



Os limites da imagem em *The pixelated revolution*

Los límites de la imagen en *The pixelated revolution*

André Felipe Costa Silva¹

Resumo

O presente artigo analisa a dramaturgia e cena da conferência performance *The pixelated revolution*, de Rabih Mroué. Nesse trabalho de 2011, o artista libanês que se dedica frequentemente aos vestígios deixados pela guerra e os conflitos políticos sobre o corpo e a memória no contexto árabe, se dá conta que os sírios estão filmando suas próprias mortes através de câmeras de baixa resolução. Mroué analisa minuciosamente a estética e os modos de produção deste e de outros vídeos coletados na internet e cria um manifesto sobre os limites da imagem. Deste modo, relaciono a obra de Mroué com trabalhos cinematográficos e dialogo com autores que discutem sobre imagem, memória e trauma, como Jaques Rancière e Márcio Seligmann-Silva.

Palavras-chave: Dramaturgia. Cena. Imagem. Memória. Representação.

Resumen

El presente artículo analiza la dramaturgia y la escena de la conferencia performance *The pixelated revolution* de Rabih Mroué. En este trabajo de 2011, el artista libanés que se dedica con frecuencia a los vestigios dejados por la guerra y los conflictos políticos sobre el cuerpo y la memoria en el contexto árabe, se da cuenta que los sirios están grabando sus propias muertes a través de cámaras de baja resolución. Mroué analiza detalladamente la estética y los modos de producción de este y de otros videos colectados en internet y crea un manifiesto sobre los límites de la imagen. De esta manera, relaciono la obra de Mroué con trabajos cinematográficos y dialogo con autores que discuten sobre imagen, memoria y trauma, como Jaques Rancière y Márcio Seligmann-Silva.

Palabras clave: Dramaturgia. Escena. Imagen. Memoria. Representación.

¹ Doutorando em Artes Cênicas, Área de concentração Teoria e Prática do Teatro, Linha de Pesquisa Texto e Cena da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo ECA/USP. E-mail: el.andrefelipe@gmail.com.

Sometimes, I wonder if I am an image or a person who lives among the images.
(MROUÉ, 2013, p. 107)

I. Da ordem do irrepresentável

Um pequeno filme de pouco mais de um minuto mostra a execução real de um elefante que matou três homens. Um elefante gigante em preto e branco é levado ao centro da cena, leva sandálias de metal e correntes pesadas. Vemos seus espasmos e como de suas patas emergem pequenas faíscas e sobe uma fumaça branca, ofuscando o corpo escuro do animal até seu completo desmoronamento.

Trata-se de *Electrocuting an elephant* (1903) de Thomas Edison. O filme faz parte de um subgênero muito popular no começo do século XX, princípios do cinema: os filmes de execução. Nessa cinematografia são incluídos registros reais de mortes e *reenactments* de sentenças de morte, como a execução de um prisioneiro em cadeira elétrica em *Execution of Czolgosz, with panorama of Auburn Prison* (Porter/Edison, 1901). A câmera, e o espectador por consequência, são transformados em testemunhas oculares do evento, seja ele autêntico ou encenado.

Estas experiências inaugurais do cinema explicitam a fascinação com o senso de imediatismo e de captura do presente e da presença que a câmera cinematográfica permite (DOANE, 2007, p. 151). Relacionam-se, portanto, com uma experimentação sobre a representação do tempo, do evento e, nestes exemplos especificamente, sobre a representação da morte ou da passagem da vida à morte. Como capturar algo da ordem do irrepresentável como a morte ou a passagem do tempo?

Pretendo analisar aqui a obra *The pixelated revolution* (2012) do artista libanês Rabih Mroué - uma mistura de peça teatral, vídeo instalação e conferência performativa que toma como disparadores vídeos recentes da Síria encontrados na internet de pessoas que capturam o momento em que são atingidas por franco-atiradores. Os trabalhos de Mroué frequentemente se colocam nesse lugar intