611)

O sertão não cabe na folha de papel, nem mesmo no horizonte dos olhos. É impossível de se possuir por inteiro, como se guardam medalhas, miniaturas ou selos em algum baú esquecido. No entanto, como aponta Riobaldo, narrador de *Grande sertão: veredas* (ROSA, 2001), é passível de uma existência incerta, sem arestas, nos infinitos encontros com ele, nesse duplo feito *de escuros buracos* e da vastidão do *Céu*. É entre os mistérios surgidos no recôndito do mundo e a luz clara celeste que se produz uma possível visão do sertão. É nesse lugar movediço que se faz um conhecer do mundo. As páginas onde repousam as palavras não dão vazão a ele, nem devem. Nem no papel e nem no mundo, no meio, no percurso entre um e outro, e entre quem escreve e quem lê, é neste não-lugar onde vai se delineando uma topografia em constante monção.

Esta dissertação aceita com (ir)reverência a provocação roseana e pretende tentar permanecer, enquanto escreve e na medida do possível, nesse fluxo contínuo, ir e vir constante, fazendo aflorar um pedaço do mundo, aquele ao qual se dedicará a investigação e análise. Consciente de deixar como rastro mais perguntas do que respostas, mais aberturas para novas análises do que fechamentos, mais bifurcações do que linhas retas.

Um caminho para pensar o recorte desta pesquisa seria uma reflexão sobre como um grupo de filmes traduz uma guerra, e como a guerra se origina a partir de

um capitalismo contemporâneo pós industrial. Fechando mais o cerco ao objeto proposto, seria o que é possível apreender do mundo contemporâneo ao se debruçar sobre a problemática - como a Guerra do Iraque se torna uma certa narrativa fílmica? Ainda assim, há nessa frase um universo necessário precisar. Afinal tem-se uma guerra, um país e um cinema. Mas é na relação e nos fios tecidos entre esses universos: guerra, cinema, Iraque, capitalismo, narrativa, que a escrita tentará traçar rumo(s).

Pensar as imagens da guerra é tentar decifrar as conexões que elas estabelecem com as condições e relações geradas dentro e a partir do conflito. A Guerra é parte do filme que é também, por sua vez, parte da Guerra. A ficção cinematográfica é extensão do campo de batalha. No encontro, entre a narrativa e a Guerra do Iraque, entre realizador e este “outro” lugar, cria-se uma realidade fílmica, “o cinema é produtor de realidade” (DELEUZE, 2008:76). Esta realidade é um conhecimento duplo, do “outro” e de quem lhe lança um olhar. Diante disso, faz-se necessário colocar o conflito em suspensão e pensar de que forma suas partes se articulam em uma estética cinematográfica. Quais são as continuidades e descontinuidades presentes entre a Guerra do Iraque e os filmes? Que guerra, mundo, “outro”, surge na tela através dessas obras? São questionamentos iniciais que servem de ponto de partida, ponto de propulsão à escrita.

Os filmes a serem trabalhados, como indicado na introdução, são: *Guerra ao terror* (Bigelow, EUA, 2010), *Zona Verde* (Greengrass, EUA, 2010) e *Guerra sem cortes* (De Palma, EUA, 2007). Todos os filmes abordam o período da guerra pós invasão de Bagdá. Os três filmes são de diretores americanos consagrados, se não por prêmios e pela história, pela bilheteria como é o caso de Paul Greengrass, diretor de *Zona verde* (2010). Podemos destacar Brian de Palma do filme *Guerra sem cortes* (2007) como o mais velho e mais positivamente considerado perante a crítica dos três. De Palma costuma trabalhar com uma decupagem cuidadosa e referencial à história do cinema, ao mesmo tempo, em que é reconhecido por realizar filmes violentos e com a estetização dessa violência. Catherine Bigelow, diretora de *Guerra ao terror* (2010), ficou recentemente conhecida por sua conquista do oscar com este mesmo filme.

O filme *Guerra sem cortes* trata de um estupro de uma jovem iraquiana por soldados americanos que aconteceu na cidade de Samsara no sul do Iraque. Um diferencial do filme é a narrativa ser contada a partir do que seriam imagens amadoras

e jornalísticas da guerra. São elas: um vídeo diário de um soldado americano, um documentário de uma tv francesa, reportagens de uma tv árabe e da BBC, blogs e videoblogs sobre a guerra e imagens de câmeras de segurança de uma base americana. Vale ressaltar, a título de comparação, que o mesmo diretor realizou em 1989 um filme com quase a mesma trama chamado *Pecados de guerra* em que soldados americanos estupram uma jovem vietnamita na guerra do Vietnã. Os dois filmes são baseados em fatos reais e é interessante como se diferenciam radicalmente na forma apesar dos elementos da história serem quase iguais, o que parece ter estreitas ligações com a natureza distinta entre as duas guerras e suas produções narrativas.

Guerra ao terror ganhou o Oscar de melhor filme em 2010 e relata o cotidiano de um pelotão americano designado à desarmar explosivos no Iraque. O que torna a história peculiar é o fato de um personagem ser viciado em adrenalina e ao que tudo indica, viciado na própria condição de estar na guerra.

O terceiro filme, *Zona verde*, se diferencia dos outros dois pois sua história começa dias após a invasão americana a Bagdá e não trata exatamente de uma situação de guerra, mas de um intriga de espionagem. Um *marine* americano e seu destacamento é designado para buscar armas de destruição em massa no Iraque ocupado. Quando não encontra nada nos locais indicados pela inteligência americana, começa a desconfiar que algo está errado e parte em busca da verdade ajudado por um agente da CIA. E aqui a trama do filme já se torna em si interessante, a ideia de que há em algum lugar uma verdade a ser encontrada pelo herói.

Como são construídas as imagens dos filmes e que relação suas imagens e narrativas estabelecem com a Guerra? Não há imagem pura e imanente, mesmo que ela se apresente em estado bruto, “a imagem nunca é uma realidade simples”⁴ (RANCIERE, 2009:6). O regime da imagem é uma articulação complexa entre o dizível e o visível, entre o visível e o invisível (*idem*). De forma que esses estados não funcionam como oposições, uma coisa ou outra, mas coexistências múltiplas no mesmo corpo, o corpo encarnado e desencarnado da imagem. Uma foto, por exemplo, ao mesmo tempo em que apresenta alguma coisa que existiu na frente da câmera no momento do clique, o visível e obtuso, também revela outras relações que estão para além do mais imediato, o invisível e histórico, os sentidos que aquela imagem terá para quem a olha. Em uma mesma imagem podemos ver o que há do mundo nela,

⁴ tradução livre

suas semelhanças com uma realidade, mas também suas dessemelhanças. Esta tensão entre continuidades e descontinuidades, entre a imagem e o mundo, constrói um “não lugar” móvel da imagem,

“ ‘Imagem’ portanto se refere a duas coisas diferentes. A relação simples que produz a aparência de um original: não necessariamente sua cópia fiel, mas apenas o bastante para estar no seu lugar. E há o jogo de operações que produzem o que chamamos arte: ou precisamente uma alteração da semelhança.”⁵ (RANCIERE, 2009:6)

As formas diferentes como se articulam as relações entre o visível e os sentidos da imagem criam regimes estéticos distintos, como aponta Ranciere. Se há uma mobilidade na imagem: entre ver e não ver, dizer e não dizer; há nesse percurso diferentes casamentos possíveis entre esses estados. É fundamental compreender a imagem como construção de relações, estratégias estéticas, em que pesa o seu fausto de se remeter a alguma coisa no mundo e também se diferenciar dessa alguma coisa. De forma que uma imagem não é una, nem é referência a um único, uma só verdade, mas múltipla e resultado de múltiplos agenciamentos e operações.

A complexidade da natureza da imagem traz uma problemática que se agrava na modernidade, especialmente com as tecnologias de reprodução de imagem a partir do século XIX. Esta sua capacidade de referenciar uma realidade, de se colocar como espelho de algo, traz a tona a ideia de um poder revelatório. Como se um deus morto voltasse para nos assombrar ao trazer de volta um fato indiscutível, a verdade daquela imagem. Problemática de uma hermenêutica moderna e seu fascínio iluminista em possuir o mundo e separá-lo em categorias rígidas e classificáveis. No entanto, é também verdade que a volta do deus morto no corpo da imagem não passa de uma eterna promessa de se tornar um, de se tornar verdade. Promessa, por mais tenebrosa e insistente que seja, nunca de fato concretizada.

Para quem produz e para quem pensa imagem é necessário ter em mente quais operadores e agenciamentos estão em jogo na sua elaboração, entender quais relações ela busca estabelecer com o mundo, e, no caso em questão, como ela permeia um cinema, uma guerra e um certo capitalismo. De um lado insistir na natureza múltipla da imagem, no labirinto que mistura suas semelhanças e dessemelhanças, suas continuidades e descontinuidades, possibilitando regimes diferenciados de produção

⁵ tradução livre

estética e de relação com o mundo. Por outro, esse fantasma autoritário e totalizador que a acompanha, em especial a partir do século XIX, e tenta reduzi-la a um espelho da realidade, com todo o risco de se assumir como tal, “Todo ato de imagem se agarra a uma impossível descrição de um real” (DIDI-HUBERMAN, 2003:156)⁶. Mas, uma ressalva faz-se importante, este fantasma que nos assombra não está em um plano oposto da imagem múltipla, mas dentro dela, do embate e das possibilidades da sua própria natureza.

1.1 VÔO NOTURNO SOBRE A FRONTEIRA

A lua não apareceu na noite de 2 de maio de 2011 nos arredores de Islamabad, um detalhe importante para os acontecimentos que se seguiram. Para o serviço secreto americano, o manto escuro da noite era fundamental para o vôo despercebido dos helicópteros ao atravessarem a fronteira entre o Afeganistão e o Paquistão. O sobrevôo de alguns minutos tinha como objetivo um casarão cerca de cem quilômetros de distância da capital Islamabad. A casa, descrita como um “complexo” (*compound* em inglês) por vários jornais da mídia, despertava suspeita por seus muros altos, a ausência de telefone e internet, e a queima de todo o lixo produzido no local. Mesmo sem ter a confirmação definitiva deste ser o refúgio de Osama Bin Laden, homem mais procurado do mundo, desde o dia 29 de Abril o presidente dos Estados Unidos havia dado luz verde à operação. A conjunção astral que produziu a noite escura foi determinante na decisão de agir. Ali ao pé das montanhas, longe da urbe, é comum o céu estrelado iluminado pelo luar. Cumpriu-se então o destino similar aos bandidos e forasteiros dos velhos filmes de faroeste e o líder do grupo terrorista *Al-Qaeda* foi encontrado e morto na ação efetuada pelos “mocinhos” marines americanos. Após a operação, apesar da ausência de imagens que comprovem, foi dito que o corpo do “terrorista” foi lavado e lançado em algum lugar do mar da Arábia em menos de 24 horas com a cabeça voltada para Meca, como mandam as tradições islâmicas. A cabeça a apontar para Meca no fundo do oceano a algum desconhecido peregrino marítimo.

⁶ tradução livre

Esta breve narrativa não se pretende verdadeira, não mais do que ela é na condição de um relato sobre os eventos que ocorreram nessa noite no Paquistão pescados em duas páginas da internet, o da *BBC News South Asia* e o blog *Live blog: reaction to Bin Laden's death* suportado pela rede de notícias *Aljaazeera*.⁷ Como bem sabem os leitores das *Mil e umas noites*, ao se jogar uma rede no mar tudo pode acontecer, desde coletar pequenos cacos de argila, a encontrar uma lâmpada mágica. Nesse caso, alguns dados e relatos de naturezas diferentes sobre um mesmo evento. Muitas das informações contidas nas páginas da internet, como os próprios sites afirmam, são de origem oficial, especialmente os detalhes referentes à operação.

A construção narrativa a respeito da morte de Osama Bin Laden feita por diversas mídias diferentes é muito interessante como um paradigma de um tipo de narrativa que tem se produzido em relação aos conflitos no oriente médio pós-queda das Torres Gêmeas. A Guerra do Iraque, como a Guerra do Afeganistão, se juntam a uma trama urdida maior que se costuma chamar *guerra ao terror* (o que não por acaso é o nome de um dos filmes analisados). Um rápido olhar sobre a forma do relato dessa morte ajuda a pensar parâmetros para seguir em uma análise mais profunda sobre as narrativas da Guerra do Iraque. Aqui no caso, sobre a construção imagética dos filmes analisados. E a morte não é em vão, se há uma coisa que acompanha os homens, as guerras, e porque não as narrativas, desde sempre, são as mortes. Logo, por mais terrível que seja, a construção narrativa de uma morte servirá como um farol iluminando as rochas na noite escura.

A morte de Bin Laden foi amplamente divulgada na mídia internacional, afinal era o homem mais procurado do mundo, e também de certa forma, o pai mítico de tudo aquilo, pelo menos o discurso oficial o considerava o grande mentor dos atentados de onze de setembro. Ao espalhar aleatoriamente sobre uma mesa os pedaços da narrativa de sua morte, amplamente divulgada, o que é possível ver e não ver ao mesmo tempo? Duas coisas saltam aos olhos de imediato, em especial pelo que possuem de evidência e ausência:

1. Dois relatos conflitantes e de natureza distinta que disputam (e compõem) o espaço narrativo. O evento narrado após seu acontecimento pela mídia e órgãos oficiais do governo dos Estados Unidos, e a cobertura simultânea através do twitter de

⁷ *BBC News South Asia*, <http://www.bbc.co.uk/news/world-south-asia-13257330> e *Live Blog: Reaction to Bin Laden's death*,

Sohaib Athar que viu a operação à distância nas montanhas. O paquistanês, que não é repórter, por acaso avistou ao longe os helicópteros e dado o estranhamento do que estava acontecendo postou o que via no seu twitter pessoal. Só desconfiou do que realmente se tratava quando ouviu o anúncio oficial de Obama de que haviam pego Osama Bin Laden, como pode-se ver em seu post, “Eu acho que a queda do helicóptero em Abbottabad, Paquistão e as notícias extraordinárias feitas pelo presidente Obama estão conectadas”⁸.

2. A ausência até hoje de alguma imagem do corpo de Osama Bin Laden, como também de seu suposto enterro em águas do mar Árábico. Se de fato Osama morreu, porque não se pode revelar a imagem do seu corpo? As únicas imagens de Osama referentes à invasão ironicamente são de vídeos feitos pelo próprio que foram, de acordo com as fontes oficiais, encontrados no seu refúgio. A única materialidade da presença de Osama em sua morte são essas imagens.

Há um jogo estruturante da narrativa que se apresenta nesses dois pontos acima do qual é possível elencar algumas peças: próximo, distante, eclipse, fato, imagem, presença e ausência. Pedacos de fragmentos compondo existências múltiplas na articulação dos fragmentos narrativos. O relato mais próximo ao fato é ao mesmo tempo o mais distante, Sohaib descreve o que imagina estar vendo das montanhas, mas não sabe que aquilo que vê é a operação de captura de Osama Bin Laden. Em contrapartida, o relato consciente do fato pela mídia é distante no tempo e no espaço. A medida (imensurável) da narrativa se dá pela justaposição dos relatos heterogêneos, modulados por esse pêndulo entre distante e próximo. A compreensão não vem de um só lugar, mas de muitos, e do movimento que se faz entre um e outro, e dentro de cada um – o evento não é único, é vários, posicionado em diferentes medidas, diferente olhares, impossível de caber por inteiro dentro dos olhos, como o sertão do Guimarães Rosa.

A multiplicidade de olhares é uma característica desse conflito em que relatos de diversas naturezas estão em constante relação. Não há uma única guerra, mas as muitas que cabem no infinito processo narrativo, e que são catapultadas às milhares

⁸ tradução livre retirado do post no twitter de Sohaib Athar, <https://twitter.com/naqvi/status/64883228590350336> encontrado no site, http://news.cnet.com/8301-31921_3-20058790-281.html?tag=mncol;txt

diante das mídias, das novas tecnologias digitais e da internet. A Guerra ao mesmo tempo em que é aquela que está lá sobre os destroços de um país, é também a que se faz de clique em clique no mouse. Esta **multiplicidade** é uma condição narrativa determinante que será tratada mais adiante neste capítulo.

Outras duas condições fundamentais, e interligadas, à produção de narrativas presentes no episódio da morte de Bin Laden, estão vinculadas estreitamente à sua morte e como ela aparece na narrativa. Talvez a morte seja aquilo que exista de mais humano após o nascimento. Para fazer parte da humanidade é preciso poder morrer, reconhecer a mortalidade do outro é reconhecer o outro como ser humano. O dilema de Antígona era justamente a proibição de execução dos devidos ritos funerários ao corpo de seu irmão, o que no fundo seria destituí-lo de humanidade. Não há punição maior do que deixar de ser homem. Se em toda essa ação não há a imagem do corpo e nem do enterro de Bin Laden, não seria o líder da Al-qaeda como o irmão de Antígona? Não teria o governo americano aplicado a pena máxima no plano simbólico, despindo Bin Laden de qualquer humanidade? A imagem mais próxima do momento de sua morte é o vídeo divulgado com o presidente Obama e sua equipe na Casa Branca assistindo à operação. De novo uma modulação entre perto e longe, próximo no tempo e longe no espaço. A evidência do fato não se dá através da imagem dele, mas da imagem dele sendo assistido. Vemos os outros verem para termos certeza que ele morreu. Sou imagem, e por ser visto, logo existo. O espectador é que lhe dá condição de existência.

Os outros vídeos exibidos são do refúgio pós invasão com vidros estilhaçados, móveis quebrados, marcas de tiros e sangue. A morte de Osama nas construções narrativas feitas a partir do material oficial está sempre fora do quadro, quando não ocupando o espaço nebuloso da elipse, o fora da ação. Não há a imagem precisa do corpo baleado, mas não se pode negar a presença, mesmo que espectral, de Osama. Seu corpo repousou sobre aqueles estilhaços e quem sabe o sangue vermelho tingindo o chão é o que resta dele. Claro que as palavras narram a morte, primeiro como um ato de resistência em que Osama morria com uma Kalashnikov em punho e depois, revisto essa imagem, surgiu a versão da execução sumária. Mas essa invisibilidade do cadáver neste mundo repleto de imagens não traz uma certa imaterialidade da morte? Como se Bin Laden não morresse, simplesmente evaporasse, deixasse de ser.

Há através do governo dos Estados Unidos, Estado mandante da morte de Osama Bin Laden, um ação dupla e *cínica* (SAFLATE, 2008), ao mesmo tempo em

que reivindica um sentido de justiça moral em seu ato, “olho por olho, dente por dente”, ele transgride por completo uma moral simbólica ao impedir o luto, a aparição do cadáver para serem feitos os devidos ritos funerários. Mais do que isso, ele encena e dramatiza um poder de anulação simbólica ao dizer na mídia que ainda não decidiu sobre o destino dessa imagem. Durante um tempo pairou a dúvida se seria liberado o acesso, ou não, à imagem de Bin Laden morto até que o presidente Obama decidiu pela não exibição dela por considerar seu conteúdo muito forte. O movimento no qual, ao mesmo tempo, a norma é afirmada e transgredida, não se restringe à ação do Estado, mas em uma característica do modo de operação do capitalismo contemporâneo, na própria *formas de vida*, desse capitalismo,

“Zizek compreendeu, na peculiaridade desse processo de socialização a partir de normatividade contrárias, a chave para o funcionamento de uma forma de vida que parece seguir sistemas de normas e valores que se invertem no momento mesmo de sua aplicação, sistemas em que lei e transgressão são enunciadas, ao mesmo tempo, como imperativos. Como veremos, o nome mais adequado para esse fenômeno é *cinismo*.” (SAFLATE, 2008:15)

Nesse sentido, há ao mesmo tempo, uma **imaterialidade** e **invisibilidade** no relato dessa morte, ela está lá e não está lá. Existe como fato, como palavra, mas não existe como corpo. Estas ausências (cheias de presença) são também marcantes nas narrativas cinematográficas sobre a Guerra do Iraque, e fazem parte da imagem, e do jogo de visibilidades característico desse conflito, e em última instância, de um certo capitalismo contemporâneo vinculado a este conflito. Este corpo sem imagem, presente a todo instante nos filmes analisados, é do que irá tratar com profundidade o terceiro capítulo desta dissertação – o que significa essa imagem fantasmagórica do outro?

1.2 AS MIL E UMA MÍDIAS

“Somente nos relatórios de Marco Polo, Kublai Khan conseguia discernir, através das muralhas e das torres destinadas a desmoronar, a filigrana de um desenho tão fino a ponto de evitar as mordidas dos cupins.” (CALVINO, 2003:10)

Para nós, a guerra do Iraque se assemelha às cidades do império Mongol narradas por Marco Polo a Kublai Khan no livro *As cidades invisíveis* (CALVINO, 2003). No livro, o imperador Kublai Khan, sem conhecimento presencial de seus domínios, solicita à Marco Polo que lhe descreva as cidades de seu vasto império. A guerra para quem não está lá debaixo das bombas, como as cidades de Calvino, só existe como narrativa, mais especificamente, narrativas midiáticas. Neste caso, a guerra toma corpo como narrativa e se faz presente, mas como imagens e dizeres midiáticos. Nossa experiência da guerra é inexoravelmente mediada por estes relatos. É claro, pode-se dizer que, mesmo estando na guerra, debaixo das bombas, esta experiência corporal será de alguma forma tornada narrativa na medida em que signifique o acontecimento. Afinal como afirma Ricouer em *Tempo e narrativa*, o ato de narrar é inseparável da experiência humana,

“Ou, em outras palavras: que o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal.” (Ricouer, 1994:85)

Mas, o acesso a aquele tempo e espaço, se dará a partir da minha experiência sensível e da minha mediação narrativa, muito diferente de estar diante da tela da televisão, cinema ou computador vivenciando outras experiências, espaços, tempos, narrativas e imagens.

Não se pode negar que as diferenças entre os relatos literários e da guerra são muitas a começar pela pluralidade de interlocutores e narrativas a que temos acesso. E como, anteriormente colocado, em relação à morte de Bin Laden, não há uma única forma narrativa em relação à guerra, mas múltiplas possibilidades atravessadas por origens, discursos e mídias diferentes. Este espaço problemático de múltiplas

narrativas é também um espaço de disputas e conflitos, e em certa medida um outro campo de batalha,

“No espaço da mídia, a eclosão de narrativas – de modo conflituoso porque também assimétrico e fragmentado, pois se fala de tudo e de todos os modos, ainda que nem todos tenham acesso à fala e/ou escuta – pode significar a inscrição de formas variadas de dizer de um mesmo lugar, o que deve apontar para a possibilidade de que os sentidos se diversifiquem.” (Resende, 2002:152)

Há portanto diversos relatos conflitantes e de naturezas diferentes coexistindo no espaço público. Há diversos narrares e experiências desses narrares em confronto, pode-se dizer que não existe uma única guerra, mas várias que se apresentam e se presentificam como realidades distintas.

A internet e as novas tecnologias digitais permitem que relatos de naturezas diversas cheguem até nós. As origens dos relatos vão desde grandes jornais ocidentais e do oriente médio a blogs e vídeos no youtube feitos por “marines”, esposas de “marines”, iraquianos shiitas ou sunitas, insurgentes ou não, imagens de jornalistas *embedded* junto às linhas de ataque ou de execuções feitas por jihadistas, enfim, de clique em clique é possível fazer uma trama tão extensa que às vezes nos sentimos como Sherazade em suas 1001 noites. Isto não quer dizer que ao ter acesso à pluralidade de relatos estamos mais perto do que seria a guerra em si. Mas, o importante seria que através da exposição deste conflito de verdades e narrativas se tenha a consciência da impossibilidade de uma verdade única ou de apreensão de um Iraque “real”. Ou como aponta Resende, é necessário desconfiar dos relatos absolutos em que os conflitos não aparecem,

“Assim no nosso tempo vazio e pleno de sentidos, parece fundamental que, no mínimo, suspeitemos dos relatos absolutos, integrativos e explicativos. Se neles tenta-se abolir, ou mesmo amenizar o conflito, o mundo deixa de ser tecido na perspectiva de seus desditos.” (Resende, 2002:156)

É preciso portanto pensar em como estes filmes lidam com esse universo de experiências narrativas da guerra do Iraque, seja ocultando este fato, trazendo a tona ou o incorporando ao próprio tecido narrativo.

Os três filmes e suas imagens, complexas nos embates entre suas semelhanças e dessemelhanças, possuem diferenças, mas todos tentam dar conta das múltiplas vozes da guerra. Parece que não é possível para a ficção ignorar essa multiplicidade, o que não quer dizer que ela incorpore na sua forma os confrontos e as guerras diferenciadas que existem dentro dos narrares.

Guerra sem cortes é o mais radical na sua abordagem a essa questão, nele a pluralidade de relatos é a própria forma e tema do filme. Uma cartela no início nos adverte que vamos assistir a uma ficção baseada em fatos reais. É como se o filme precisasse nos localizar pois as imagens que compõe toda a narrativa são como se fossem imagens não ficcionais, documentais, amadoras e jornalísticas. É evidente a tentativa do filme de apresentar um painel de discursos existentes sobre a guerra. Logo no início um carro tenta atravessar um posto de controle do exército americano e é metralhado, dentro do carro havia um homem tentando levar a mulher em trabalho de parto ao hospital. Este mesmo fato nos é mostrado em diversas camadas, o documentário francês, o vídeo diário do soldado e por uma reportagem de uma tv árabe. Cada um desses registros traz um olhar sobre o fato. O documentário é distanciando e analítico, o vídeo diário traz o depoimento cínico e sem remorso do autor do tiro e a reportagem entrevista os familiares da vítima no hospital. Essa operação acontecerá durante todo o filme, especialmente nos momentos chaves, como se a experiência da guerra em si fosse fragmentada e dispersa.

O filme de De Palma, ao tratar de relatos de diversas naturezas, e de como eles estão presentes na nossa experiência da guerra, caminha para uma dissolução do próprio conflito, como se no labirinto de narrativas alguma essência se perdesse. O personagem autor do vídeo diário próximo ao final do filme nos diz, “Só porque você vê não quer dizer que você faz parte daquilo. É o que todo mundo faz, eles apenas assistem e não fazem nada. Eles fazem um vídeo para as pessoas assistirem e elas não fazem nada.”⁹ Para o filme, as imagens multifacetadas e de diversas origens são esvaziadas de potência, os horrores da guerra se perdem diante dos múltiplos espelhos da mídia. É como se a guerra, apesar da quantidade de imagens e discursos, se tornasse impalpável e perdesse todo o sentido.

O curioso é que o mesmo filme encerra os créditos com a exibição de diversas fotos jornalísticas de vítimas da guerra com o letreiro, “Danos colaterais, fotos reais

⁹ tradução livre

da guerra do Iraque”. É como se encerrasse a ficção e agora entrasse o “real”, aquilo que nem o filme e nem as diversas narrativas dão conta de revelar. Ao mesmo tempo, em que o filme desautoriza a capacidade de verdade das imagens e narrativas, no final, revive a autoridade em relação às fotos jornalísticas. Vemos portanto, uma sequência forte de fotografias de homens, mulheres e crianças, principalmente crianças, mutiladas, mortas, sangrando, chorando diante de cadáveres, enfim o horror, como se poderia imaginar o horror. E ainda, acompanhando essas fotos, a ária da ópera Tosca como música de fundo elevando o tom dramático das mortes ao extremo. O destaque desta sequência é a última foto, o corpo de uma mulher dilacerada em diagonal com uma luz próxima a um quadro do Caravaggio, é a única foto em que há um movimento de câmera, um travelling para frente em direção ao centro do quadro. O paradoxo do filme é a cena final, que se remete ao registro cru da realidade, ser a parte mais dramatizada do filme. Ou seja, a ficção é desdramatizada, em termos de imagem e som, imagens com texturas e referências à produções jornalísticas, blogs e imagens amadoras. Mas, quando o filme decide apresentar o que considera a verdadeira guerra, ele estetiza ao máximo a experiência com uma música operística. Fica então uma questão: porque desdramatizar a ficção e ao mesmo tempo dramatizar o “real” e quais os efeitos disso? E talvez a resposta está na relação do impacto de todas essas imagens, relatos e narrativas na construção de uma estética realista da guerra do Iraque. Ou ainda, da construção de uma estética e política em que não é possível ignorar a multiplicidade de relatos. O irônico de tudo isso é o real só ser capaz de atravessar nosso peito como ficção, e a ficção como realidade.

Os outros dois filmes incorporam de maneira mais velada a multiplicidade de narrares, na verdade fazem um movimento duplo, incorporam na forma do filme uma estética dos relatos da mídia, ao mesmo tempo, em que omitem a existência deles. A fotografia, a montagem e o som dos filmes trazem uma cara que remete às texturas visuais e de corte das imagens e relatos que nos chegam sobre a guerra. O corte descontínuo da montagem, a câmera na mão e a imagem granulada da fotografia parecem nos colocar dentro da guerra como um jornalista *embedded*. O filme *Zona verde* começa com uma tela preta e o som de uma transmissão ao vivo de jornal relatando o bombardeio das forças de coalizão à cidade de Bagdá. A ficção para ser realista não pode ignorar este grupo de imagens do presente e da guerra, ela precisa desse vínculo para o realismo ser “real”. É como se, ao trabalhar estas referências na textura do corpo da imagem, os filmes incorporam também os sentidos que as imagens

constroem para si. Elaboram, a partir desta estética, um apagamento do enunciado, das dessemelhanças, descontinuidades e da autoria. De forma que as imagens brotam naturalmente do “real”, como indicam Brasil e Migliorin sobre as imagens amadoras que circulam na internet e na grande mídia,

“(…) como que surgidas espontaneamente, estas imagens apagam, negligenciam ou, ao menos, tornam nebuloso o pólo da enunciação, assim como as – várias e complexas – mediações que as constituem. Elas surgem então “naturalizadas”, como se produzidas autonomamente, como se disseminadas por todos ou ninguém” (BRASIL e MIGLIORIN, 2010:128)

A experiência da guerra do Iraque é povoada de relatos e narrativas como nenhuma guerra antes na história da humanidade. Os meios técnicos atuais e a miríade midiática contemporânea permitem a produção de múltiplos discursos e narrares. Para além do conflito real, bélico, há um conflito narrativo, enunciativo, como nunca antes na história de uma guerra. Mesmo no reino do discurso, das palavras e das imagens, esta guerra de sentidos, verdades e experiências também é violenta e intensa,

“o fato de que conhecer o Iraque através dos relatos de guerra nesses últimos dois anos é uma atividade muito mais rica de sentido do que foi, nos anos 1960, conhecer o Vietnã. Vale ressaltar, falamos do fato de que hoje os narrares também coexistem em situação de conflito, aspecto com o qual compactua o próprio avanço tecnológico.” (Resende, 2002:151)

Pode-se dizer que a Guerra do Iraque inaugura um tipo de imagem e ela não pode se isentar do campo de batalha midiático. Nem de uma experiência contemporânea de um regime estético regido pela multiplicidade de imagens. A produção de imagens ou regimes de imagens acompanham às guerras há muito tempo. Paul Virilio em seu livro *Guerra e cinema* se aprofunda nessa relação, em especial, como um e outro se relacionam na produção de visibilidades e invisibilidades. Em como o *front* da guerra é, antes de tudo, uma disputa de olhares, de quem vê e não é visto, e de como nesta relação incestuosa são produzidas visibilidades e sujeitos,

“(…) a história das batalhas é, antes de mais nada, a história da metamorfose de seus campos de percepção. Ou seja, a guerra consiste menos em obter óbvias vitórias “materiais” (territoriais, econômicas…) do que em apropriar-se da “imaterialidade” dos campos de percepção.” (VIRILIO, 2005:27).

Ao longo da história é possível identificar momentos ápicos nos cruzamentos entre as guerras e as imagens. Para citar alguns: as gravuras de Goya a respeito da invasão da França napoleônica à Espanha, Guernica de Picasso sobre o violento bombardeio aéreo das tropas Franquistas, as fotografias dos campos de concentração da segunda guerra mundial que apresentavam ao mundo os horrores do holocausto pela primeira vez e a foto das crianças vietnamitas com os corpos queimados fugindo do napalm durante a guerra do Vietnã. Cada um desses exemplos tem naturezas e contextos próprios, não dão conta da experiência da guerra, impossível de uma representação única. Mas na condição de imagem, mostram mais pelo que está fora delas e não se explica do que pelo que está no quadro. São “imagens apesar de tudo” como diz Didi-Huberman em relação à produção de imagens sobre o horror da guerra, “Eu penso o contrário, que a multiplicação e a conjunção de imagens, todas lacunares e relativas como sejam, formam tantas vozes para mostrar *apesar de tudo* o que não se pode ver.” (DIDI-HUBERMAN, 2003:167)¹⁰. As imagens da guerra são como feridas que permaneceram pairando no ar a despeito do tempo. São narrativas e ao mesmo tempo feridas no corpo da humanidade.

1.3 A GUERRA (IN)VISÍVEL

Zizek nos diz que a Guerra do Afeganistão, resposta americana a queda das Torres Gêmeas, é um conflito gerado pelos excessos do capitalismo, resultado do seu “excesso obscuro” (ZIZEK, 2003:71). Da mesma forma que o fascismo europeu da década de trinta nasceu da mobilização de um “excesso obscuro” para vencer o comunismo, também foi o Talibã para vencer a Rússia comunista. Os dois regimes políticos, após cumprirem suas funções, precisaram ser eliminados pelo mesmo capitalismo que os criou. Ou seja, “o excesso obscuro” do capitalismo, está vinculado tanto a origem da Segunda Guerra Mundial, como à Guerra do Afeganistão, dado é claro as diferenças entre as guerras, entre o capitalismo do século XX e século XXI e entre os seus “excessos”. Afinal, os campos de concentração nazistas são a maior

¹⁰ tradução livre

violenta e cruel contradição de um certo capitalismo e manifestação invertida mais radical de um biopoder,

“Nele, uma absolutização sem precedentes do biopoder de *fazer viver* se cruza com uma não menos generalização do poder do soberano de *fazer morrer*, de tal forma que a biopolítica coincide imediatamente com a tanatopolítica.” (AGAMBEM, 2008:89)

A Guerra do Iraque portanto, estaria ligada aos excessos endógenos do capitalismo mundial. Ao invés do choque de civilizações, entre o ocidente e o oriente, um choque interno do universo capitalista. A guerra como o terrorismo não se localiza na exceção ou externamente ao mundo ocidental capitalista, ela está dentro dele. E se o campo de concentração é a expressão máxima da Segunda Guerra Mundial e daquele universo capitalista, ou seja, seu corpo estético, bio(tanato)político e violento, qual seria a forma e expressão máxima da Guerra do Iraque?

Se a guerra nasce dos excessos de um capitalismo contemporâneo, poderíamos dizer que este empresta qualidades e possibilidades. Como este capitalismo em que “o fato social total é o consumo ao invés da produção” (SAFLATE, 2010) se transubstancia em um conflito bélico? Deleuze nos aponta as características de um capitalismo em que, a *sociedade de controle* estaria se sobrepondo a uma *sociedade disciplinar*, a empresa passa a substituir a fábrica, o controle o confinamento, a gestão a produção e a modulação o molde (DELEUZE, 2008:221). Ao invés das paredes e grades rígidas das fábricas onde o operário labutava a produção de um produto, temos a forma etérea da empresa, um “gás”, sem necessidade de uma estrutura física definitiva, os trabalhadores como células autônomas interligadas gerando serviços e demandas.

Não é coincidência que o *modus operandi* do grupo terrorista *Al Qaeda* seja muito similar a de uma empresa com células autônomas invisíveis funcionando em qualquer lugar, sem hierarquia direta, como fantasmas podendo explodir a qualquer momento. Também é bastante coerente o nome *Justiça Infinita* dado a operação deflagrada pelos Estados Unidos no Afeganistão no início da guerra (ZIZEK, 2003:72), como se a operação jamais tivesse fim, jamais se completaria, tal qual na sociedade de controle somos enredados numa contínua e interminável avaliação sem nunca concluir suas etapas,

“Na sociedades de disciplina não se parava de recomeçar (da escola à caserna, da caserna à fábrica), enquanto nas sociedades de controle nunca se termina nada, a empresa, a formação, o serviço sendo os estados metaestáveis e coexistentes de uma mesma modulação, como de um deformador universal.” (DELEUZE, 2008:221)

A Guerra do Iraque assume uma forma disforme, a princípio sem um corpo visível, como um “gás”, gerida e modulada pelos generais em seus escritórios através das telas dos computadores ou da CNN, uma guerra sem baixas (pelo menos na visão do governo americano). Se a capital e o país já foi ocupado, quem é o inimigo agora? Quais são as batalhas? E os mortos onde estão? Não é típico de um capitalismo cínico ir a guerra sem ir a guerra – a guerra cirúrgica! Sobre essa (des)forma da guerra do século XXI Zizek identifica um cinismo brutal,

“O que nos espera é algo muito mais estranho: o espectro de uma guerra “imaterial”, em que o ataque é invisível – vírus, venenos que podem estar em qualquer lugar ou em lugar nenhum. No plano da realidade material visível, nada acontece, nenhuma grande explosão; ainda assim o universo conhecido começa a desmoronar, a vida a se desintegrar.” (ZIZEK, 2003: 53)

Neste ponto reside a construção cruel da guerra contemporânea, a despeito das vítimas e do horror (e não há nada mais concreto e “real” do que a morte), a construção narrativa de uma guerra que se faz sem corpo, impossível de se pegar com as mãos, pulverizada, modular e de uma ocupação infinita. Se é uma guerra, não se tem o direito de vivenciar a guerra em si, mesmo com suas mortes e violência? Não é terrível a narrativa da guerra sem sua substância: “Assim como bebemos cerveja sem álcool ou café sem cafeína, temos agora a guerra esvaziada de sua substância (...)” (ZIZEK, 2003:53)?

Existir nessa guerra é, como apontado anteriormente, o dilema de Antígona e da morte de Osama Bin Laden. Não se pode enterrar os seus mortos, afinal, no plano das imagens é como se eles não existissem. O “excesso obscuro” do capitalismo Global revela sua face violenta e totalitária, a captura total do indivíduo pelo estado. Este rosto cínico é a manifestação mais imperiosa do biopoder contemporâneo, impedir que se viva o conflito na sua substância mais “real”, tornando assim, os mortos invisíveis.

O discurso da guerra esvaziada de sua substância, sem baixas, sem cadáveres, também é estruturado dentro dos filmes, de forma ainda mais impressionante. Os três filmes são categóricos em construir uma guerra que não tem um inimigo claro. Quem são os insurgentes contra quem os americanos lutam? Nos filmes eles não tem rostos, nem corpos, parecem dissimulados no meio da população, em que qualquer um pode se tornar insurgente a qualquer momento. Qualquer pessoa pode colocar uma bomba, qualquer um é o inimigo. Os americanos estão o tempo inteiro ameaçados por um fantasma, que no fundo nada mais é do que o outro, do que o Iraque, o terceiro mundo, o caos. No filme *Guerra ao terror* isso fica muito claro já na primeira sequência do filme quando um soldado tenta desarmar uma bomba. O personagem após vestir sua roupa de astronauta, claramente inadequada para o clima local, mas eficiente na proteção de estilhaços de bomba, caminha por uma rua devastada até a bomba. A câmera alterna em diversos planos sem continuidade e entre esses planos há um plano ponto de vista, mas não se vê de quem, e a sequência irá terminar sem que se tenha certeza de quem estava olhando. Ora era um insurgente? E se era, ele não possui corpo, imagem? Não é estranho que o espectador assuma o ponto de vista de alguém que não está lá? A mesma estrutura da sequência é recorrente ao longo de todo o filme, o de um olhar sem corpo. A câmera está sempre observando, como se dentro do filme estivesse mais alguém a espreita, olhando a cena. Este ponto de vista às vezes é identificado claramente como de algum soldado americano, nunca como o olhar de um Iraquiano.

No final do filme *Zona verde* o herói da trama adentra o que parece um bairro popular de Bagdá no encalço de capturar um alto oficial do exército de Sadam Hussein. Toda a cena é construída como se a ação estivesse seguida por mil olhos, como se qualquer morador do bairro estivesse assistindo. A câmera assume múltiplas posições e pontos de vistas sem que se saiba ao certo quem está olhando. Há planos de pessoas nas janelas, mas não sabemos quem elas são ou se são através de seus olhos que assistimos à cena. No final da perseguição qualquer habitante do bairro vira insurgente. Qualquer um pode começar a atirar, aqueles olhos que acompanhavam toda a ação, como quem vê o mundo da janela de casa, agora olham através das miras de suas armas. Nestes três filmes, toda vez que os personagens estão à céu aberto nas ruas das cidades iraquianas, eles estão sendo vigiados, ora por essa pluralidade de olhos, ora por esse ponto de vista descorporificado.

A alternância de planos, que às vezes assume o ponto de vista descorporificado, também cria uma confusão espacial. Se há o ponto de vista sem corpo, o “contraponto” da vista dos marines, revela um espaço desreferencializado. Não há como construir uma referência do espaço, ele é sempre retrato de um caos, sempre ameaçador. Ao mesmo tempo, em que há a ausência do corpo do outro, o espaço, como organização, é ausente também. O espaço indefinido ameaça tanto quanto o outro (corpo) ausente. Uma sequência do filme *Guerra ao terror* ilustra bem isso, quando o herói sai a noite a paisana em busca da prova de vida de uma criança. A cidade iluminada pela luz noturna granulada e capturada pela câmera na mão em movimento é desordenada, parece reflexo da própria angústia do personagem. Nesta cidade sem referência não há nada com o que podemos nos identificar, apenas o eterno medo do desconhecido. A impressão passada através dos filmes é que o inimigo a combater é justamente um outro desconhecido, ausente, descorporificado, sem referência – o outro como ameaça.

É como se nos filmes a guerra não existisse como se imagina ser uma guerra. Não há inimigos e nem combates, mas um constante risco de vida aos soldados americanos. E afinal, o olhar sem sujeito, ou melhor, sem corpo, não é o olhar de um fantasma verdadeiro – não seria o “outro” a assombrar a guerra imaterial? O horror de um outro espaço, tempo e sujeito imponderáveis.

A transformação da aporia da guerra sem substância em imagem cinematográfica é a materialização de um fantasma sujeito, fantasma espaço, em uma imagem fantasmagórica – vazio existencial de um capitalismo descorporificado, gasoso e etéreo, mas tão cruel quanto as grades da fábrica em sua exclusão. Não são os fantasmas dos filmes aqueles que não se incluem no universo capitalista, os “infiéis” do mercado global? E não é a origem do confronto no Iraque a tentativa inglória dos “infiéis” se inserirem no mundo globalizado? Diante disso, nada mais natural que apareçam como assombrações desprovidas de sujeito, apenas como um ser sem “ser”, mas ameaçador aos olhos ocidentais, capaz de eliminar a doce *pax*, mesmo que apenas no plano simbólico, o que já é muito.

A Guerra do Iraque é construída, dentro de um certo regime discursivo, como a guerra sem substância, do ponto de vista do invasor (um discurso oficial dos Estados Unidos), a guerra como um corpo invisível, como anteriormente indicado. Ao mesmo tempo, diante da multiplicidade narrativa, e de sua existência dentro de uma pluralidade midiática, ela se torna invisível pelo excesso conflitante narrativo,

invisível como matéria, não como imagem e narrativa. São duas invisibilidades se sobrepondo e se acariciando, construindo imagens e visibilidades. Como foi dito, a imagem é sempre complexa e seu jogo é embaralhar invisibilidades, visibilidades e dizeres. As camadas de invisibilidades são operações complexas, não se trata de mostrar ou não mostrar alguma coisa, como se houvesse uma única coisa a ser revelada, mas de tirar a substância de algo, e fazer com que ela exista em uma cacofonia de vozes e imagens.

As invisibilidades, ou promessas de invisibilidades, são a diferença fundamental na construção cinematográfica de ficção contemporânea sobre o confronto no Iraque. A Guerra do Iraque, no plano do discurso e da experiência narrativa, evoca uma existência invisível? E se é esse o caso, é diante disso que surge a imagem fantasmagórica – presença, sem corpo? E quem seria, portanto, o fantasma da sociedade disciplinar?

II

QUANDO A GUERRA VIRA IMAGEM

“Sertão. Sabe o senhor: sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar. Viver é muito perigoso....” (ROSA, 2001: 41)

O sertão, como as guerras, não é um só lugar. Mas os infinitos lugares que cabem dentro da gente. Dentro do nosso encontro com o mundo. O perigo de se perder na imensidão do sertão é o perigo de se perder na imensidão de si. A Guerra do Iraque é aquela que está lá sobre as ruínas da Babilônia, aquela que está entre as ruínas e as pessoas que caminham sobre elas, e também aquela que está nas ruínas das imagens que servem de inspiração para este escrito. São muitas as guerras que cabem e transbordam o pensamento da gente. A guerra é muito perigosa... É narrativamente imensa e perigosa. Os seus mortos, que em alguns casos, descansam embaixo das ruínas, nunca acham um lugar devido no quadro da imagem e muito menos nas margens do papel. Por mais que se deseje transformar luz e papel em carne e osso, não é mais do que um desejo, nostalgia de algum tempo mágico.

A dificuldade de pensar essa guerra (e o sertão) é o dentro da gente que está misturado a nossa experiência de mundo. O sertão está em trânsito, como estão os homens. O dentro da gente e o dentro do “outro” estará sempre lá mediando o mundo, e a mistura entre eu, “outro”, mundo, se torna dramática diante da violência de um evento como a Guerra do Iraque. As imagens que brotam da guerra estão na fronteira entre o dentro da gente, do “outro” e do mundo. É preciso ver, imagens e fronteiras, através de múltiplos e translúcidos véus.

Assim, a guerra não se despe dos homens que a habitam. Não se torna um lugar vazio de gente, o que seria outra forma de dizer vazio de mundo e de imagem. A complexidade do conflito é ser um lugar tumultuado, ausente de uma placidez estática onde as lentes podem repousar. Negar isso, é negar o humano que jaz sobre as

bombas e os escombros. Por mais que muitas das imagens que chegam da frente de batalha se esforcem para eliminar a presença humana.

Este capítulo segue na tentativa de encontrar um pedaço da guerra, e agora do dentro da gente, do “outro” e do mundo, que repouse sobre as palavras no papel. É uma tentativa de enfrentar a fronteira turbulenta de um estar em trânsito do homem e da guerra. Há a esperança de que este pedaço, estilhaço do conflito, possa produzir um pensamento sobre a guerra, gesto similar ao de criar um lugar (como é o sertão de Rosa) fictício nas páginas, ainda que exista alhures no mundo.

A reflexão continua a partir dos três filmes pensados já no primeiro capítulo, mas como impulso à escrita, será justaposto à eles duas imagens importantes dos conflitos do Oriente Médio. A primeira é o vídeo divulgado pelos rebeldes Líbios da captura do ex-ditador Muammar Kaddafi, morto em 2011. A outra é a imagem que mostra os minutos que antecedem a execução de Saddam Hussein em 2006. De novo, serão as lacunas, entre estes objetos, guias da análise. E talvez as perguntas elaboradas sejam mais importantes do que as respostas. As bifurcações importam mais do que as linhas retas, a única reta desta escrita é aquela da amplidão do horizonte do deserto.

Antes de pensar as imagens e elaborar um caminho para se chegar aos filmes, cabe pensar algumas características do conflito fundamentais na produção das imagens. No capítulo anterior, teceu-se uma relação entre os conceitos de *sociedade de controle* e *capitalismo pós-industrial* com a própria forma da Guerra do Iraque e, em especial, a construção dessa forma a partir de um discurso oficial. A guerra é infinita, etérea, segmentada e gerida nos gabinetes dos generais como as empresas contemporâneas e sua estrutura de “gás”, funcionando em células autônomas, sem as paredes rígidas das fábricas. A guerra, nos discursos oficiais, é posta como uma ocupação indefinida até que se imponha a “democracia” e a soberania ao novo governo iraquiano. Ao mesmo tempo, a guerra contemporânea é sublinhada como sendo aquela sem baixas, sem vítimas e das bombas inteligentes guiadas aos alvos militares. É evidente uma omissão dos corpos que morrem nos combates no discurso da guerra “limpa”, cirúrgica, e de como isso se associa com um cinismo próprio de um capitalismo contemporâneo (ZIZEK, 2003). Nesse sentido, há nos comunicados oficiais uma constante negação de uma realidade da guerra, afinal, não há nada mais real do que os mortos. A guerra, ao tomar corpo na fala oficial, se torna incorpórea, irreal.

Autores como Hardt e Negri apontam para um estado de guerra global que “assume um caráter generalizado, estrangulando todas as formas de vida social” (2005: 10). Uma forma de guerra diferenciada dos conflitos da era moderna, comuns entre Estados Nações, em que a guerra era separada da política e possuía tempo e espaço delimitados. A guerra, para esses autores, se coloca capilarizada globalmente e interminável na sua duração. Não se trata dessa ou daquela guerra, mas de um estado, regime de guerra. Claro, que as guerras ao redor do mundo se diferenciam entre si, de acordo com suas localidades e especificidades, mas fazem parte do que chamam de uma *constelação* maior ligadas à outras áreas em guerra ou não.

A marca simbólica e política inicial dessa nova era da guerra mundial seria, para os autores, os atentados de 11 de setembro, os mesmo que dão origem à guerra ao terror e do Iraque. A partir de então, surge a noção de uma violência capaz de irromper em qualquer lugar, como bem disse Bush na época dos atentados, o inimigo pode estar em qualquer lugar do mundo, pronto para atacar e os Estados Unidos estarão prontos para defender o seu país e a democracia. Na fala de Bush, estar em paz ou em guerra, é uma tênue diferença, já que o perigo iminente de morte está presente em ambos os estados. Para os autores a data é significativa para marcar uma “passagem global da modernidade para a pós-modernidade” (HARDT e NEGRI 2005: 23). E se este é um estado de transição, pode-se afirmar a existência de guerras modernas dentro de um arco maior da guerra pós-moderna, as duas formas coexistindo juntas. A Guerra do Iraque é, ao mesmo tempo, uma guerra de conquista, entre Estados Nações, e um regime de guerra pós-moderno em que se impõe ao derrotado um domínio de suas *formas de vida*.

Ao se descolar da política, se tornando a regra ao invés da exceção (o estado de exceção virando a norma), o estado de guerra contemporâneo passa a mediar todas as relações de poder, mesmo as que não envolvam o “derramamento de sangue” ou confrontos bélicos diretos,

“A guerra transformou-se num *regime de biopoder*, vale dizer, uma forma de governo destinada não apenas a controlar a população, mas a produzir e reproduzir todos os aspectos da vida social. Essa guerra traz morte mas também, paradoxalmente vida social.” (HARDT e NEGRI 2005: 34)

Ao controlar e regular a vida social, com toda violência que isso implica, as guerras passam a tomar um outro corpo, a produzir outra forma e processos de subjetivação. Agora a luta não é contra um inimigo demarcado no tempo e no espaço, com objetivos claros, como foram os comunistas na guerra fria, mas um conceito abstrato com cortes temporais e espaciais indeterminados. Quem são os terroristas, se não qualquer um em qualquer lugar? Ou os insurgentes no Iraque, se não qualquer iraquiano em qualquer cidade e localidade desse país? A indeterminação, ausência de traços, é evidente tanto nas imagens que serão discutidas, como nos filmes. Por um lado, produz narrativamente um agente invisível, conceitual, o qual é necessário enfrentar, por outro, desperta uma busca por uma materialidade narrativa impossível do conflito. Afinal, a única matéria diante dos olhos são as ruínas e os mortos inevitáveis da guerra.

A dualidade expressa através do inimigo abstrato, incorpóreo, que se deseja “real” e material atravessa também a dimensão do *biopoder* presente em um regime global de guerra. Há, ao mesmo tempo, o poder cruel de destruição do outro, mas também a produção e transformação da vida social. Uma gestão dupla – da vida e da morte. Para estabelecer o controle, às vezes é preciso aniquilar o outro, ou ainda, a própria criação de novas *formas de vida* é em si um processo de destruição do sujeito, substituição de um por outro. A guerra, sem deixar de ser o que é, passa também a regular a vida social. A invasão americana no Iraque, motivada pela busca de armas de destruição em massa do regime de Saddam Hussein (nunca encontradas), é também o pretexto da construção de uma outra nação, agora sobre a tutela da democracia ocidental. Mais do que impedir um suposto e iminente ataque iraquiano em solo americano, a intenção da guerra é inventar, com contratos vultosos e à revelia da população, um outro país. Um país para ser juntar e ser gerido pela *constelação* da democracia ocidental. Libertar o outro significa, sobretudo, produzir um outro lugar. E nesse momento, de produção do *biopoder*, a guerra deixa de ser por um motivo de *defesa* da soberania, e passa a ser pela *segurança* do Iraque, pela *segurança* global. A ideia de *segurança* passa por todas as esferas do cotidiano, regulando e disciplinando o dia-a-dia de uma população. O contrato social, desde a sua origem, prevê na sua assinatura a garantia de *segurança* de todos.

A análise de uma conjuntura política contemporânea feita por Hardt e Negri, da passagem de uma modernidade para uma pós-modernidade, em que a guerra passa a permear as relações de poder, é fundamental para pensar a complexidade das

imagens, filmes e narrativas sobre a Guerra do Iraque. A forma de um regime contemporâneo de guerra, abstrato, imaterial, indeterminado, infinito, dialoga diretamente com estas produções imagéticas. Quem aponta a câmera à guerra, e inevitavelmente inventa um quadro para o conflito, experimenta a sua maneira e diante de seus olhos o seu corpo infinito e sem pele.

2.1 UM CONDENADO À MORTE E SUA IMAGEM

Um homem caminha com dificuldade sobre o deserto. Uma multidão afoita o acompanha. Parece não haver mulheres nessa multidão. Muitos estão armados com metralhadoras. Seu rosto é coberto de sangue, é possível imaginar as gotas vermelhas caindo sobre a areia amarela. A imagem é tremida, borrada e às vezes há uns cortes descontínuos. Ouve-se gritos eufóricos e rajadas de metralhadora no fundo. O homem é açoitado pela turba eufórica que o leva. Os olhos negros do homem ensanguentado vão de encontro inevitável com a lente que filma. Esta curta descrição foi feita a partir de um vídeo do youtube¹¹ e pela informação da legenda mostra a captura de Mouammar Kaddafi pelas tropas rebeldes na Líbia. A câmera persegue seu rosto a todo momento, a imagem traz uma violência na sua composição, no seu gesto de olhar e procura por este rosto. É preciso mostrar o homem na sua pequenez. É preciso mostrar o rei deposto. Ali jazem as vítimas do regime e as vítimas da guerra. Será possível contar os corpos que tombaram durante a ditadura de Kaddafi naqueles olhos negros acucados? O horror da vítima naquele momento, o rei nu e destronado, se equivale ao horror do regime? Uma imagem consegue dar conta de uma História, consegue dar conta do horror? Uma imagem não enquadra o horizonte como um todo, se muito, algum horizonte. Este algum já é uma imensidão para se pensar este horizonte, ou se aproximar de alguma forma dele.

Outra imagem, outro homem também anda com passos miúdos escoltado por um grupo encapuzado. A barba grisalha, os cabelos negros por fazer, e uma forca ao redor do pescoço, não há dúvida, é um condenado à morte. A imagem, captada por um celular, é tremida, borrada, escura e de baixa qualidade. Ouve-se o homem falar

¹¹ <http://www.youtube.com/watch?v=QelHR180ex8> acessado em janeiro de 2012

preces em árabe, outros homens também gritam. A legenda em inglês indica que os gritos são ofensas ao condenado. Segundos antes do cadafalso ceder e o homem seguir sua sentença, a imagem congela e faz um zoom in em direção ao rosto que se torna um borrão indistinto. Esta imagem foi captada clandestinamente por um celular na execução de Saddam Hussein. A descrição desta dissertação foi feita a partir de um link do youtube e é um trecho da reportagem da CNN sobre o vazamento das imagens da execução de Saddam Hussein.¹² Esta imagem não poderia existir, mas existe. A princípio não havia câmeras no local, mas depois apareceram as imagens na internet e em redes de televisão. É intrigante que a reportagem da CNN substitua o momento da morte pela imagem congelada seguida por um zoom. Claro que é compreensível que não exibam em transmissão televisiva a imagem da morte de Saddam, mas não é evidente que necessariamente a substituam pelo zoom in do rosto. Neste caso, da Agência de Notícias Norte Americana, a morte não se dá visualmente por sufocamento pela corda no pescoço, mas pela gradual indefinição da imagem “pixelizada” quando o quadro se aproxima do rosto de Saddam. A face vai se transformando em borrão enquanto uma voz nos avisa que este fotograma é o momento exatamente anterior à sua morte, isto é, a morte do corpo do condenado, e não da imagem que aparece. Aqui, o corpo cede lugar a uma vaga lembrança do rosto esmaecido, é o último fotograma de Saddam vivo. Apesar da ausência de uma imagem da morte, continua-se a ouvir o que parece ser o som direto deste momento, gritos e cânticos em árabe. Isso ao fundo com a voz da repórter em primeiro plano narrando a imagem e nos informando o que estamos ouvindo. O que pode esta imagem borrada nos dizer sobre o conflito no Iraque, se é que ela pode falar? Qual é o “algum” horizonte dentro da sala de execução que nos aproxima da violência e do horror da guerra?

Duas imagens de dois homens, ditadores depostos em condições históricas completamente diferentes, ao que tudo indica compartilham a mesma língua árabe, a mesma religião Islâmica e o mesmo sol escaldante do deserto. As duas imagens são, de acordo com as legendas que as acompanham, os últimos momentos em vida de seus retratados. Nelas há aquilo que podemos mirar com os olhos dentro do quadro, e ao mesmo tempo aquilo que nossos olhos não alcançam, todo um horizonte que transborda a tela. Há a imagem e há a guerra que a origina. As duas estão

¹² <http://www.youtube.com/watch?v=AYTWSBndv34&feature=related>, acessado em janeiro de 2012.

inexoravelmente relacionadas e é impossível olhar separadamente como se fossem camadas diferentes.

As duas imagens foram propositalmente colocadas lado a lado no texto. Outras imagens poderiam acompanhá-las, como os corpos caindo silenciosos das Torres Gêmeas, os vídeos apreendidos no esconderijo de Osama Bin Laden na operação que levou a sua morte ou até mesmo as imagens dos Budas Gigantes no Afeganistão explodindo em mil pedaços. Todo este grupo de imagens pertence a uma mesma trama narrativa – a de um regime de guerra contemporâneo (HARDT e NEGRI, 2005). São parte de uma *constelação* de guerras recentes do oriente médio. Elas são singulares, mas se juntam umas às outras em uma rede. Se ligando potencialmente através de suas diferenças. Não estão enfileiradas em uma linha solitária, mas atadas umas às outras em uma teia. Os caminhos que se pode fazer entre uma e outra, ou, sobre o conjunto, são infinitos, como são as narrativas singulares as quais elas pertencem. Talvez a própria teia, por definição, não tenha fim, seja ela mesma um processo contínuo de criação narrativa sobre o mundo. E se há uma teia, ela só se faz na medida em que seus nós e pontos entram em relação uns com os outros. Estes nós, ou imagens no nosso caso, ao mesmo tempo que se constituem como imagens construindo sentidos para si, ao fazerem parte da teia, a tecem e lhe dão condição de existência. E nesse caso específico, inventam um mundo inexoravelmente enlaçado às guerras e conflitos no Oriente Médio. Imagens e mais imagens vão se juntado umas às outras, tensionadas por suas diferenças. Mas nas suas produções e leituras, invariavelmente, são traçados rumos e criadas relações não estáticas, parte da trama que se faz e refaz. Os caminhos interessam como construção de uma experiência do mundo, uma tentativa de compreensão e leitura, e não como uma verdade absoluta.

É mais uma vez, como levantado no primeiro capítulo, um dilema Roseano – o sertão não está nas coisas e nem no homem, mas na travessia, na relação do homem com as coisas e nas sua passagem pelo mundo, no seu drama. A Guerra do Iraque, tema dos filmes analisados nesta dissertação, está presente nos caminhos dessa grande teia das quais as imagens, mesmo a do ex-ditador Líbio, fazem parte. Teia, indiscriminadamente tecida, ao mesmo tempo em que se escreve. O texto, a dissertação, ao tratar deste universo de imagens, passa a fazer parte da grande trama que as congrega, passando a partilhar, mesmo que dolorosamente, alguma pedaço da guerra.

Nesse sentido, a ordem de apresentação das imagens poderia estar invertida e organizada cronologicamente, primeiro a imagem de Saddam Hussein e depois a imagem de Kaddafi, e com certeza a leitura, pelo menos das imagens e do impacto ao ler as suas descrições, seria alterada. A ordem narrativa altera os fatores. Mas o texto foi feito assim, de trás para frente, no sentido linear do tempo histórico. Dos acontecimentos recentes da Líbia para o Iraque ainda sobre o domínio de tropas americanas em 2006. Há naturalmente uma grande elipse entre as imagens, um espaço temporal entre uma e outra. Aqui, a lacuna entre um condenado e outro, não é o problema, mas justo aquilo que interessa. É em um espaço cinzento e nebuloso que se traçam os entendimentos entre as imagens e suas respectivas guerras. Olhar para a nuvem cinzenta ajuda a refletir sobre o que existe entre cada um dos filmes analisados e a Guerra do Iraque, ou, entre eles e uma teia maior narrativa que pode-se chamar Guerra ao Terror. Uma das imagens, a do Saddam Hussein, faz parte diretamente da construção narrativa sobre o conflito Iraquiano. O registro de Kaddafi, mais recente, não pode deixar de ter seu sentido refletido no vídeo da captura e execução de Saddam Hussein que a precede. As imagens, tais quais as guerras que lhe dão corpo, fazem parte de uma *constelação* (HARDT e NEGRI, 2005), povoam uma galáxia de infinitas conexões. Por isso, escolheu-se apresentar as imagens na ordem cronológica invertida. Se pensarmos nas imagens como parte de uma *babushka*, boneca russa em que sucessivamente, da maior para menor, encontramos várias bonecas, uma dentro da outra, pode-se dizer que a imagem de Saddam se encontra dentro da barriga da imagem de Kaddafi. Quais sentidos estão dentro dessa deglutição de uma imagem por outra e em que eles nos ajudam a pensar os filmes? Três questões surgem ao se pensar as imagens dos ex-ditadores à luz do deserto, e são fundamentais para a análise dos caminhos trilhados pelos filmes em seus bosques narrativos.

2.1.1 Autoria e diluição da enunciação

Uma primeira questão se coloca de imediato a partir da natureza das imagens dos condenados, de sua produção e local de fala – retiradas de dentro dos recônditos da internet – elas incorporam uma natureza anônima e coletiva,

“como que surgidas espontaneamente, estas imagens apagam, negligenciam ou, ao menos, tornam nebuloso o pólo da enunciação, assim como as – várias e complexas – mediações que as constituem.” (BRASIL e MIGLIORIN, 2010: 128)

Feitas por celulares, clandestinas ou não, a divulgação das imagens na rede, como sua circulação nas diversas mídias, parte de uma construção que se coloca anônima, “agenciamento coletivo” (*idem*), quase como se brotassem no mundo sem autores, responsáveis, multiplicadas nos compartilhamentos infundáveis da rede. Todos são produtores, reprodutores e responsáveis por aquelas imagens. Autoria estética, política, jurídica, são diluídas no grande mar da rede mundial de computadores. É assim que se apresentam para o mundo, rarefeitas de enunciação (o que não quer dizer que ela não se faz presente). Não se trata da eliminação do pólo enunciativo, mas numa estratégia deliberada de seu apagamento. É claro que a divulgação da imagem de Kaddafí, como a responsabilidade por aquela imagem, são do exército rebelde, mas isso se perde tanto na natureza da própria imagem (não seria esse rebelde de celular em punho qualquer rebelde?) e no seu próprio meio de exposição em que não há propriamente um único lugar de fala e discurso que se aproprie da imagem, ou se responsabilize por ela. No caso da imagem clandestina feita da execução de Saddam, é natural que o responsável seja alguém que esteve presente na sala no momento da execução, mas de novo é um alguém obscuro, sem rosto, sem nome. Nos dois casos a divulgação em massa das imagens é fundamental para os discursos triunfantes sobre as Guerras, seja materializar em algo visível uma suposta vitória dos Estados Unidos no Iraque, ou tornar evidente os avanços das forças rebeldes na Líbia. Este gesto em si já é carregado de complexidade a partir do desejo de tornar algo palpável e concreto (os avanços na guerra) através da imaterialidade diluída da rede. Como pode coexistir no mesmo corpo da imagem duas

vontades antagônicas – matéria e imaterialidade? Lidar com uma duplicidade narrativa – uma substância que existe atravessada por uma imaterialidade – comum a estes registros e imagens das guerras contemporâneas, é um ponto chave para se pensar os filmes de ficção que surgem da Guerra do Iraque.

Diluir os pólos de enunciação das imagens não deixa de ser uma estratégia do próprio regime global da guerra, na medida em que fortalece o *efeito de real* dos vídeos, fazendo a guerra em si mais “real”. As imagens se apresentam como se fossem testemunhos não mediados, a realidade da guerra nua e crua diante dos olhos de quem à assiste. Um testemunho partilhado em rede da morte dos ex-ditadores. Uma estratégia que consiste, entre outras coisas, de uma “gestão de imagens” (BRASIL e MIGLIORIN, 2010: 136). É fundamental pensar como os filmes de ficção se inserem nesse contexto de produção de imagens da Guerra. O cinema de ficção comercial possui uma autoria, lugar de produção evidente, e precisa se aproximar de um processo de “gestão de imagens” inerentes a um novo contexto contemporâneo da guerra que se quer retratar na tela. Uma guerra, como indica Hardt e Negri, da qual o jogo não é mais apenas a conquista, ou destruição do outro, mas fundamentalmente a ocupação infinita e “gestão” das formas de vida desse outro sujeito e espaço.

2.1.2 Morte e vida no corpo da imagem

A segunda questão fundamental é como uma estratégia de gestão de imagens da guerra, como já apontado, cria construções narrativas distintas que de alguma forma são partilhadas pelos filmes. Ao olhar as imagens trêmulas não se é capaz de estabelecer um espaço claro e definido, uma linha de horizonte ou eixo em que se crie balizas para entendimento de onde se passa a ação. Pedacos de uma estrada, o deserto, a sala de execução em contra-plongê, tem-se nos dois casos uma busca frenética pelo rosto da vítima/algoz. São evidentes as limitações técnicas de captura nesses locais e a qualidade de imagem proporcionada pelas câmeras e aparelhos de gravação móveis. Não é o caso de colocar isso em questão a partir do momento em que as imagens fotograficamente indefinidas, independentes de suas limitações, saem ao mundo e partilham da teia narrativa que dá sentido à guerra.

A indefinição da própria imagem trêmula é ambígua diante do que deve acontecer a estes dois homens dentro do quadro. São condenados à morte, e eles morrem logo após o registro presente nas imagens. Não há situação mais estagnada ao sujeito do que a morte, estado invencível a não ser para os deuses. Não há nada mais inerte do que o corpo esvaziado de vida. Mas, no entanto, apesar da morte inevitável de seus retratados, o enquadramento dentro das imagens se agita como se ardesse com vida. Há, simultaneamente, a potência do golpe trágico e violento trazendo a morte, e uma explosão de vida naquelas imagens. Morte e vida abraçadas sobre o véu da mesma luz transformada em pixel. No caso das imagens de Kaddafí, isso fica muito evidente diante da clara euforia dos rebeldes. Mas, também não se pode negar a excitação, os gritos e xingamentos pulsantes na imagem de Saddam. Mais do que uma morte, talvez, os vídeos inscrevem na tela uma passagem da qual morte e vida estão fatalmente entrelaçados.

Se a guerra no mundo contemporâneo “transformou-se num *regime de biopoder*” (HARDT e NEGRI, 2005: 34) faz todo sentido que as imagens oriundas do conflito apresentem oposições – vida e morte - nas suas próprias composições e exibições. Ao mesmo tempo, em que a guerra promove a morte e a destruição, ela também gera controle e regulação das *formas de vida*. A ideia de passagem está contida nas imagens na medida em que acumulam sobre suas peles os dois poros extremos de uma guerra contemporânea, a morte e a regulação da vida. Pontua-se por um lado, o fim e encerramento de uma era, conflito, para sobrepôr, como os gritos guturais dos rebeldes e carrascos, uma guerra de controle da nova vida que surge do gesto de destruição. A guerra passa, para além das mortes, também a gerir todos os outros aspectos da vida social.

Quando George Bush em um navio de Guerra, ainda em 2003 (três anos antes da captura e execução de Saddam Hussein), anuncia para as televisões do mundo que a missão foi cumprida e a vitória ganha, ele também diz que agora a missão é garantir a reconstrução e a paz no Iraque. No fundo, se no campo do discurso marca-se o encerramento de algo, a “batalha do Iraque” como diz Bush, há o início de uma outra forma de guerra que irá violentamente (como é da natureza das guerras) regular, controlar, produzir e reproduzir as formas de vida sociais do espaço conquistado. Esta passagem, presente no corpo das imagens, é importante para pensar a construção de uma imagem da Guerra do Iraque. Como este grupo de filmes trabalha com uma guerra que é, ao mesmo tempo, a conquista de um território, uma disputa entre nações

(pelo menos em um primeiro momento) e um *regime de biopoder* em que toda a vida social do “outro” iraquiano passa a ser regulada e controlada pelo estado de guerra. São duas formas de guerras coexistindo em uma mesma imagem, conectando-se uma com a outra em um mesmo tecido narrativo.

2.1.3 Gestão do olhar

A terceira questão se refere à composição do quadro destes registros. De novo vale ressaltar a compreensão da natureza técnica de produção no momento de captura, em que aquele que aponta a câmera/celular, talvez nem olhe através do visor e nem pense esteticamente no que está diante da lente. Mas, nada disso importa no momento em que a imagem passa a existir e construir sentidos a partir daquilo que está dentro e fora do quadro. Não se pode negar que há um olhar ali a espreitar o mundo, olhar implodido aos milhares a partir da rede mundial.

Se olharmos e escutarmos as duas imagens, elas partilham algumas similaridades: a busca pelo rosto do condenado, o olhar deste para a câmera, a imagem tremida, borrada, o sangue em uma, a forca e o cadafalso na outra, o rei despido de seu palácio, os minutos (ou milésimos de segundos) antes da morte de um ditador, os homens envolta com capuz e sem capuz... Uma primeira indagação às imagens é: quem é a câmera/sujeito que busca insaciavelmente o rosto do opressor? Somos nós que olhamos, mas não somos nós que filmamos. Há diferença entre uma coisa e outra se a autoria é diluída e partilhada através dos milhares de cliques na internet? É claro que quem filma é quem está lá, e generalizando pode-se dizer que é o olhar do Oriente que está por trás da câmera – é o olhar de um árabe. Para quem não está lá, ou, não é árabe (esse infinito), há essa diferença conceitual. Partilhamos um olhar a partir de uma diferença de origem, de tempo e espaço, para o bem e para o mal. Os dois homens foram de fato executados, e os cadáveres repousam na terra. Quem vê é testemunha disso, mas está longe. Não puxa o gatilho no deserto da imagem, mas, na segurança de sua sala de estar, é quem dá condição de existência no plano narrativo à morte de um ex-ditador árabe.

São dois planos ponto de vista do qual não se sabe a identidade de quem olha, de quem exatamente é dono do ponto de vista. No vídeo de Saddam quem olha não

poderia olhar, é alguém que olha, mas não olha ao mesmo tempo. São dois momentos voyeurísticos e violentos, há uma pulsão de morte ali expressa nas imagens, vê-las se origina do desejo de vê-los morrer. No caso do vídeo de Saddam, poderia até se esperar o momento em que se é pego olhando, o momento da culpa, como nos clássicos filmes *peeping tom's*. Estes filmes do primeiro cinema eram compostos muitas vezes de um personagem vendo alguma coisa escondido, na maioria das vezes uma mulher tomando banho ou trocando de roupa. A plateia compartilhava através do plano ponto de vista o prazer voyeurístico do personagem até a cena culminante quando seu gesto obsceno é descoberto. Apesar do interdito de olhar a morte de alguém, nas imagens da guerra não há a descoberta e a culpa, nem no caso das imagens clandestinas de Saddam Hussein.

O desejo, gesto de olhar, do câmara e de quem assiste às imagens, se relaciona de alguma forma com a execução de Osama Bin Laden, já discutida no primeiro capítulo. No caso, não há a imagem da morte do condenado, mas a imagem da cúpula da Casa Branca reunida assistindo sua morte. Nos três casos, o gesto de olhar, ver, é um gesto de criação narrativa – de dar existência àquela morte a tornando mais real do que ela já é – a materialidade da morte é expressa pelo olhar (e pelo interdito desse olhar). Em todos, olhar, é a condição que dá existência ao fato, a morte dos ex-soberanos e do terrorista.

O interdito não está apenas na fonte do desejo de ver algo que não se pode ver, mas no próprio exercício da lei e do poder de interditar ou não essa visão. Há uma modulação de um poder do olhar em cada um dos casos. Há uma proibição total nos relatos da morte de Osama Bin Laden, em que nem o seu corpo esvaziado de vida foi liberado à vista. E na morte de Kaddafi, há a exposição total do seu cadáver (seu corpo foi colocado em um frigorífico de um centro comercial para que a população pudesse vê-lo). Já a execução de Saddam Hussein estabelece uma relação mais complexa entre proibição e liberação do olhar (como articulam BRASIL e MIGLIORIN, 2010), uma regulação cínica em que o acesso da mídia à execução é negado e em seguida a imagem vaza, “clandestinamente”, em toda a internet. Em um discurso oficial a imagem não podia existir, mas era fundamental que existisse dentro da lógica da guerra. A modulação, ou, *gestão de imagens*, funciona dentro da própria lógica da guerra contemporânea, tal qual entendida por Hardt e Negri. É natural que em cada um dos relatos haja um deslocamento do poder de ver, já que há um jogo *gestacional* envolvendo as próprias forma(s) de existência(s) da guerra no mundo

contemporâneo. Nas imagens, o gesto de olhar é fundamental, considerando as dimensões diferentes em que é modulado em cada caso. Este mesmo gesto é responsável por um tipo de imagem presente nos três filmes analisados e que já foi apontada no primeiro capítulo – o ponto de vista sem corpo. E também pode-se dizer que os filmes operam uma modulação do olhar, em especial o olhar do “outro” de formas diferentes. Um aprofundamento sobre o plano ponto de vista sem corpo nos três filmes será o tema do terceiro capítulo da dissertação. Uma gestão dos olhares, de forma mais ampla, dentro dos filmes, será tratado mais adiante neste mesmo capítulo.

2.2 DUPLICIDADES NO CORPO DA IMAGEM

As duas imagens, de Muammar Kaddafi e Saddam Hussein, cobrem os corpos dos condenados como véus pouco tempo antes de suas execuções. Uma espécie de sudário eletrônico feito antes da morte, mas a tempo de marcar o tecido da imagem com o sangue, o suor e as retinas que às vezes encaram as lentes. Antes de percorrer o caminho entre essas imagens e os filmes de ficção sobre a Guerra do Iraque, cabe justapor a elas as palavras de Godard sobre o estatuto da(s) imagem(ns): “Há uma certa forma de junção das imagens: desde que existe dois, existe três.”¹³ (GODARD apud DIDI-HUBERMAN, 2003: 169) e ainda seu aforisma conhecido “*n’est pas une image juste, c’est juste une image* (não é uma imagem justa, é apenas uma imagem)” (*idem* p. 168)¹⁴. Juntar as duas frases com as imagens é tentar reproduzir um gesto Godardiano, colocar imagens e palavras em rota de colisão. Espera-se poder recolher no papel os cacos da explosão e produzir ao menos um pensamento sobre as imagens, palavras e Guerra do Iraque. Para Godard, não existe uma imagem única, ou, pelo menos não deveria. A natureza da imagem é sua potência múltipla, ser uma imagem é ser muitas. É importante abandonar o desejo autoritário pela imagem justa, que reduz a ideia de imagem a uma unidade, uma única verdade redentora. Lançar um olhar sobre as imagens é partir da existência de um princípio múltiplo e despi-las de qualquer unidade. Se há uma imagem para a Guerra do Iraque, ela só faz sentido na sua multiplicidade de relações possíveis. Dessa forma, ao invés da busca por uma

¹³ tradução livre

¹⁴ tradução livre

imagem, deve se buscar uma trama infundável de imagens em constante colisão com o mundo. Dizem que há um tipo de tapete persa tradicional feito e refeito ao longo de uma vida. Suas tramas coloridas vão se adequando a experiência da família nômade que o tece. O tapete não é pré-concebido, mas tecido ao longo da travessia de um viver. A imagem da guerra, mesmo dura e violenta, se assemelha ao tapete persa na sua feitura, com suas múltiplas imagens, cores, sangues, fios, trançados e destrançados, uns nos outros ao longo de sua existência. O tapete e suas infinitas tranças substitui a unidade da tela branca.

As duas imagens, como discutido anteriormente, possuem, nas suas singularidades, duplicidades no corpo da imagem. Um olhar duplo originado na própria complexidade de um regime contemporâneo de guerra da qual elas fazem parte. As imagens compartilham junto com suas guerras um terreno limítrofe entre um confronto típico de uma nação moderna e de um outro com contornos pós-modernos. Ao mesmo tempo são, uma *Guerra imperial*, e uma *Guerra do Império* (HARDT e NEGRI, 2005). As imagens provenientes das fronteiras entre estados de mundos gera duas duplicidades mais evidentes coexistindo no corpo da imagem, são elas: 1. substância + imaterialidade e 2. vida + morte. Há de um lado, a vontade de dar corpo ao incorpóreo através de um processo de exposição atravessado pela imaterialidade da rede. De outro, a convivência entre duas violências intrínsecas das guerras liminares, uma geradora de morte e destruição e outra geradora do controle de *formas de vidas*. Morte e vida estão justapostas no plano da imagem, como no *front* de uma guerra que se torna um regime de *biopoder*. É a partir destas ponderações e de um múltiplo-olhar que se lançará uma mirada nos três filmes analisados.

No filme *Zona verde* o motor da narrativa é justamente um embate entre duas formas de guerra coexistindo no mesmo espaço. O personagem principal tenta a todo custo criar balizas para dar sentido à guerra, e encontrar as razões de sua origem. Seu pelotão é destacado para buscar as “armas de destruição em massa” (*W.M.D*, abreviação em inglês) do regime de Saddam, ameaça que em discurso oficial foi o estopim para a invasão do Iraque. O herói, *chief Miller*, parte em busca das “armas” ou por uma explicação porque os lugares aos quais é mandado investigar não possuem nenhum vestígio delas. Ao longo da narrativa, com a ajuda de um personagem iraquiano, *Freddie*, que se torna seu tradutor, descobre o seu verdadeiro inimigo – a burocracia do governo americano que deseja impor a “democracia” a qualquer custo. Nesse sentido, o filme dramatiza o espaço fronteiro da Guerra do Iraque em que

duas formas de guerras habitam. O périplo do herói é encontrar uma *guerra moderna* delimitada por um espaço de ação claro, um inimigo “real”, e que se possa ver a dimensão dos seus contornos. As *W.M.D* são uma abstração que se completa nos espaços vazios encontrados pelo pelotão. Quando percebe ruir a possibilidade de uma guerra “real”, na medida que outra forma de conflito se sobrepõe a ela, tenta por fim à guerra expondo a inexistência das *W.M.D*. Sua missão falha, não apenas pelos esforços de um alto funcionário americano em intervir a tempo, mas pela ação de *Freddie*, seu tradutor daquele mundo. Quando o *chief Miller* consegue finalmente capturar o general iraquiano capaz de revelar a “verdade” da guerra, *Freddie* o mata, silenciando a “verdade” para sempre. Esta cena final do filme é peculiar, já que não marca apenas a impossibilidade de se revelar uma “verdade”, mas se estabelece como o mito de origem para a insurgência na Guerra do Iraque.

A luta de *Miller* é dar corpo, materialidade, à natureza incorpórea da guerra contemporânea. Na verdade, o herói quer fazer aparecerem as “armas”, dar existência a elas e luta contra o vazio de sua missão inicial. O filme é construído a partir de uma tensão entre existir e não existir, o que não deixa de ser um relação complexa da própria Guerra do Iraque, expressa também nas imagens analisadas da captura dos ex-ditadores. As duas imagens buscam dar testemunha sólida de vitórias nos seus conflitos, com a captura e exposição da derrota do mandante das tropas inimigas. Mas, para que as imagens circulem e a narrativa se materialize, descorporificam a imagem na imaterialidade da rede e do dispositivo de registro.

O que *chief Miller* não sabe, na sua inocência de herói deslocado, e que *Freddie*, não ao acaso seu tradutor, mostra à ele, é a irreversível transformação de uma guerra em outra. Agora trata-se de impor a democracia à força e impor junto com isso as formas de produção capitalistas ocidentais. A Guerra, agora infundável e abstrata, irá mediar o controle e a regulação da vida de um “novo” Iraque. Talvez o personagem de *Freddie* esteja correto em sua postura de que não há propriamente uma “verdade” a ser revelada, a testemunha não valerá de nada e a guerra continuará seu curso. A última fala de *Freddie*, que durante todo o filme tenta explicar para o herói sua cegueira em relação ao Iraque e à guerra, é “que quem deve decidir o que acontece aqui não são os americanos, mas o próprio povo iraquiano”. A existência ou não das armas não importa diante da posição imperialista americana de se impor em relação à população daquele lugar. O estado de Guerra e sua nova forma são

inevitáveis, resta resistir, mas como? É a dúvida que paira sobre o final do filme, como resistir ao regime global da guerra?

A passagem, de uma forma de guerra à outra (origem da imagem dupla), está expressa na organização do espaço do filme que é o espaço de Bagdá logo após a invasão por tropas americanas. O próprio título é a pista para pensar uma geografia da guerra. *Zona verde* é a área segura dentro da cidade, em que não há mais confrontos e onde se estabelece o aparato burocrático, militar e de controle da guerra. A zona verde é um pedaço da cidade gênese do novo paradigma da realidade iraquiana, é dali que a “democracia” se irradiará e onde o *regime* e a *estratégia* da guerra toma corpo. O filme demarca esse território em oposição ao resto da cidade, espaço ainda virgem de “democracia” americana. Em uma parte, aquela sobre domínio da população iraquiana, reina o caos e a incerteza. Na outra, “segura”, já dominada pela burocracia democrática, parece um clube em que pessoas relaxam à beira de uma piscina, comem pizza, escutam música pop, e tomam cerveja. Não é a toa que bens de consumo não islâmicos (ou árabes) marcam este espaço. O filme mesmo constrói a passagem de um local a outro. Quando *Miller* vai ao encontro do chefe da CIA, a decupagem marca a transição entre os diferentes lugares: primeiro o caos das ruas de bagdá, sempre muito barulhento, depois uma placa afirma “você está agora entrando na zona verde”. Logo se vê um grupo de pessoas tirando fotos ao lado de um tanque de guerra como turistas. O que contrasta, por exemplo, com a multidão caótica cercando os comboios americanos em busca de água no resto da cidade. A imagem da multidão é seguida por imagens de escombros e ruínas – as ruínas marcam a passagem de um tempo/espaço para outro, visualmente dividem a cidade. E finalmente *Miller* sai de um corredor escuro para a piscina do palácio presidencial, um ambiente completamente diferente da cidade, mulheres de biquínis, cerveja, nada aqui se parece com uma guerra. É como se estivesse escrito na placa – você agora vai entrar em outra realidade. Se por um lado na experiência do personagem central à trama, há uma indefinição em relação à guerra, o filme organiza isso simbolicamente no espaço – entre um espaço em que o regime de uma guerra contemporânea se instala (a zona verde) e outro obscuro e caótico em que as duas formas coexistem.

Um psicanalista talvez se perguntaria diante da construção destes espaços distintos, qual lugar pertence ao plano da realidade e qual ao plano da fantasia? Mas, o problema do herói é justamente encarar os dois lugares como parte de uma mesma realidade, complexa e sobreposta uma a outra. Se há uma fantasia, ela não está nos

lugares, mas na construção de uma fronteira nítida entre um espaço e outro, como se fosse possível separar as “realidades” imbricadas da Guerra do Iraque. Não há o fora e dentro das guerras, como se fosse possível ter experiências em separado, mas sim o trânsito, o entre, uma guerra e outra. A dificuldade em pensar a guerra reside na sua natureza em trânsito e movediça. A guerra se apresenta complexa justamente por habitar as fronteiras.

É no espaço opaco e espesso da fronteira que se passa o filme *Guerra sem cortes* de Brian De Palma. Toda a trama se passa na cidade de *Samarra* a partir das ações de um contingente do exército responsável pela segurança de um *checkpoint* no meio da cidade. A função da tropa é estabelecer um controle sobre o ir e vir da cidade para coibir a movimentação de “insurgentes”. Natural em um guerra construída como um *regime de biopoder* que a ação militar exerça a função de controle da população, organize o espaço, o ir e vir, o cotidiano da vida dos moradores da cidade. Não há uma batalha para se lutar, mas o controle dos habitantes para impedir a ação invisível dos “insurgentes”. Como apontam Hardt e Negri (2005), o estado de guerra assume também a função de polícia, o que faz todo o sentido se a guerra está a serviço de uma organização e controle das *formas de vida*. Mas é claro, não se pode esquecer, há o controle, mas também a guerra e a violência inevitável. Os soldados no filme, para vingar a morte de um companheiro, praticam um ato de violência irreparável, o estupro de uma jovem iraquiana seguido do assassinato dela e de sua família. De novo, há uma modulação entre vida e morte. A regulação da vida através do estado de guerra resulta, como é da natureza violenta da guerra, em destruição e morte.

A história do filme é baseada em fatos reais. Uma cartela no início alerta para não confundir a ficção com a realidade, e depois do título do filme, em inglês *Redacted*, vem o subtítulo: “Documentos visuais imaginados antes, durante e depois de um estupro e assassinato em 2006 em Samarra”¹⁵. O filme, portanto, parte de um fato e a invenção de uma série de fragmentos de documentos visuais para narrar o seu acontecimento. Como já comentado no primeiro capítulo, há um processo de desdramatização da narrativa contada a partir da multiplicidade de uma série de fragmentos. A ficção é carregada de texturas tão “realistas” que o filme sente necessidade de nos avisar que as imagens são ficcionais. O embate narrativo midiático em relação à guerra, sua existência como uma narrativa que é múltipla e diversa, é

¹⁵ tradução livre

ressaltada na tela. Esta guerra, para De Palma, são as muitas que habitam suas múltiplas imagens e relatos. Ao término do filme uma outra cartela adverte, “Danos colaterais, fotos reais da Guerra do Iraque”¹⁶ e acompanhado de uma ópera vemos uma sucessão de fotografias de vítimas da guerra, principalmente mulheres e crianças. Após o filme exibir seus fragmentos ficcionais desdramatizados, que narram um fato violento, ele sente necessidade de nos mostrar fragmentos “reais” dramatizados. Como discutido no primeiro capítulo, há dentro do filme uma relação complexa entre guerra, realidade e ficção em que a guerra ficcional precisa ser desdramatizada para ser crível, e a realidade dramatizada para dar conta do “real” – dos mortos no conflito.

Para além de lidar com uma guerra que se faz presente narrativamente em diversos relatos conflitantes, há a partir de um gesto de separação e mistura, entre realidade e ficção, uma duplicidade entre matéria e imaterialidade. A guerra, na sua narrativa, se coloca em uma região de fronteira, seja no gesto ficcional, ou, no gesto de evidenciar uma realidade. É preciso que se caminhe pelas areias escaldantes permeadas pela ficção e o “real”, mesmo como estratégia discursiva e aparente, para se construir uma realidade da guerra. O filme podia encerrar sem as fotografias, mas sentia no seu dispositivo narrativo uma ausência. Não era o desejo por uma guerra “real”, na solidez calada de seus mortos, o que faltava para preencher esse vazio? E os cadáveres desse “real” não desejavam, dentro do filme, toda a narrativa ficcional para poder existir? É preciso fazer um rasgo na parede do “real” para surgir a ficção, da mesma forma que a ficção também é prenhe de “real”. Ignorar essa duplicidade narrativa, típica da guerra contemporânea, é, na estratégia dos filmes, se distanciar de um *efeito de real* e de um realismo mais “real” do que a própria guerra.

Guerra sem cortes também busca, com seus múltiplos olhos, uma “verdade” para a guerra. Logo no início do filme, quando o registro do vídeo diário é apresentado pela primeira vez, um personagem diz para câmera, “Você sabem quem vai ser a primeira baixa dessa guerra? Vai ser a verdade.”¹⁷ A impossibilidade dos fragmentos traduzirem uma verdadeira experiência da Guerra do Iraque perpassa toda a narrativa. Na visão do filme, apesar da multiplicidade de olhares, há uma guerra que desaparece sobre as imagens produzindo uma lacuna irreconciliável. Se para Benjamin (2008: 198) os combatentes voltavam da primeira guerra esvaziados de

¹⁶ tradução livre

¹⁷ tradução livre

experiência narrável, mudos, na visão de De Palma, é o excesso de falas que é incapaz de produzir uma experiência da guerra. Benjamin apontava para uma mudança na experiência humana traduzida na forma narrativa que abandonava a boca do combatente para habitar os jornais, o cinema e outras narrativas midiáticas. Se De Palma está correto, no caso da Guerra do Iraque, para onde vai a experiência humana se ela não se encontra nas múltiplas narrativas? Os autores já citados nesta dissertação indicam uma resposta possível – Didi-Huberman, Resende, Godard, Hardt e Negri, Deleuze, Rosa – é justamente na fratura irreconciliável entre mundo e narrativa que se encontra um esboço possível de uma experiência humana. É possível uma verdade que não seja a VERDADE da guerra, a verdade que se vê do fragmento em relação com todo o resto. O conhecimento lacunar, o conflito narrativo, a imagem que é duas, a guerra limítrofe, o cinema como produtor de realidades, a narrativa como travessia, essas propostas de conhecimento e aprendizado da experiência humana propõem um olhar que está no espaço entre as coisas e na relação entre elas.

É interessante que *Guerra sem cortes*, como *Zona Verde*, partam do princípio de uma “verdade” da Guerra que precisa ser, em um caso encontrada, e no outro registrada. E os dois filmes trabalham com a dissolução de um possível encontro e registro de uma verdade. Porque uma nostalgia da “verdade”? Como se houvesse uma saudade de poder ver as peças que formam a guerra nos seus lugares estanques: os heróis, os inimigos, as vítimas, as ruínas, a vitória e a derrota. Quando na verdade, em uma guerra em que não há nem uma duração definida, seus rastros flutuam na brisa quente do deserto. O problema não é tanto moldar a guerra para poder localizar suas velhas categorias, mas combater o estado infinito de guerra – a luta não é contra a forma, mas contra o estado de guerra. É claro que a guerra posta assim, como uma serpente invisível, torna as formas de resistência mais complexas.

2.3 – MIRE E VEJA, ORGANIZAÇÃO DO OLHAR NO CAMPO DE BATALHA

Guerra ao terror, ao contrário dos outros dois filmes, não entra em confronto com a forma contemporânea da guerra, não há a busca por uma “verdade” no filme, mas um grupo de soldados que tenta se manter vivo enquanto desarma bombas em

Bagdá. Os inimigos no filme são as bombas e as batalhas o seu desarme. A narrativa é centrada em um embate com os explosivos escondidos nos escombros, ruas, lixo, carros, pessoas, cadáveres, como se todo o espaço do filme (da Guerra e do Iraque) oferecesse um real risco de vida. A morte está no encontro incontornável com esse “outro” lugar. É preciso ter domínio sobre o desconhecido para não explodir em mil pedaços. Esvaziar a cidade de seus escombros, encontrar a massa de metal e fios das bombas para domá-la faz-se necessário para se manter vivo. Não há abstração maior do que as ruínas desprovidas de sujeitos, mas mortais como um barril de pólvora. A guerra e a morte são invisíveis até que se tropece em um artefato explosivo. O começo do filme, do qual toda a ação se desprende é a tentativa frustrada de desarme de uma bomba. O esquadrão fracassa e um soldado morre arremessado ao chão pelo impacto da explosão.

A construção do espaço e da ação nesta cena é fundamental para a organização narrativa do filme. A chegada da tropa americana que esvazia a rua das pessoas e dos sons. O corpo exógeno dos soldados com seus equipamentos solitários nas ruas, e uma população iraquiana que fica a espreita com seus mil olhos. A câmera altera de plano várias vezes, em cortes descontínuos, e às vezes incorpora o plano ponto de vista do soldado que desarma a bomba. Outras vezes, de alguém que olha, mas não conseguimos localizar quem é exatamente. A ameaça aos soldados vem da bomba, mas também dos mirares de todos esses olhos. A rua e suas bombas, e as pessoas com seus olhos, amedrontam os soldados, como fica claro em uma cena em que o personagem diz, “vamos logo com isso, temos muitos olhos aqui.”¹⁸. A mesma estrutura se repetirá ao longo do filme em quatro cenas em que há o desarmamento das bombas. Por um lado o medo do desconhecido e invisível, e por outro, o medo de ser visível. No filme, essencialmente, a visibilidade, ver, não ver, ser visto ou não, são as fronteiras em que se estabelecem a guerra. Estas formas de ver são onde acontece o conflito.

Há ao longo da história das guerras uma disputa entre visibilidades (VIRILIO 2005), em que ver e ser visto são fatores decisivos no *front* de batalha. Dominar o campo de visão é ter vantagem sobre o inimigo. Aqui, no caso do filme *Guerra ao terror*, não há uma disputa pelo campo de visão, afinal de contas não há batalhas no filme, no entanto é no inevitável campo de visão do “outro” que a vida corre risco. O

¹⁸ tradução livre

perigo está na rua e em todos os seus olhos. Sobreviver é poder controlar esses olhares.

Em consonância com a retórica da *guerra sem baixas*, que torna os cadáveres invisíveis, a ameaça no filme está localizada em um jogo de olhares. E o olhar mais ameaçador não é o presente nas ruas a partir da população Iraquiana, mas do inimigo que olha despossuído de corpo, invisível como um fantasma. O plano ponto de vista sem corpo, presente durante as cenas de perigo do filme, se vincula ao personagem, ao que tudo indica, mesmo sem carne, capaz de detonar a bomba e mandar tudo pelos ares. Se compararmos a estratégia narrativa do filme com as imagens de Kaddafí e Saddam, é interessante que, ao contrário do filme, as imagens busquem o rosto do inimigo vencido. A imagem da morte de Saddam, na reportagem da CNN, é o seu rosto estático em *freeze frame*. Ao tornar o inimigo matéria, foi necessário mostrar os seus rostos e os seus olhos acudados. Já no filme, a ameaça presente não possui nem corpo, muito menos rosto.

Virilio marca a história das guerras por uma disputa de visibilidades através de dispositivos tecnológicos. Ao invés de uma batalha pelo domínio do campo de visão, podemos falar de uma disputa de olhares nestes filmes e imagens. Quem olha? Como olha? O que olha? Se não há tropas para revelar na relva, não há necessariamente uma batalha pelo campo de visão. Mas, o gesto de olhar, se torna significativo como um gesto de poder e ameaça. Não se trata mais de dominar dispositivos que permitem ver, mas de controlar os olhares. A guerra como *regime de biopoder* também serve para controlar e gerir os olhares sobre o mundo.

O filme de De Palma, *Guerra sem cortes*, por exemplo, não deixa de ser uma organização de diversos olhares sobre um evento específico e sobre os soldados envolvidos na trama. Cada fragmento é captado por uma câmera/olho diferente. O insurgente que olha através da noite uma criança colocar uma bomba sobre os escombros. Um repórter que registra a grávida morta no hospital. Um soldado que olha escondido através de uma mini câmera o estupro da jovem iraquiana. E em última instância, as fotografias das vítimas, são um registro dos olhares atrás das lentes. Há portanto uma organização de narrativas múltiplas, mas que são essencialmente, olhares múltiplos, uma miríade que vê e não vê. No último plano do filme, antes das fotografias da guerra, um personagem olha diretamente para a câmera e faz um relato da guerra, “tudo o que você vê, qualquer lugar que você olha é só a morte e o sofrimento.”. Depois o personagem abraça a esposa e os dois posam para a

câmera e a imagem congela com seus olhos encarando a lente e o espectador. Olhar está no cerne da fala do personagem, como também do seu gesto que antecede as fotografias, é a deixa para o espectador olhar a “verdadeira” guerra, aquilo que escapou a todas as formas de olhar do filme.

Ao justapor os três filmes juntos com as duas imagens, mais a imagem da Casa Branca assistindo à morte de Osama Bin Laden, revela-se uma dramatização de um agenciamento do olhar. As narrativas de uma guerra invisível, no discurso oficial, buscam nos olhos, na tensão do que é visível ou não, a construção estética do conflito. Regular o que se vê, ao mesmo tempo em que, o ato de ver é dar existência e poder, seja como ameaça às tropas americanas no relento da rua, ou, negando a visibilidade da guerra através da prática e do discurso. Na maioria dos casos, negam-se os mortos e a visão deles. Em outros, o morto, do qual não se pode ver o corpo, existe a partir da imagem da autoridade que vê e lhe dá sentido de existência. Nas imagens das execuções dos ex-ditadores, é preciso materializar o cadáver, não só no corpo inerte, mas no olhar de derrota que precede a morte. O espectador no caso de Kaddafi e Saddam precisa encarar e ser encarado pelos olhares frágeis – é ali, através de um reconhecimento mútuo, que a imagem constrói o fim dos respectivos regimes. Sejam os múltiplos olhos por trás das lentes de *Guerra sem cortes*, os mil olhos que se tornam insurgentes em *Zona verde*, ou, ainda o ponto de vista sem corpo de *Guerra ao terror*, há um agenciamento do ato de ver em que a guerra abstrata, incorpórea, limítrofe, se constrói tanto na sua indiscutível materialidade (sua violência e morte), como na sua imaterialidade discursiva e estética. Resta compreender o que está implicado em construir essas imagens e esse “agenciamento” narrativo do olhar. O que se pode apreender mirando os olhos nas telas? Quais sentidos se inscrevem na retina das imagens?

III

UM CINEMA DA GUERRA DO IRAQUE E SEU FANTASMA

“Viver – não é? – é muito perigoso. Porque ainda não se sabe. Porque aprender-a-viver é que é o viver, mesmo. O sertão me produz, depois me engoliu, depois me cuspiu do quente da boca... O senhor crê na minha narração?” (ROSA p.601)

O sertão é como viver – não é. É a beira do abismo, o transe, um passo mais ao lado e já não é mais. Não é imóvel, está sempre em risco de se tornar algo, como quem vive está em risco de não viver. Um passo em falso e o corpo volta a deitar na cova. O aprendizado é mútuo, viver, sertão – ser no mundo. Só depois da deglutição, do sertão e de si mesmo, misturado nos intestinos da vida é que se produz alguma ideia de mundo, alguma narração. Acreditar na narração é acreditar na mobilidade dos seres, e na possibilidade de transmutação, de ser outro, sertão. Esta dissertação também é uma narração, um desejo de ser outro. O senhor crê nessa dissertação? Esta pergunta não tem resposta, mas é importante para localizar o texto na beirada do abismo, no que ele deveria ter de verdade e mentira – de perigoso.

As guerras contemporâneas também são liminares, como foi discutido no último capítulo, elas habitam a fronteira, em um jogo constante de destruição e criação. São potência de vida e morte, embora, mesmo escondidos, os corpos que jazem são sua face mais carnal e dolorosa. É possível acreditar nas narrações sobre a Guerra do Iraque? Faz sentido fazer essa pergunta às narrativas da guerra? É evidente que muitos dos narrares da guerra partem do princípio de se fazerem críveis, de apresentarem uma “verdade” da guerra. Os filmes analisados, *Guerra sem cortes* e *Zona verde* são movidos pela busca de uma, senão, alguma verdade da guerra. É também claro a existência de um confronto narrativo, de uma frente de batalha na produção de falas e relatos da guerra, cada vez mais intensa a partir da tecnologia digital e de rede. No primeiro capítulo, foi abordado esta multiplicidade narrativa, confronto de “verdades”, que transborda para os filmes na tela. As milhares de vozes

são o tema central do filme *Guerra sem cortes*. No filme, a “verdade” da guerra flutua distante no marulho desse vozerio.

Esta escrita segue na crença da ficção, não como verdade, mas como pedaço conturbado do mundo e da guerra. Estilhaços de um estar no mundo. Pensar a ficção é pensar a guerra – aquela que arde no deserto, e aquela que implode na tela incandescente na luz projetada. O tema central neste capítulo é uma certa imagem presente nos três filmes de ficção analisados sobre a Guerra do Iraque, a imagem do insurgente descorporificado, o *plano ponto de vista sem corpo* – o fantasma do outro. Esta imagem já foi identificada nos capítulos anteriores, mas falta uma análise aprofundada sobre os sentidos que ela inscreve na construção narrativa e imagética dos filmes, e de como ela dialoga com a própria natureza da Guerra do Iraque.

Alguns questionamentos são pertinentes para iniciar a busca pelo fantasma. O que significa ao fundo esta imagem, a presença sem matéria do Iraquiano contra quem os americanos lutam? Quem é o inimigo despossuído de corpo? Como opera um processo de subjetivação de alguém que é uma presença invisível? Como o fantasma se apresenta nos três filmes, e como ele se diferencia em cada caso? Algumas relações entre a imagem fantasma e a guerra já foram indicadas nos capítulos anteriores. Faz sentido pensar na ameaça do “outro” como fantasma quando os contornos da própria guerra são difíceis de se estabelecer. Ou, quando o conflito se origina na esfera de um certo capitalismo contemporâneo, no qual a ausência de substância e forma são características fundamentais. Não é estranho que os filmes elaborem uma imagem fantasmagórica para o inimigo. O fantasma, como ideia, como estética, uma ausência cheia de presença, habita o próprio corpo de uma guerra contemporânea e também do capitalismo dessubstancializado que engloba o conflito. Não é um imperativo a existência do fantasma na narrativa dos filmes, mas é interessante que no jogo de ausência, invisibilidade, presença e multiplicidade da guerra e do capitalismo contemporâneo, a aparição se faça presente.

Uma hipótese levantada por Žižek a respeito das narrativas midiáticas sobre a queda das Torres Gêmeas (mito de origem e evento espetacular máximo da Guerra ao Terror) aponta para uma fantasmagoria presente resultado de um “retorno do real” laciano. A imagem da catástrofe trazendo à superfície o “Real”, não como um descortinar das camadas simbólicas da realidade, mas justamente o revelar das camadas que sustentam o “Real”,

“ O Real que retorna tem o status de outro semblante: *exatamente por ser real, ou seja, em razão de seu caráter traumático e excessivo, não somos capazes de integrá-lo na nossa realidade (no que sentimos como tal), e portanto somos forçados a senti-lo como um pesadelo* fantástico. A impressionante imagem da destruição do WTC foi exatamente isso: uma imagem, um semblante, um “efeito” que, ao mesmo tempo, ofereceu “a coisa em si” (...) Ou seja, ao contrário do *effet du réel* barthesiano, em que o texto nos leva a aceitar como “real” seu produto ficcional, neste caso o próprio Real para se manter, tem de ser visto como um irreal espectro de pesadelo.” (ZIZEK, 2003:33)

O autor defende que há, nas construções discursivas a partir da queda das Torres Gêmeas, uma violência destruidora imbuída de uma potência transformadora. Mas, no caso, a face revelada é obscena ao reforçar as camadas simbólicas que sustentam o “Real” ao invés de confrontá-lo. Nichols em seu artigo *O evento terrorista* (2005) em consonância com Zizek chama este processo de “feitichização narrativa” no qual os relatos midiáticos sobre a queda das Torres Gêmeas ao invés de romper com a ordem simbólica, reforçam os sustentáculos do “Real”. Mas seria esta hipótese aplicável a estes filmes e estas imagens da Guerra do Iraque? O fantasma insurgente é a manifestação de um “Real” psicanalítico? Estamos diante do *deserto do real* do terceiro mundo como aponta Zizek? Será necessário deitar os filmes e a Guerra do Iraque no divã para pensar essa imagem?

Pode-se deixar na beira da estrada a interpretação psicanalítica e buscar outras alternativas. Sem desmerecer a hipótese lacaniana, mas pensando por outro viés no sentido de enriquecer o caminho da análise, a produção de invisibilidade(s) da guerra no campo do discurso e da narrativa pode revelar também estratégias de poder e dominação. Foucault (2005) em uma análise do *Leviatã* de Hobbes aponta para uma prática discursiva no texto em que a há um apagamento de uma condição de “guerra” já na aurora do ESTADO moderno. A ideia de que a criação do ESTADO veio apaziguar uma natureza belicosa na relação entre os homens, fica sob juízo. Hobbes teria, na sua reflexão filosófica, localizado nas “fronteiras” obscuras e no recôndito do ESTADO um “traço permanente” da guerra nas relações sociais, retirando a “guerra” das esferas seminais da sociabilidade,

“Não há batalhas na guerra primitiva de Hobbes, não há sangue, não há cadáveres. Há representações, manifestações, sinais, expressões enfáticas, astuciosas, mentirosas; há engodos, vontades que são disfarçadas em seu contrário, inquietudes que são camufladas em certezas (...) está-se numa

relação de medo que é uma relação temporalmente indefinida; não se está realmente na guerra.” (FOCAULT:2005 p.106)

É interessante a aproximação entre dois discursos tão diferentes sobre um estado de guerra. O de Hobbes e o de uma guerra contemporânea, ambos marcados pela ausência das batalhas e dos mortos. É claro, são contextos díspares e afastados no tempo, mas partem de uma estratégia discursiva em qual promovem o mesmo apagamento no corpo da guerra. E ainda, temos nesse processo, outros movimentos similares – a (re)construção do ESTADO, e uma forma da guerra infinita em que sua aparência discursiva é a do não conflito. O ocultamento, para Foucault (*idem*), está vinculado a um desejo de HOBBS conter as lutas políticas de seu tempo, resguardando as múltiplas estruturas de dominação.

A negação da visão do cadáver de Osama Bin Laden, ao mesmo tempo em que, através de imagens e releases oficiais se enfatiza a sua presença espectral no esconderijo em Abbottabad, é um gesto claro de poder e dominação. Esvaziamento da morte e poder de anulação simbólica caminham juntos. Inclusive, como exposto no primeiro capítulo, há uma dramatização (narrativa) do processo pelo qual as autoridades do governo dos Estados Unidos exercem este poder. O gesto se aproxima, de uma certa forma, à prática de HOBBS. Mas, como pensar as relações de apagamentos, quando migramos de uma prática declarada de poder, com sujeitos e lugares de fala definidos, para enfrentar a nuvem opaca das miragens da Guerra do Iraque, e os filmes que brotam dela?

A partir de uma bifurcação interpretativa, organiza-se duas interpretações possíveis. De um lado, através da psicanálise, o fantasma como assombração de um “real” pré-simbólico, mas apenas como uma ameaça reforçando as paredes da fantasia que o contém. Ele vem à superfície para afirmar a necessidade e importância da fantasia, reconfortando os nossos esconderijos do “real”. De outro lado, há uma análise discursiva em que a construção de um tipo de invisibilidade / apagamento, se dá como estratégia de poder e elaboração das múltiplas formas de dominação. Estas hipóteses servem como pontos de partida para um mergulho nas imagens, e não como respostas fechadas ao problema. É bom que fiquem suspensas na poeira do texto e em perturbação constante com as partículas da análise.

O(s) fantasma(s) nos três filmes marcam suas presenças através do olhar, sabemos que estão lá porque vemos com o seus olhos, ou melhor, vemos um olhar na

tela que não possui materialidade física visível e evidente. O espectador supõe este olhar pertencer a uma pessoa, mesmo que ele não a veja. A operação para pensar esta imagem está no próprio gesto de sua ação na tela – é preciso ver os olhares nos filmes, mirar as miradas. E a partir de um gesto cúmplice e problemático – ver o visto, tatear as paredes do labirinto imagético da Guerra do Iraque, como um cego que tenta encontrar a saída.

3.1 – ASSOMBRAÇÕES DA GUERRA

É difícil a tarefa de olhar a guerra, procurar alguma coisa compreensível na dispersão dos estilhaços. No final do filme *Guerra sem cortes* é doloroso olhar as fotografias das vítimas da guerra. Olhar o conflito através da mediação de diversas janelas – fotos, filmes – exige um esforço incomum. Há um risco imediato de se perder diante da barbárie e apenas visualizar a violência explícita. As pessoas que sangram e a própria guerra se escondem na ferida exposta.

Não se pode negar a incrível diferença entre os corpos de judeus carbonizados nos fornos de Auschwitz e os vietnamitas queimados por napalm. Ainda que aqueles homens e mulheres compartilharam o mesmo tecido frágil e humano, há uma imensa distância entre a selva tropical do sul da Ásia e os campos verdes da Polônia. Não exatamente uma distância geográfica, cultural, mas de contextos, histórias, tempos e lugares distintos. São guerras e mortes muito diferentes, apesar dos corpos ardentes, apesar da arquitetura industrial dos campos de concentração e das fábricas de napalm. Ao olhar estes eventos através de suas imagens é possível compreender tanto a humanidade que os une, como as imensas diferenças que os separam. Basta lembrar das fotografias em preto e branco dos corpos carbonizados e amontoados da Segunda Guerra Mundial em comparação com a fotografia de uma criança correndo nua em direção à câmera queimada por napalm. Imagens que se tornaram, para bem e para o mal, icônicas de suas guerras. De imediato é possível ver a imobilidade da montanha de corpos em uma das imagens, e em outra, o movimento desesperado em direção à câmera. Em uma imagem vê-se as cinzas de uma guerra, em outra, as chamas ainda estão vivas.

Ainda que essas imagens não se encerrem em si mesmas, não são únicas, as suas vistas dependem de quem olha e de como elas são enquadradas. Aqui, lado a lado, flutuando sobre o texto, trazem uma perspectiva oposta – movimento e imobilidade – mas poderiam ser complementares, poderiam ser feitas de uma mesma chama indistinguível. A imagem não existe sozinha. A começar pela necessidade intrínseca do sujeito que a captura no mundo e de outro que a vê. A imagem produz no seu corpo múltiplas mediações, e múltiplos sujeitos. Também habita a fronteira entre os homens e o mundo. Lançar um olhar no mundo já é em certa medida produzir imagens dele. O olhar está nesse constante ir e vir, é o caminho entre o que se vê e a retina, seja na hora do registro, seja ao ver o quadro na tela. A proposta turbulenta desse capítulo é olhar o olhar dentro dos filmes.

O filme *Guerra ao terror* é o mais categórico na construção de um olhar fantasma ameaçador às tropas americanas. Nas quatro cenas em que há o desarmamento das bombas, o filme organiza visualmente na decupagem este olhar através de um plano ponto de vista sem um corpo aparente. Os soldados americanos expostos ao relento das ruas de Bagdá, são vistos através de uma câmera que se posiciona como uma pessoa que olha, mas não nos é revelado na decupagem do filme quem é essa pessoa, ou muito menos a evidência do corpo dela. É como se um olhar flutuasse escondido nos prédios e escombros da cidade a espreita constante do exército americano.

Uma outra cena do filme, importante na construção de um inimigo fantasma, de corpo ausente, mas de presença perturbadora, é a do cadáver-bomba. Embora esta cena não possua o dispositivo do plano ponto de vista sem corpo, ela é marcada por uma ambientação fantasmagórica. A cena é a inspeção feita por soldados americanos a um local suspeito de servir de apoio aos insurgentes. As únicas marcas da presença de algum insurgente são a ponta recém apagada de um cigarro e um café ainda quente – fumaças brancas e espectrais. E claro, a violência grotesca do corpo de uma criança morta como invólucro para uma bomba. Não bastasse a evidência deste fato no filme, o protagonista ao imaginar a criança sendo um vendedor ambulante que conhece nas cercanias de sua base, decide salvar seu corpo antes da detonação dos dispositivos explosivos e do edifício. Para fazer isso, vasculha com dificuldade e gastura o interior do cadáver. O sangue, a pele, as tripas, tudo parece ecoar em sons detalhados. É interessante que esta cena, o espaço do insurgente invisível, presente como o vapor diáfano do café, precise se estender nestes mínimos detalhes. Afinal, se aqui habita

um fantasma, nada mais justo do que construir uma *mise-en-scène* fantasmagórica de filme de terror. Claro que é também o horror da guerra, e a construção do personagem principal que é pai de uma criança nos Estados Unidos e sente um vínculo emocional com o menino Iraquiano. Mas, tratado assim de forma tão fantasmática, e ainda no local onde estava um insurgente, reforça a construção simbólica do inimigo como um fantasma a ser combatido.

O inimigo é um edifício vazio, habitado pelo vapor ralo de um café quase frio, a fumaça esqualida da ponta de um cigarro e por uma criança morta. No mesmo local, a evanescência de uma falta de corporalidade e a violência da matéria mais brutal. Invisibilidade e materialidade coexistindo no mesmo espaço. A guerra, neste filme, se faz de duas potências fatais – a existência do inimigo apenas como presença ameaçadora, e a morte inevitável. O encerramento da sequência é a explosão aleatória de um oficial americano que decide acompanhar a incursão do pelotão anti-bombas pelas ruas da cidade. O perigo, mesmo fantasma (presente em qualquer lugar), é iminente e mortal.

Vale ressaltar que nos filmes analisados, os insurgentes não são fantasmas propriamente. Mas, as imagens elaboradas dentro dos filmes, os apresentam como fantasmas – é a construção imagética que revela a guerra como assombração. Não se trata da figura clássica de um fantasma como é muito comum no cinema e na literatura. Mas, de uma guerra construída na forma fantasmática para existir como imagem nos filmes. Há portanto, uma certa dificuldade em pensar o fantasma dentro destas obras, já que imagem e fantasma possuem uma relação mútua e complexa,

“Não importa quão material possa parecer, toda a imagem remete a um mundo mais etéreo e fluídico que aquele no qual acreditamos habitar. Toda imagem é, em certo sentido fantasmagórica, mesmo aquela que se funda diretamente com o real.” (FELINTO, 2008: 57)

A ideia de fantasma em si já traz a ideia de imagem. Todo fantasma é um duplo – um + imagem. Quando Orfeu desceu ao mundo dos mortos para resgatar Eurídice, a única proibição que lhe foi dada era a de não olhar a alma dela no caminho de volta. O gesto de olhar, incapaz de ser contido, condenou Eurídice para sempre ao mundo dos mortos. O fantasma de Eurídice é uma imagem, da qual não se pode olhar. O livro *A invenção de Morel* (CASARES, 2006) se desenvolve em torno da mesma problemática. Nele, um fugitivo em uma ilha deserta se apaixona profundamente por

uma mulher. Depois descobre que ela nada mais é do que a imagem projetada por uma máquina movida pelas marés intermitentes da ilha. O aparelho de registro é tão perfeito, que a projeção de suas fitas de tão realistas se confundem com a própria vida. No romance de Casares a mulher é tão real que o fugitivo morre de amores por ela, no entanto, é uma imagem projetada, um fantasma. Sua força como espectro reside na sua força como realidade. O assombro maior não é descobrir que ela é um fantasma, mas que ela é uma imagem que de tão real parece viva. Ela é imbuída de complexas duplicidades encarnadas na sua projeção – “real” + imagem; carne + fantasma; amor + solidão.

O cinema tem a capacidade de através da projeção, fragmentação e captura dos corpos, produzir fantasmas e seus duplos. Capistrano (2004) e Felinto (2008) apontam para essa relação umbilical entre as tecnologias de registro de imagem da virada do século XIX e os espetáculos de fantasmagoria do século anterior. A passagem para a modernidade é marcada, entre outras coisas, por uma reorganização do olhar. O cinema e os novos aparelhos óticos estão no cerne desse re-ordenamento, em que o corpo humano (e sua imagem) passam a ser protagonistas,

“Realocar a percepção na espessura do corpo foi uma pré-condição para a instrumentalização da visão humana como um mero componente de novas combinações mecânicas. Essa desintegração de uma distinção incontestável entre interior e o exterior tornou-se uma condição para o surgimento de uma espetacular cultura modernizante.” (CRARY, 2007: 68)

Os fantasmas, reencarnados nos novos aparatos de reprodução de imagens, também partilham da experiência e da produção de outras narrativas e novos sujeitos. Os domínios do olhar, do ponto de fuga, agora passam a ser também das lentes, dos aparelhos, e dos espetáculos. O importante nesta dissertação, é pensar como estas imagens fantasmas, criadas a partir da experiência cinematográfica, se encaixam no contexto da guerra – o que significam estas assombrações nestes filmes da Guerra do Iraque?

Algumas características das aparições espectrais ao longo do cinema e da literatura apontadas por Felinto (2008: 21) podem servir como base para reflexão sobre a imagem fantasma da guerra,

“1. ele é um momento congelado do tempo, uma ruptura com a temporalidade linear, uma repetição sinistra; 2. ele é uma imagem instável, como numa fotografia fora de foco, mas uma imagem que, de certa forma paradoxal, pode substanciar-se minimamente; 3. ele é uma entidade das margens, que habita no território impreciso *entre* a vida e a morte; localiza-se na dimensão de um ‘entrelugar’; 4. ele é símbolo e expressão de um acontecimento dramático, de uma história que almeja ser narrada.” (FELINTO, 2008: 21)

Estes pontos dialogam diretamente com a análise que tem sido realizada nesta dissertação:

1. interrupção do tempo;
2. instabilidade, ausência de substância;
3. trânsito;
4. necessidade de narrar.

Basta lembrar do último capítulo e algumas das características da Guerra discutidas através da leitura de Hardt e Negri (2005). A guerra infinita, sem forma, limítrofe, se assemelha ao que Felinto identifica como características relacionadas aos fantasmas. É possível acrescentar também nesta forma narrativa da guerra uma vontade de dar substância ao conflito, necessidade geradora de relatos que tentam construir uma materialidade. Isto não deixa de se aproximar ao desejo do fantasma de contar sua história, sua mensagem, existir, mesmo que apenas no plano narrativo e espectral.

3.2 – O PONTO DE VISTA *FANTASMA*

No filme *Guerra ao terror*, o pelotão anti-bombas chega a um bairro de Bagdá. As ruas estão vazias a não ser pelas pessoas que olham a chegada dos soldados nos topos das casas. Sopra um vento típico dos filmes de faroeste, mas ao invés de arbustos, arrasta lixo contra o asfalto. Outro grupo de soldados está escondido em um beco e indica ao pelotão onde está a suspeita de bomba, “um informante nos informou que há mais na frente um par de fios saindo de uns

escombros, acho que é uma possível *I.E.D*”¹⁹. Um grupo de crianças numa janela riem e imediatamente levam o dedo na boca fazendo sinal de silêncio. O soldado coloca sua roupa anti-bomba e como um astronauta deslocado desce a rua. Usa uma bomba de fumaça como camuflagem, o que torna sua caminhada mais insólita, o corpo alienígena envolto em névoa. A câmera, sempre na mão, faz diversos planos em uma montagem descontínua. Quando está perto do local da bomba um táxi irrompe o bloqueio americano e freia a poucos metros do soldado. O astronauta aponta um revólver ao motorista do táxi. O motorista não fala, não emite um som, ao contrário dos soldados americanos que gritam para ele recuar. Não é possível ver o rosto inteiro do motorista, apenas reflexos através do vidro, um pedaço do olho, sua silhueta de costas e a imagem distorcida no espelho. Há uma bandeira do Iraque pendurada dentro do carro. Será o homem sem rosto um insurgente? Neste momento a câmera se agita, como se procurasse alguma coisa, a imagem é mais trêmula e pela primeira vez na sequência um plano é feito em plongê, como se alguém olhasse toda a ação da janela de alguma casa, mas nenhum plano mostra esse alguém. O astronauta atira na janela do táxi e o motorista recua. Os outros soldados jogam o taxista no chão para algemá-lo, e o astronauta fala pelo rádio, “se ele não era um insurgente, agora com certeza será um.”²⁰. A sequência segue, a rua vazia, com muito lixo e escombros, num buraco em uma parede dois homens vêem o soldado descendo a rua. Depois pela segunda vez a câmera assume o ponto de vista de alguém que não aparece em quadro, um plongê emoldurado por uma grade. O soldado encontra o fio e amarrado a ele uma bomba de metal no meio dos escombros. Ele desarma a bomba. Um homem olha o soldado de uma varanda no alto, depois um plano feito a partir do interior de uma das casas mostra o mesmo homem, a câmera na mão parece alguém que observa este homem. O soldado encontra outro fio que leva a mais bombas, como se brotassem dos escombros. Enquanto o soldado desarma as bombas, o homem da varanda desce as escadas do prédio. A montagem paralela termina com o soldado olhando o homem já na rua com o último detonador na mão. Estes planos são acompanhados do som do que parece um Imã chamando para reza do topo de um minarete. O cântico em árabe marca a tensão da cena. Este homem vai embora e deixa cair alguma coisa da sua mão. Será este homem então o insurgente?

¹⁹ tradução livre. *I.E.D* – dispositivo explosivo improvisado

²⁰ tradução livre

Esta é a segunda cena em que uma bomba é desarmada no filme. Ela se segue à cena inicial em que há a morte de um soldado. E depois há mais duas cenas de desarme, uma com a bomba colocada em um carro e outra com um homem bomba. A estrutura de todas as cenas é similar – o esvaziamento das ruas, o que inclui não só a ausência de pessoas, mas a ausência de sons, depois o soldado com, ou, sem sua roupa de astronauta, desarmando a bomba. As cenas são sempre no relento da rua, no meio do perigo do mundo. A ação do soldado é sempre acompanhada ao longe por pessoas que olham, estão a espreita, e também de planos ponto de vista em que não temos certeza a quem pertence o olhar. Há em todas as cenas um silenciamento da banda sonora, o volume da cidade abaixa enquanto se ouve em detalhes os ruídos produzidos pelos marines. Esta característica é comum no cinema contemporâneo e se costuma classificar de *hiperrealismo* sonoro (COSTA, 2011), em que determinados sons se sobressaem a outros. É interessante pensar o porque os sons silenciados são justamente os vinculados ao “outro” e ao espaço do “outro”. A cena descrita ilustra bem esse estado de mudez, logo no começo quando um grupo de crianças olha a câmera e faz o sinal de silêncio com o dedo. Eles não podem fazer barulho, olham os soldados, a câmera, e se calam.

Toda esta sequência se inscreve sobre dois movimentos, por um lado, uma inconstância do insurgente, quem é e onde está esse “outro” com quem eu luto? E de outro, um gradativo silenciamento, esvaziamento do espaço e do “outro”, o que contribui de forma significativa para a criação de um clima fantasmático. Ao mesmo tempo em que, os soldados enfrentam um “alguém” impossível de localizar, eles adentram um espaço, que apesar de comum ao “outro” (moradores e frequentadores desses locais), é estranho e fantasmagórico. As ruas cobertas de escombros, lixo e silêncio, são a residência do “outro” instável. As ruínas são a sua casa. Natural para um “fantasma” habitar esta fronteira típica da guerra, as ruínas estão entre um estado e outro, são resquícios da cidade, mas ainda não são a cidade totalmente aniquilada. Alguma vida resiste no reboco que insiste em permanecer de pé. Se esta é uma guerra de passagem, transição, lugar de confronto entre uma modernidade e uma pós modernidade, como apontado no segundo capítulo, as ruínas são o invólucro da passagem onde habita o inimigo e naturalmente a morte iminente para as tropas americanas. As ruínas são o resto de matéria possível ao “outro” ausente de corpo. Seriam os restos de edifícios o corpo desse invisível?

As ruínas, como a própria guerra, marcam este campo de batalha em trânsito em que a ausência luta por ter substância. Mas, como o filme constrói, para além da passagem, a presença ameaçadora do inimigo, se ele não possui substância, se não há certeza se ele está lá? Todas as cenas na rua do filme são pautadas pelo medo e o risco de morte para os soldados. Se é incrível o silenciamento e vazio da cidade, mais incrível é o medo do exército americano, os soldados todo tempo acuados, diante do nada. Mas há, ao longo da cena, e sempre que o pelotão necessita estar nas ruas para desarmar uma bomba, dispositivos narrativos para marcar a presença ameaçadora do “outro”.

Um dos mecanismos mais evidentes e já muito comentado nos capítulos anteriores, e de certa forma o tema central neste capítulo, são os olhares da população silenciosa. A decupagem do filme constrói está miríade de olhares toda vez que os soldados saem as ruas. O perigo está nos olhos de quem vê. Talvez, neste caso, a afirmação de Virilio, “*Para o homem de guerra, a função da arma é a função do olho.*” (2005 p.49), poderia ser repensada para “*Para esta guerra, a função do olho é a função da arma.*”. Aquelas pessoas nas varandas, janelas, becos, torres, tão diferentes entre si, não possuem armas aparentes, nem parecem atacar os soldados, mas seus olhos estão lá como se fossem miras na cabeça dos marines. Em uma guerra que tenta se fazer invisível a nível de discurso, ver (ou ser visto) é muito perigoso.

Posto ao lado dos olhares está o *plano ponto de vista sem corpo*, reforçando a impossibilidade de se localizar este insurgente que olha, marcando uma existência em trânsito, “ser ou não ser”, do insurgente. Na primeira sequência do filme um soldado morre pela explosão de uma bomba. Um outro soldado não teve coragem de atirar em um homem suspeito, que usava o celular na hora da explosão. Ali, no gatilho daquele personagem, pulsava entre os dedos o dilema, porque não, shakespereano – é ou não é “insurgente” / ser ou não ser “outro”. O olhar flutuante entre as ruínas da cidade é a presença mais ameaçadora por estar nesta linha frágil entre ser e não ser. É uma forma de inconstância que pode a qualquer momento detonar tudo pelos ares.

3.2.1 – O plano ponto de vista clássico e o fantasma

O plano ponto de vista ocupa um lugar singular na gramática do cinema, em especial no cinema clássico narrativo. Se “olhar” através de lentes e dispositivos óticos se torna um fator importante na experiência do homem moderno, o cinema com sua grande capacidade de reproduzir as nuances do olhar está no centro desse movimento. Telescópios, panoramas, câmeras fotográficas, panóptico, raio-x, todos esses aparelhos centralizam o olho humano como agente de compreensão e organização do mundo. No cinema, este “olhar o mundo”, permitido pelo aparelho, é compartilhado por uma plateia. O olhar da máquina agora não pertence apenas a quem apertou o botão da câmera, mas a todos sentados na sala escura. O olhar cinematográfico parte de uma relação complexa, permeada por mediações múltiplas. Há um jogo entre o olhar do realizador que produz a imagem (realizador x câmera x mundo), com o olhar do espectador que assiste às imagens (espectador x tela x mundo) (XAVIER, 1988: 369). Se há uma realidade filmica projetada na tela, ela se estabelece nas relações entre olhares múltiplos, e entre eles e o mundo.

Na linguagem do cinema clássico há um movimento para esconder a câmera, uma primeira instância da mediação (olhar) cinematográfica, como se aquelas imagens flutuassem sem dono observando o mundo. O espectador rouba para si as imagens, como se ele mesmo percorresse os espaços projetados na tela,

“Na ficção cinematográfica, junto com a câmera, estou em toda parte e em nenhum lugar; em todos os cantos, ao lado das personagens, mas sem preencher espaço, sem ter presença reconhecida. Em suma, olhar do cinema é um olhar sem corpo. Por isso mesmo úbiquo, onividente. Identificado com esse olhar, eu espectador tenho o prazer do olhar que não está situado, não está ancorado – vejo muito mais e melhor.” (XAVIER, 1988: 370)

Há um certo idealismo na ideia do espectador preencher o corpo ausente do olhar cinematográfico, se pensarmos nos conflitos, mediações, imponderáveis, e relações entre sujeitos e mundo, presentes no gesto de quem olha uma imagem. Mas, é importante para uma reflexão sobre o olhar, e mais especificamente, sobre o *plano ponto de vista sem corpo*, marcar este momento “ideal” de uma análise da linguagem clássica. Localizar o “olhar” como cerne das relações estabelecidas no cinema, na

construção narrativa e na construção do sujeito – que olha e que está em cena. O olhar como mediação e como presença no aparato cinematográfico está lá na sua origem, mesmo sabendo que a partir do cinema moderno e em especial na contemporaneidade ele foi implodindo em mil pedaços. Não se pode mais falar de um lugar seguro, um corpo ausente a ser vestido pelo espectador, como um espaço confortável em que se pode contemplar o mundo. A instabilidade, ou os estilhaços, já se apresentam como problema para a própria câmera que tenta capturá-los. A própria guerra, mediadora de toda esta análise, se apresenta instável, sem corpo, estilhaçada, multifacetada, enfim, quantos olhos cabem dentro da imagem da guerra? Quantos olhos cabem dentro e na frente do aparelho cinematográfico? Quantos olhares/sujeitos fazem aquela imagem refletir na tela?

Tradicionalmente o plano ponto de vista é quando “a câmera assume a posição de um sujeito de modo a mostrar o que ele está vendo” (BRANIGAN, 2004: 251). Um sujeito dentro da narrativa olha alguma coisa e vemos através de seus olhos o que ele está vendo, ou como ele está vendo. É um plano estabelecido na relação entre alguém que vê, a coisa vista, e o espaço/tempo em que sujeito e objeto estão posicionados. Branigan aponta para seis elementos presentes na construção do plano ponto de vista: “origem, visão, tempo, enquadramento, objeto e mente.” (2004: 252). É interessante notar que para que haja um olhar é fundamental um observador, o que pressupõe uma consciência de quem olha. Há essencialmente um sujeito agente de um olhar do qual é possível partilhar. Às vezes o sujeito não aparece de imediato, como em alguns gêneros cinematográficos como horror e suspense, mas há por parte do espectador o entendimento de que este olhar pertence a um tipo específico de personagem. Há, mesmo na invisibilidade do corpo, um sujeito que participa da diegese.

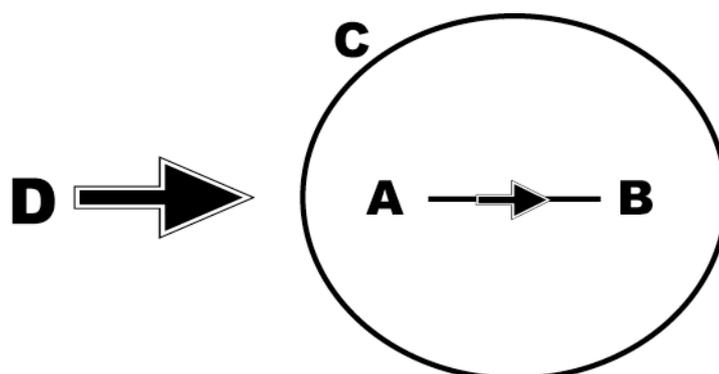
A trigonometria do plano ponto de vista no modelo clássico (pensando idealmente), que faz com que o espectador incorpore e compreenda esse olhar do “outro” na tela é composta por:

A – um sujeito que olha.

B – um objeto/sujeito que é olhado.

C – um tempo/espaço que engloba o ponto A e o ponto B.

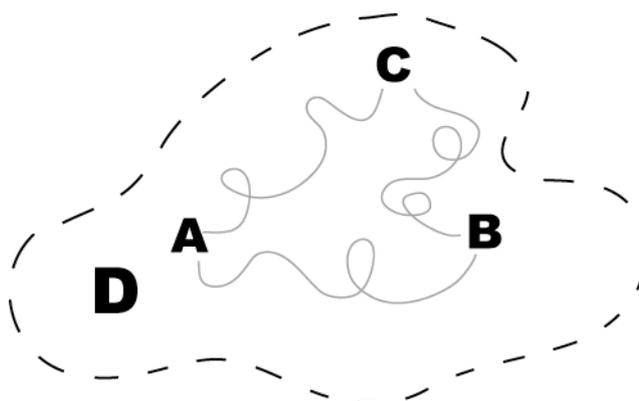
Ao longo da história do cinema há uma infinidade de variações dessa geometria e até mesmo a implosão da relação rígida entre os pontos. O importante não é a distância entre os pontos, mas justamente como eles se articulam entre si, ou se dissolvem no ar: “O que importa não é a câmera como ponto de referência absoluto, mas a relação entre câmera, personagem, objeto e uma hipótese do espectador sobre essa relação.” (BRANIGAN, 2004: 262). Seria interessante adicionar a essa equação um outro elemento importante da relação, não tanto uma “hipótese” como aponta Branigan, mas uma relação que é também um outro ponto de vista, do qual o cinema não escapa, “Toda leitura de imagem é a produção de um ponto de vista: o do sujeito observador, não o da ‘objetividade’ da imagem” (XAVIER, 1988: 379). Portanto, à trigonometria do ponto de vista, adiciona-se um ponto **D** – ponto de vista do espectador. Assim poderia delinear-se o seguinte diagrama, a partir do mundo idealizado de uma linguagem clássica cinematográfica e dos pontos descritos acima:



Mas para a análise de *Guerra ao terror*, o fundamental é espalhar estes pontos sobre o mapa do deserto e tentar construir alguma geografia do *plano ponto de vista sem corpo* dentro do filme e de seu contexto maior, a Guerra do Iraque. Será que os pontos se sustentam incólumes diante das explosões da guerra contemporânea?

Ao colocar a cena analisada em relação com os pontos, fica difícil estabelecer uma figura rígida como a apresentada acima. Os pontos **A** e **C** não são exatamente fixos, o espaço geográfico e o “sujeito” que olha não são rígidos e delimitados. A cena é construída a partir de um olhar que flutua em um espaço desreferencializado, o que em último caso coloca em questão o ponto **B**, já que o soldado atravessa uma paisagem indeterminada sobre uma ameaça invisível. A única referência, o único

objeto claro e possível, é o risco de morte – a bomba como potência destruidora dos soldados americanos. A possível explosão é o único ponto de convergência de toda a cena. E se fosse redesenhada a figura acima, a partir desta análise de *Guerra ao terror*, seria preciso abandonar a forma geométrica rígida de um círculo temporal e espacial englobando um sujeito que olha diretamente um objeto. Não há um olhar claro e direto, mas fragmentos de olhares que não pertencem a nenhum “sujeito” evidente, se muito há pedaços de corpos – um olho, uma mão, um tronco, alguém que talvez olha – uma presença constante e ameaçadora, um fantasma. O ponto de vista é estilhaçado, sem um corpo ou local exato de repouso e origem. Há muitos que olham, e muitos possíveis corpos para esses olhos. A forma mais apropriada para os pontos movediços, em agitação constante, é a de uma nuvem de limites invisíveis, paredes em constante formação e dissolução, atravessada por todos os pontos (do plano de vista clássico) se relacionando em cursos sinuosos e não estáticos, como mostra a figura abaixo:



A geometria do ponto de vista clássico depende de certezas nas relações entre seus elementos, o espectador localiza na tela o objeto olhado, como o sujeito do olhar, ao mesmo tempo em que partilha do olhar com o filme. Claro, há uma distância enorme a separar quem olha no conforto da sala de cinema, e o personagem dentro da narrativa, mas mesmo assim, há no regime clássico, uma potência do olhar a ser partilhado por quem olha junto no escuro do cinema. Estas separações do esquema clássico são pulverizadas na forma “nuvem” deste cinema contemporâneo sobre a Guerra do Iraque. Aqui, a guerra da ficção não cabe parcionada nas divisões clássicas. Neste diagrama, o ponto **D** só pode construir algum sentido se estiver envolto na

nuvem, participando da flutuação dos estilhaços. Seu olhar é mais um dos milhares que estão na tela. Se há uma identificação do espectador com o “sujeito” que olha, não é mais por partilhar o mesmo olhar, mas por ser mais um olhar naufrago na turbulência da imagem.

Uma guerra difícil de se conter no espaço e no tempo, sem fronteiras e infinita, é difícil de caber dentro dos olhos. Como as narrativas que chegam sobre a guerra, múltiplas, fragmentadas, em confronto, este olhar da ficção também é em estilhaços – implodido em mil pedaços, incapaz de se refazer por completo no tempo e espaço narrativo. Esta existência liminar para um gesto humano – olhar alguma coisa – não deixa de ser uma existência fantasma – invisível, habitando as passagens, interrompendo a ordem temporal, presença constante e ameaçadora. Em um movimento similar, as imagens dos ditadores, analisadas no segundo capítulo, a partir de um ponto de vista (da câmera anônima) buscavam criar contornos para o conflito, dar existência através do olhar de uma morte. Nestas imagens, olhar é um gesto importante de materialidade testemunhal do conflito. Mas aqui neste filme, os olhares, o *ponto de vista fantasma*, são a materialidade (da não substância) possível para a própria guerra que jaz descorporificada a nível de discurso. Este *fantasma* onipresente e mortal, não deixa de ser o “outro” contra quem os americanos lutam, não deixa de ser a guerra em si, este grande “outro” disforme e de duração indefinida. A luta não se materializa em campos de batalhas, em linhas de tiros, alvos e fronteiras delimitadas, a verdadeira guerra contemporânea, como apontam Hardt e Negri (2005) está no cotidiano, na dominação e transformação das próprias *formas de vida*, é esta a batalha invisível que os soldados enfrentam. E às vezes, no vazio das ruas, ao tropeçarem em algum reboco caído, restolho de algum edifício, são catapultados às alturas caindo ao chão em mil pedaços. O grande dilema desta guerra, que não deixa de ser um dilema narrativo, é diante de um discurso do vazio da guerra, e de uma prática violenta e invisível, o que fazer com todos os corpos que jazem insepultos sobre os escombros – o que fazer com os “fantasmas” que insistem em saírem das covas?

3.2.2 Contraplano e contraponto ao olhar fantasma

Nas quatro cenas de desarmamento de bombas do filme *Guerra ao terror* há a presença do *plano ponto de vista sem corpo*, e toda a *mise-en-scène* se volta para o grupo de soldados e todos os olhares sobre eles. Caminham pelas ruas da cidade, descobertos, e cheios de olhos vigiando seus passos, sofrem com o temor de não saber qual dessas miradas é capaz de detonar a bomba. O risco é caminhar na linha do horizonte do “outro” desconhecido. Mas uma outra cena, longe da cidade e de seus olhos, oferece o que seria o contra-plano ao *ponto de vista sem corpo*. Afinal, o que vêem os soldados quando olham o “outro”, ou procuram a origem deste olhar fantasma?

Ao retornar de uma missão de rotina, detonar os explosivos desarmados das *I.E.D*, o pelotão anti-bombas encontra um grupo de mercenários com um pneu furado no meio do deserto. Ao oferecer ajuda a estes homens, que frisam “estarem do mesmo lado”²¹, são acuados por snipers “insurgentes” e precisam se refugiar dos tiros e contra-atacá-los. Para se defender dos tiros é preciso localizar sua origem, é preciso olhar o inimigo, forçar as retinas contra a luz dura do deserto – essa amplidão.

O embate começa com os americanos (mercenários e soldados) atirando no vazio, no horizonte do deserto. Um soldado pergunta – “em que estamos atirando?”²² e outro responde “eu não sei”²³. O contra-plano, o ponto de vista dos soldados, é o deserto vazio. Vemos homens, possíveis insurgentes, em um prédio no meio do nada. Não o vemos exatamente, são sombras negras na luz branca do deserto. Vemos um olho apenas, que olha através de uma mira. Os insurgentes não produzem som – só as balas que atingem os americanos. Não há nenhuma imagem clara do rosto e do corpo, apenas pedaços. Um outro homem é visto à distância chapado na paisagem, parece deitado, mas carrega um fuzil, o vemos através da mira da arma americana, logo seu sangue jorra sobre a areia após o tiro deferido. Um edifício solitário no meio da areia é a origem dos tiros, há talvez alguns homens lá dentro. Mais uma vez, através da mira americana, vemos um corpo ser atingido por uma bala e o sangue espirra no vazio do deserto. Os soldados passam a tarde mirando o horizonte, suas areias vazias,

²¹ tradução livre

²² tradução livre

²³ tradução livre

como se fosse tudo parte de um rito, um duelo antigo marcado pela espera. Um homem parece surgir entre umas cabras ao longe, seu corpo sombreado é da mesma cor negra dos pelos das cabras. Através do olhar americano, ponto de vista de um soldado, ele se confunde com os bichos, é um homem cabra. É preciso decidir, atirar ou não pode garantir sua vida na paisagem estéril. O soldado aperta o gatilho e o homem cai morto entre o rebanho, uma morte caprina. No fim da tarde diante da paisagem que enrubesce, ainda a espreita, os soldados decidem que devem voltar à base – “acho que encerramos por aqui”²⁴ diz um deles, sem nenhuma certeza.

A cena é interessante por ser um contra-plano das outras, em que o objeto olhado é sempre os soldados americanos e os insurgentes são substituídos pelas bombas. Aqui são os soldados que olham e procuram os insurgentes, mas no fundo passam o tempo contemplando o vazio do deserto – olhar o outro é procurar na imensidão do horizonte qualquer coisa, qualquer resquício de homem. Um olho, algum movimento, sombras contra a pedra e a areia, um corpo que se mistura às cabras, assim se apresentam no imenso vazio da guerra os corpos dos insurgentes. E par além disso, existem também através das balas que zunem perto dos soldados.

Quando no filme os soldados olham o inimigo, e o olhar está lá, não só na ação, mas no plano dos soldados olhando durante a tarde, o olho aumentado através da mira ótica do fuzil, eles estão diante do vazio. Há apenas a paisagem, uma construção solitária e algumas cabras. Pode-se dizer que, se nas outras cenas há um olhar sem corpo a espreitar os soldados, nesta, há o vazio do deserto a ser olhado pelos soldados. Se há um fantasma que vê na cidade, há também uma fantasmagoria vista no deserto. Afinal, nada mais fantasmático e assombrado do que este vazio capaz de matar através de balas que surgem de corpos invisíveis, existindo apenas como pedaços, sombras, e até misturados às cabras. A batalha está lá nas balas que derrubam um homem com um só tiro, mas também é um vazio, uma ausência preenchida pela morte iminente.

Um contraponto, tanto ao olhar instável e impalpável do *ponto de vista sem corpo*, como o contra-plano do deserto vazio, é a manifestação material da ação do “outro” convergida no bólido das bombas. O inimigo está invisível atrás de um olhar sem corpo. Mas também está ali imóvel, deitado sobre os escombros em um corpo metálico e pesado. E toda a ação do protagonista é direcionada a esse objeto, máquina

²⁴ tradução livre

explosiva. Na banda sonora, se o espaço das ruas e seus moradores são silenciados, a bomba em contrapartida adquire sons quase humanos. Se há um som do “outro” presente nas cenas, este seria os sons relacionados aos dispositivos explosivos. Em cada uma há um som marcante e responsável por construir uma materialidade da bomba que em termos de imagem parece um entulho, restos de outros dispositivos militares e até um carro queimado. É preciso que esta massa indefinida de metal, passível de levar os heróis da trama pelos ares, pulse na tela, exista de alguma forma.

O som é o caminho encontrado para fazê-los existir, criando traços emotivos ao que na tela é um emaranhado de fios ligados a pesadas partes de metal no meio do lixo da rua. Um limpador de pára-brisa estridente e esganiçado marca a bomba escondida no porta-malas do carro, o eco do ferro pesado de diversas bombas encostando umas nas outras caracterizam a bomba da segunda cena. E o mais impressionante, os gritos proferidos pelo homem, que tem uma série de explosivos acorrentados ao corpo, na última cena. No caso do homem-bomba é interessante que seja o momento em todas as quatro cenas em que escutamos claramente a voz desse “outro”, e esta voz não deixa de ser o ruído que dá vida ao dispositivo explosivo. E talvez, não seja em vão, que a bomba marcada pela voz e gritos incessantes de um Iraquiano, é aquela em que não há nada a fazer a não ser encontrar refúgio da explosão inevitável. Quando há o silêncio do “outro”, há a placidez também da bomba muda de explosão. Mas quando a voz desesperada corta a paisagem, ela é silenciada em estilhaços na explosão da bomba. Talvez caiba uma modulação entre dois pólos de experiência sonora a partir destas cenas – silêncio do “outro” e dormência do explosivo em uma extremidade, e a fala do “outro” com a inevitável explosão sonora da bomba na outra.

No filme *Guerra ao terror*, o ato de olhar é marcado pelo dispositivo fantasma do *ponto de vista sem corpo* e de seus desdobramentos, o contra-plano de um horizonte vazio, o silêncio das ruas e a bomba metálica como única manifestação concreta do “outro” contra quem o exército americano luta. A guerra é construída neste oco, olhares em forma de nuvem com contornos indefinidos em constante expansão e retração. O vapor se desprende da paisagem desértica envolvendo as cidades, o horizonte, as ruínas, o dia a dia de quem segue a vida, apesar do constante “estado de guerra”. O fantasma também habita a tela dos filmes *Zona verde* e *Guerra sem cortes*. Nestes filmes o olhar também é agente mediador do “estado global de guerra”, revelando nesta ação também um fantasma. Mas, em cada um dos filmes,

esta mediação é modulada de forma diferente, e sem a presença tão marcante do *ponto de vista sem corpo*. A questão que ainda se coloca neste capítulo é: como estes olhares acontecem nos outros filmes? Como esses outros olhares cinematográficos vêm na luz do deserto?

3.3 – QUANDO TODOS OS OLHOS VIRAM UM / QUANDO UMA GUERRA VIRA MUITAS

Não se pode pensar no gesto de olhar como uma experiência única e isolada. Há tantas diferenças neste gesto como existem entre os homens. Mesmo as matizes de cores, dificilmente se igualam de um olhar para outro. Um mesmo objeto, dependendo do olhar, pode ser muitos outros. No entanto, a experiência humana está irremediavelmente atrelada a este gesto de olhar. De acordo com a fenomenologia, o olhar estará sempre mediando o homem e o mundo, indo e vindo neste manancial,

“O ato de olhar significa um dirigir a mente para um ‘ato de intencionalidade’, um ato de significação que, para Husserl, define a essência dos atos humanos.” (BOSI, 1988: 65)

Olhar alguma coisa, ou algum horizonte, é produzir um pensamento, é também se misturar ao mundo neste processo. Olhar o mundo é olhar para dentro da gente. A fenomenologia, evidentemente, elabora uma reflexão a partir da trajetória da filosofia ocidental em que o olho (a visão) é central e definidor do ser. Basta pensar no renascimento e da importância da representação do mundo a partir da perspectiva, um ponto de fuga que tem como origem o olhar humano. A utopia de que a partir dos olhos é possível ter total acesso ao mundo e ao homem – “o olho é a janela da alma”.

Olhar é produzir pensamento, está imbricado com uma experiência externa ao corpo “traduzida” pelo próprio olhar. Traduzir é se colocar no trajeto da visão, e em certa medida, no que se vê. A fenomenologia rompe com a ideia de um olhar divino e científico capaz de capturar o mundo, capaz de separar as coisas, torná-las objetos únicos e universais para apreciação e compreensão humana. Esta problematização do olhar como espaço de significação do mundo e do “eu” é fundamental na reflexão

destes filmes, e em especial em como eles utilizam o gesto de olhar para significar a Guerra do Iraque. O conhecimento do “outro”, centro das discussões do olhar dentro dos filmes, tanto como agente, como objeto, se faz justamente neste gesto, “O outro é uma liberdade que pode invadir a minha; logo, o outro existe. O olhar é a expressão desse poder.” (BOSI, 1988: 80). Nos filmes pode-se pensar não só no gesto do olhar, mas no gesto da câmera como um olhar – como foi discutido nas páginas anteriores a respeito do *ponto de vista fantasma*.

Se o gesto de olhar marca um ser no mundo, é certo que este gesto possui infinitas combinações. Seria possível, em um modelo ideal, marcar uma separação entre um olhar cristão ocidental e outro islâmico oriental, divisão de certa forma presente nos filmes analisados – “insurgentes”, iraquianos, câmeras, mídia, outros X soldados americanos. Estas miradas diferentes estão mais do que presentes na principal epifania das duas religiões, a paixão de cristo e a revelação de Alá à Maomé na montanha de Hira. Cristo é a materialização de Deus na terra, seu corpo, sua imagem e semelhança. A carne se junta ao espírito na forma terrena de um homem. Esta imagem, de cristo, Deus na terra, e sua crucificação, é fundamental para o cristianismo. É preciso ver para crer. A indissociação da imagem e da epifania, de sua materialidade visível e palpável, está na origem da mitologia cristã ocidental. Ver a manifestação de Deus na terra está no centro de tudo. Mas, basta olhar a abóboda de uma mesquita para perceber como o “ver” é diferente para o islamismo, de imediato não há imagens de Deus e nem do profeta Maomé, apenas abstrações geométricas e versos do Corão. Não se pode ter imagens de Alá, vê-lo é ter poder sobre ele, uma forma de posse do sagrado, de torná-lo mundano.

Quando Maomé, aos quarenta anos, se retira na montanha de Hira atormentado por visões que se tornavam verdadeiras, ele tem sua primeira revelação divina. Mas o profeta não vê Deus, ouve e sente a presença no corpo, quando é jogado pelo anjo Gabriel. O sentido da visão é trocado pelo tato e pelo ouvido. O anjo traz a palavra de Deus e narra para Maomé os versos do Corão. No Islã, a epifania máxima de Deus se dá através do som, voz, verso, poesia. A imagem é interdita, importa a escuta e a musicalidade dos versos ditos e depois escritos. As duas mitologias fundantes tratam o gesto de olhar de formas diferentes, mesmo que ambos se vinculam ao poder, tanto na sua manifestação direta, como no seu interdito.

Duas pontos são importantes nesta breve comparação, uma é a centralidade que o gesto de olhar, a imagem e a visão tem na cultura ocidental. A outra é como

culturas podem se diferenciar através da ação de um mesmo gesto, olhar. Como anatomias iguais geram experiências diversas e produzem significações distintas ao redor do mundo, olhar nunca é o mesmo em todos os lugares, sequer é igual dentro de um mesmo corpo

Nos filmes *Zona verde* e *Guerra sem cortes*, há, através de uma análise dos olhares, uma modulação entre o **um** e **muitos**. No primeiro caso temos todos os olhos convergindo para um único olhar e uma única reação – a insurgência. E no segundo caso, múltiplos olhares contemplam um único acontecimento. De um lado, os muitos se reduzem a um único, no outro, um ato de extrema violência é tornado muitos através de diversas câmeras/olhos que o expõem. A Guerra do Iraque, nestes filmes, possui uma existência pendular, entre o **um** e **muitos**, mediada pelos olhares. Em ambos os filmes, de acordo com a fala dos personagens, no caminho entre o uno e o múltiplo, sacrifica-se a possibilidade de uma verdade e de um entendimento da Guerra do Iraque. Como já apontado no capítulo anterior, os filmes partem dessa nostalgia de compreensão e captura da guerra como um todo, uma realidade apreensível, se não pelos olhos de quem está lá, pelas lentes das câmeras. É interessante pensar este movimento ondulatório, causado pelo ato de olhar nos filmes, a partir de uma provocação de Godard em um de seus aforismas feitos no filme *Nossa música* (2004): “O sonho de um indivíduo é ser dois. O sonho de um Estado é ser um.”. Esta fala aponta uma desconexão entre indivíduo e Estado, ou uma redução entre o desejo múltiplo do indivíduo e o desejo autoritário unitário do Estado. Ao pensar a frase de Godard em relação ao Estado, pensa-se como o olhar, e a visão, vinculados a sua hegemonia, também sonham com uma unidade. O olhar que sonha em ser um é o olhar do Estado. Nos filmes, a guerra, o Estado, ou ainda o “estado de guerra global”, partilham esta luta para sufocar o olhar querendo ser dois, querendo ser “outro”.

O final do filme *Zona verde* marca o início da resistência à ocupação americana com a transformação da população, sempre a olhar os protagonistas, em insurgentes armados que passam a fazer parte de uma batalha repentina. Em um plano geral, ao término da sequência, a câmera sobe em uma grua para revelar a cidade ardendo em chamas, uma nova etapa da guerra que começa. Os olhares convergem para esse lugar único, os múltiplos planos ponto de vista, que representam os tantos outros olhares, revelam uma mesma imagem escura e granulada. Todos olham a mesma imagem. Tudo se delineia para o conflito inevitável e a nova forma de guerra que se inaugura, longe dos campos de batalhas tradicionais, impulsionada por uma

burocracia de Estado e pelos domínios das *formas de vida*. Os muitos se tornam um. O Estado impõe seu sonho, mesmo que ainda reste, a estes tantos olhos, a resistência.

Em aparente caminho oposto ao *Zona verde*, *Guerra sem cortes* marca uma multiplicidade de olhares sobre a guerra. Toda a narrativa do filme, como já foi apresentado em capítulos anteriores, é fundamentada em ela ser mostrada a partir de diversos pontos de vista oriundos de diferentes câmeras. Cada uma dessas câmeras, olhares sem corpo, pertencem a um canal midiático diferente, desde a produção caseira e anônima à grande grupos jornalísticos. A guerra parece impossível de ser relatada por um único olhar, mas o filme é contundente em afirmar que, entre um e outro, algo escapa a todas as lentes. Há uma essência, violência intrínseca ao conflito, que se dissipa nos espaços entre um relato e outro. O filme, apesar de apresentar a guerra à luz de muitos olhos, sonha com um relato capaz de traduzir o horror da guerra. Se por um lado modula a narrativa para o múltiplo, como se fosse impossível se aproximar da Guerra do Iraque sem dar conta desses narrares conflitantes, ele implode a capacidade do múltiplo em revelar alguma verdade da guerra. Neste ponto, o filme é a inversão do aforisma do Godard em relação ao indivíduo, aqui o indivíduo sonha em ser ciclope e panóptico, possuir um único olho que tudo vê.

O múltiplo está presente nas camadas narrativas destes filmes, seus olhares são atormentados por isso. Reconhecer os muitos, não significa desejar que eles olhem e relatem o conflito nas suas diferenças, nos irreconciliáveis, no ir e vir irremediável das fronteiras entre o mundo e as retinas. Por traz desse conflito estilhaçado há o gigante de um olho só do Estado, convergindo todos os olhos para um em *Zona verde* e com saudades de quando se acreditou em um olho que tudo vê, ou na narrativa capaz de redimir a incapacidade deste olhar utópico em *Guerra sem cortes*. Nesta guerra, dizem estes filme de Hollywood, não há heróis capazes de fazer justiça aos estilhaços da “verdade”. Quando o importante, seria um mergulho nas profundezas dos estilhaços para dissipar de vez a injustiça de uma “verdade” capaz de justiça.

CONCLUSÕES FINAIS

No começo desta escrita evoquei as imagens esverdeadas das explosões silenciosas da guerra do Golfo, início da escrita e, ao mesmo tempo, origem e passado iconográfico das imagens pensadas ao longo de todo o texto. Se este é um trajeto, mesmo em seus desvios, seria de bom tom dramático apresentar neste fiapo final de reflexão uma imagem com a ideia de fim. Às vezes na guerra é mais fácil inventar um começo do que um fim.

Quando comecei a escrever esta dissertação ainda havia um grande contingente de tropas americanas em solo Iraquiano, hoje, enquanto digito estas últimas palavras, há apenas cento e poucos soldados. Uma imagem que não poderia faltar à dissertação são as últimas tropas americanas atravessando a fronteira do Iraque com o Kuwait na luz rósea do amanhecer do deserto. Há por parte do governo americano um encerramento formal da ocupação do Iraque. As tropas não caminham mais sobre o Iraque, não habitam mais seus mapas cartográficos, e isto não necessariamente significa o fim da guerra. Com certeza a “Guerra ao Terror” ainda resiste, o Afeganistão continua ocupado, e ainda convivemos com um *estado de guerra global* tal qual posto por Hartd e Negri (2005) e visto no segundo capítulo. Talvez esta imagem, de uma passagem por um linha imaginária (a fronteira dividindo o mesmo deserto em dois), também sirva de passagem para a própria guerra, transmutação de um conflito à outro mais complexo. Deixa-se de lado naquele espaço a possibilidade de uma guerra nos moldes modernos, da conquista, do enfrentamento entre nações, grupos militares identificáveis, alvos imóveis, de um corpo visível para alguma experiência que ainda não se sabe o que é exatamente. Qual será o jogo de imagens de uma nova forma de conflito? Como se dará a narrativa e a ficção sobre este deserto vazio de tropas americanas?

É certo que os últimos soldados saíram na placidez da noite, enfileirados em um extenso comboio pela estrada empoeirada. Alguns deles sorriam inflados da soberba do dever cumprido, ou, apenas da alegria de passar o natal em casa, enquanto outros, apenas felizes em deixar o deserto, guardavam alguma dúvida sobre o sentido de toda aquela guerra. Não tinham a certeza se valeu a pena a morte de tantos e os longos períodos longe de casa. A enorme serpente de blindados deslizou seu corpo metálico na paisagem lunar do deserto e nos corações dos homens. Em um vídeo no youtube²⁵ um oficial agradece seus homens pela honradez que desempenharam suas funções, deixavam ali para sempre naquele solo seco a tradição do exército americano. Nas suas próprias palavras – desempenharam um papel fundamental guardando a integridade de dois poços de petróleo, mais ou menos 75% da riqueza do país. A guerra suporta até as ironias. Aqueles homens não estavam sozinhos, carregavam nas costas uma tradição, uma trajetória, a *american way of life*. A serpente se deslocou infinita pela areia, a cauda deixada para trás junto com todos os cadáveres da guerra.

No youtube, em vídeo oficial das forças armadas americanas, pode-se ver os últimos comboios atravessando a fronteira na imagem feita por um avião robô.²⁶ A procissão de veículos vagarosa passa pelo portão em plônge, silenciosa, em tons esmaecidos. A legenda do vídeo explica, “Essa transição não é apenas o fim da guerra, mas também o início de uma nova fase na relação entre os Estados Unidos e o Iraque.”²⁷ Aquela cruz desenhada no deserto, na intersecção do comboio com o portão e a cerca, é, de acordo com a legenda, a imagem da transição de um estado a outro. A imagem tão irreal na sua textura, sem rostos, com corpos em miniaturas, sem horizonte, quase diluída nos tons e nos objetos diante da lente, é a imagem do fim e de um novo começo. A imagem é estéril de gente, de sons, de ruínas, de combates, de qualquer resto de guerra, que não seja blindados cruzando o deserto. A transição se dá nesse apagamento total do outro, da sua ação, do seu espaço e até da própria geografia. Mesmos os soldados desaparecem, visíveis apenas como pontos negros na tela.

²⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=9FGd5b2Ywo0> acessado em abril de 2012

²⁶

www.youtube.com/watch?v=W3fKoc9oH4E&src_vid=9FGd5b2Ywo0&annotation_id=annotation_623502&feature=iv acessado em abril de 2012

²⁷ tradução livre

O suposto registro histórico produz os apagamentos no corpo da imagem. É quase o registro de um vazio. Não deixa de ser uma imagem irmã de todas que passaram pela dissertação, e em especial, se relaciona profundamente com as estratégias de invisibilidades presentes nos corpos narrativos da Guerra do Iraque. Como nos filmes, esta imagem, produz invisibilidades, por mais que deseje ser o visível da história. Tal qual o insurgente que olha sem corpo no *ponto de vista fantasma*, esta é mais uma imagem fantasma. É uma quimera do vazio. Afinal, se é símbolo de um estado em trânsito, onde é possível ver o deslocamento de um estado à outro? Há apenas o movimento inócuo, dissolvido e quase imóvel dos blindados solenes.

Nos capítulos desta dissertação, optou-se por caminhar sobre os escombros da Guerra do Iraque, a partir de algumas de suas narrativas cinematográficas, três filmes sobre o período pós invasão das tropas americanas à Bagdá feitos em Hollywood. Este percurso não se restringiu apenas aos filmes, mas também visitou outras imagens e narrativas da guerra, mesmo que em alguns casos, o registro não se passasse em solo iraquiano. Estas outras imagens e narrativas foram justapostas aos filmes na tentativa de, através de suas camadas e tensões, elaborar um entendimento sobre estas construções narrativas e de como esta guerra surge na tela. Não houve intenção de esgotamento das possibilidades narrativas e imagéticas do conflito, mas de abrir uma mirada reflexiva à Guerra do Iraque a partir de certas narrativas filmicas. Estas imagens não se buscam mutuamente, mas estão em colisão constante. Esta escrita tentou recolher os estilhaços provocados pelas explosões, os respingos narrativos que estouram dos encontros entre imagens, filmes e uma guerra. Neste processo, encontrou-se alguns caminhos e possibilidades, e em muitos casos, perguntas e questionamentos. Muitas dúvidas pairam como restolhos do texto e do processo reflexivo. Nunca foi intenção ter todas as respostas, mas um percurso motivado tanto pela busca de uma compreensão, como também de um identificação de espaços nebulosos, lacunas inevitáveis da guerra. Algo como o diálogo em *off* no início do filme *Hiroshima meu amor* (RESNAIS, 1959), entre dois amantes, um japonês e uma francesa,

ele diz: você não viu nada em Hiroshima,

ela responde: eu vi tudo, tudo. Vi o hospital em Hiroshima, tenho certeza.

Ele: você não viu nenhum hospital em Hiroshima.

Ela: eu vi, fui quatro vezes ao museu (...) Senti o calor, na praça da paz. Dez mil graus na praça da Paz. Eu sei, a temperatura do sol na praça da Paz. Como ignorar isso?

Ele: Você não viu nada em Hiroshima. Nada.

O diálogo segue com a mulher afirmando a todo tempo que esteve e viu Hiroshima, e o homem nega que ela tenha visto qualquer coisa. As ruínas, o museu, as pegadas, as reminiscências da bomba e do sofrimento, nada disso é capaz de trazer a experiência de volta na sua totalidade. São apenas ruídos de um mundo que começa a desaparecer. Esta dissertação, ao falar da Guerra do Iraque e de suas narrativas, vivencia no seu corpo de palavras esta mesma tensão. Ao mesmo tempo em que afirma saber da guerra, compreendendo e partilhando de suas vítimas e ruínas, ela sabe que nunca esteve lá, sabe da distância que possui do conflito, medida irreconciliável. E é justo nesta tensão que tentou-se uma aproximação e um conhecimento da Guerra e de suas narrativas – neste estive e não estive lá, sei e não sei, compreendo e não compreendo. Ao mesmo tempo, conhecimento e consciência de alguma coisa inalcançável. E quando escrevo essas últimas palavras o vento já deve, há alguns meses, ter apagado as marcas dos blindados sobre a areia do deserto.

É importante revisitar alguns pontos deste trajeto tensionado para nossa invenção narrativa de uma Guerra do Iraque. É fundamental ter alguma permanência deste percurso. Afinal, é sempre a intenção provocar mudanças em qualquer travessia. O primeiro capítulo, construiu uma análise a partir das narrativas da morte de Bin Laden. Estes relatos, escritos e falados, são também povoados de imagens, como as encontradas no seu esconderijo e a fotografia da cúpula da Casa Branca assistindo à operação. Sobre os vídeos encontrados, pouco se falou no capítulo, mas são intrigantes para nossa análise, todos foram supostamente feitos pelo próprio Osama. Um, apresenta o líder “terrorista” velho, envolto em um cobertor puído assistindo a uma reportagem sobre ele. O que, segundo fontes oficiais, prova a sua preocupação com a repercussão de suas ações no mundo. Outros, são de mensagens gravadas para divulgar suas ideias, parecidas com outras já divulgadas anteriormente pela *Al Qaeda*. A mais interessante é um vídeo sem cortes em que, Bin Laden constringido, ensaia e erra algumas vezes até solicitar uma dália para terminar a gravação do vídeo. O corpo envelhecido, frágil e patético está lá naquelas imagens, mas há uma ausência que causa certa estranheza fantasmagórica – todos os vídeos tiveram o som retirados e

foram exibidos mudos. O serviço secreto dos Estados Unidos alegou necessária essa ação para não espalharem a mensagem “terrorista” de Osama. Se por um lado, como revelado na análise do capítulo, não se tem a imagem do corpo de Osama, mais estranho é a ausência de sua voz quando seu corpo fala. Há a potência sonora, uma boca que se mexe, mas não se escuta nada – presença e ausência. Este vazio sonoro é como os insurgentes, os mortos, os *fantasmas* nas narrativas dos filmes analisados – alguém olha, mas não está lá. Este jogo de ausências, ou presenças, é marcante como visto em todos os capítulos, tanto nas imagens como nas narrativas.

Duas questões fulcrais, na construção narrativa dessa morte, foram mais detalhadas no capítulo um, a **multiplicidade** narrativa e, o já comentado, **defunto ausente**. Estes nós narrativos se entrelaçam ao resto da dissertação, e aos outros nós identificados ao longo da narrativa. A invisibilidade do corpo se conecta diretamente com o terceiro capítulo, em que se faz uma análise mais aprofundada do *plano ponto de vista fantasma*. O fantasma nasce do gesto narrativo de ocultamento dos mortos, uma opacidade que está estreitamente conectada ao *Estado de Guerra Global* (HARDT e NEGRI, 2005) visto no segundo capítulo. Esta invisibilidade não deixa de estar presente na criação dos vídeos analisados da execução dos ditadores. Estas imagens partem de um desejo ambíguo de tornar palpável uma guerra imaterial, ao mesmo tempo em que, para fazer isso, utilizam a imaterialidade da rede virtual. Se há, na construção narrativa dos cadáveres da guerra, um jogo entre presença e ausência, pode-se também falar o mesmo em relação à matéria e imaterialidade. Ainda que, no caso dos ditadores, faz-se necessário, pelo menos a vista do corpo antes da morte.

A guerra possui múltiplas narrativas, ou, só pode ser concebida narrativamente, diante da multiplicidade e confrontos de relatos. Não há uma única Guerra do Iraque, mas todas as que cabem na imensidão narrativa potencializada pelas tecnologias digitais. Ao iniciar uma construção, mesmo que imagética da guerra, é preciso ter em conta essa multidão narrativa. Os filmes, para bem e para o mal, fazem isso. *Guerra sem cortes* é o mais radical neste processo, em apresentar uma estrutura multifacetada por diferentes relatos. Mas, se há uma multiplicidade inexorável de um corpus narrativo, às vezes, há uma nostalgia da unidade. Este é o caso da análise do terceiro capítulo que faz referência aos filmes *Zona verde* e *Guerra sem cortes*. Os dois trabalham a partir do olhar, reduzido a um, ou explodido aos milhares, mas que desejam no fundo uma compreensão total do conflito, uma única verdade. Mesmo transitando entre o **um** e o **múltiplo**, ambos os filmes almejam o

conforto de enquadrar a guerra por uma única lente. Há nos dois filmes este sentimento de perda, como se a Guerra do Iraque marcasse o fim de uma era, fim de uma verdade única da guerra.

No segundo capítulo, são identificadas, a partir da imagem dos ditadores Muammar Kaddafi e Saddam Hussein, duplicidades no corpo das imagens, presentes também nos filmes analisados. Uma primeira, morte e vida, dialoga diretamente com a ausência da imagem do cadáver de Osama Bin Laden, que por sua vez está diretamente ligada ao *plano ponto de vista fantasma*. Estas imagens trabalham, ao mesmo tempo, uma potência de vida e um registro de morte (mesmo que o momento da morte não apareça). Estas categorias não estão em lados opostos nas imagens, mas pulsam em conjunto, uma sobre a outra. A potência de vida só é possível diante da morte inevitável.

A outra duplicidade no corpo destas imagens é a modulação entre substância e imaterialidade. Um pouco sobre isso e a relação com a narrativa da morte de Bin Laden já foi comentado acima. O desejo de tornar a guerra mais real, mais presente do que ela já é na imagem, termina por fazer uso de um dispositivo em que a virtualidade e a imaterialidade são fundamentais. A guerra se nutre de uma estratégia que parte de uma “gestão de imagens” (BRASIL e MIGLIORIN, 2010), em que o anonimato, a rede, o imediatismo se faz necessário. Esta articulação é ação política e estética, mesmo que promova uma vontade de apagamento do enunciado e dos autores. Como foi analisado no capítulo dois, esta existência dupla narrativa, tão importante à essas imagens da guerra, se faz presente nos filmes. Todos os filmes partem deste princípio duplo da guerra, de uma imaterialidade com vontade de substância. Os filmes em si, na condição de narrativas imagéticas, são de certo modo desejo de concretude, mesmo no seu corpo feito de luz. Os filmes, vinculados a um cinema comercial Hollywoodiano, tem como premissa que seus heróis, suas histórias, sejam de carne e osso, existam, pelo menos, na duração da projeção. Por isso, ao tratar da Guerra do Iraque, podem até fingir ignorância, mas há como ponto de partida inevitável a pergunta – como fazer a guerra, que se apresenta discursivamente sem substância, ser crível, visível, ter um corpo palpável na tela? Ao mesmo tempo, surge outra contrapergunta – como tornar esta guerra matéria e não esquecer de que ela se constrói como uma narrativa vazia de substância? Algumas das soluções para esses questionamentos, presentes nos filmes, foram o foco de análise do terceiro capítulo.

O que realmente importa, em todo o caminho, não é despir a guerra de suas miragens, algo impossível de ser feito por completo, mas pensar em como estes nós, premissas e tramas, presentes nestas imagens e filmes, podem servir como ponto de reflexão para as narrativas produzidas sobre a Guerra do Iraque. Pensar esta dissertação não como uma bússola indicando um caminho para uma reflexão sobre as narrativas da guerra, mas como um mapa incompleto. Uma cartografia aberta, na qual estas conclusões se espalham como grãos de areia, qualquer sopro e tudo se esvai em segundos. As bordas em aberto, ou, em formação, podem ser útil no desenho de uma constelação de imagens da Guerra do Iraque. Mais do que um mapa do deserto Iraquiano, um mapa das suas estrelas. A partir destes pontos levantados, pode-se caminhar sobre uma análise, organização, agrupamento, afastamento de imagens, ou grupos de imagens, narrativas, enfim, de como a guerra se faz e refaz nas margens dos papéis e das telas. Pode-se também propor esta análise como ponto de partida para pensar outros e mais nós da grande galáxia narrativa da Guerra do Iraque, em que, ao justapor imagens diferentes, relatos de origens diversas, constroem-se mais mapas, em uma cartografia associativa. Mapas se sobrepondo uns sobre os outros.

Um aspecto fundamental e difícil na construção da análise de qualquer guerra, mesmo se concentrando apenas nas suas narrativas, é o que diz o título do livro de Sontag *Diante da dor do outro* (2003). Como construir qualquer reflexão diante da dor e das mortes? Neste livro Sontag olha com ardor diversas fotografias de guerras e tenta pensar os sentidos, tanto dessas imagens, como a tarefa de olhar para elas. Um pouco como pensar o sentido desta dissertação, olhar as imagens da guerra e a partir delas produzir uma escrita, um pensamento e uma reflexão. Não há como esquecer, por mais distante que a guerra se apresente, aquilo que a faz um evento fora do comum – as explosões, os prédios em ruínas, os estrondos ensurdecedores, os mortos sobre o reboco, os tiros que atravessam a carne, o dilaceramento dos corpos, as pessoas que apesar disso vivem, comem, se amam, choram seus mortos, ao mesmo tempo, em que significam o extraordinário. Sei que a escrita será sempre palavras sobre o papel e que nunca sangrará como um corpo. Mas, a resposta a isso, é a postura político e estética que aponta Didi-Huberman em *Images malgré tout* (2003), ser “um texto apesar de tudo”. Não se quer ter o domínio da experiência, mas alcançar um pedaço dela, fazer com que, pelo menos, se pense nela a partir do texto. É nessa distância, entre texto e guerra, que se constrói algum entendimento dos horrores e da própria existência. Olhar o outro, naquilo mesmo que não alcanço, não é deixar de

partilhar sua dor. A dissertação se encerra, portanto, chorosa, nesta partilha narrativa que jamais será a da carne, mas a única que ela é capaz.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

ANDERMANN, Jens. “El Cine como Fantasma”. Mimeo: 2010.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas volume 1: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

BORGES, Jorge Luis. *Labirinto*. In: BORGES, Jorge Luis. *Elogio da sombra*. São Paulo: Globo, 2001.

BOSI, Alfredo. *Fenomenologia do olhar*. in: NOVAES, Adauto (org). *O olhar*. São Paulo: Companhia das letras, 1988.

BRANIGAN, Edward. *O plano ponto de vista*. in: RAMOS, Fernão (org). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional, volume II*. São Paulo: Editora SENAC, 2004.

BRASIL, André e MIGLIORIN, Cezar. *A gestão da autoria: anotações sobre ética, política e estética das imagens amadoras*, in: Ciberlegenda, Rio de Janeiro #22, 2010. <http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/75>

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CAPISTRANO, Tadeu. *O cinema (des)encarnado: o unheimLynch e a eXtranheZa corporal*. in: XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – INTERCOM: Porto Alegre, 2004.

CASARES, Bioy. *A invenção de Morel*. São Paulo: Cosac Naif, 2008.

CHARNEY, Leo e SCWARTZ, Vanessa R (org). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac e Naif, 2004.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

COSTA, Fernando Moraes. *Pode-se dizer que algo como um hiperrealismo sonoro no cinema Argentino?* in: Ciberlegenda V1. Nº24, Niterói: UFF, 2011. <http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/issue/view/29/showToc>

CRARY, Jonathan. *A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX*. in: CHARNEY, Leo e SCWARTZ, Vanessa R (org). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac e Naif, 2004.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

FELINTO, Erick. *A imagem espectral. Comunicação, cinema e fantasmagoria tecnológica*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

FOCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FOSTER, Hal. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. MIT Press, 1996.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão: guerra e democracia na era do império*. São Paulo: Editora Record, 2005.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

NICHOLS, Bill. *O evento terrorista* in: MOURÃO, M. D. G. (Org.) ; LABAKI, Amir (Org.) . *O cinema do real*. São Paulo: COSAC NAIFY, 2005. v. 01.

RANCIERE, Jaques. *The future of the image*. New York: W W Norton and Company, 2009.

RESENDE, Fernando. *(Des)caminhos: o jornalismo e seus desafios metodológicos*. in: *Revista galáxia*. São Paulo: Puc-SP, nº15/julho, 2008.

_____. *Espaços parciais, espaços de resistência: relatos e conflito no cenário contemporâneo*. In: GOMES e MARGATO (orgs). *Espécies de espaço: territorialidade, literatura, mídia*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa vl.*. Campinas: Papyrus, 1994.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SAFLATE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

VERNET, Marc. *Figures de l'Absence. De L'Invisible au Cinéma*. Paris: Editions de l'Etoile, 1988.

VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema*. São Paulo: Boitempo, 2005.

VIRILIO, Paul. *The Aesthetics of Disappearance*. New York: Semiotext(e), 1991

XAVIER, Ismail. *Cinema: revelação e engano*. in: NOVAES, Adauto (org). *O olhar*. São Paulo: Companhia das letras, 1988.

ZIZËK, Slavoj. *Bem vindo ao deserto do real!*. São Paulo: Boitempo, 2003.

_____. *Looking awry*. MIT Press, 1991.

FILMES CITADOS

Guerra ao terror. Catherine Bigelow, EUA, 2010.

Guerra sem cortes. Brian de Palma, EUA, 2007.

Hiroshima meu amor. Alain Resnais, França, 1959.

Nossa música. Jean-Luc Godard, França, 2004.

Zona verde. Paul Greengrass, EUA, 2010.

MATÉRIAS DE JORNAIS E PERIÓDICOS

“Live Blog: Reaction to Bin Laden’s death”, pela equipe do Al Jazeera, AL Jazeera, Asia, <http://blogs.aljazeera.net/live/asia/live-blog-reaction-bin-ladens-death>.

“Osama Bin Laden’s death: how it happened”, por Adrian Brown, BBC News South Asia, 07/06/2011. <http://www.bbc.co.uk/news/world-south-asia-13257330>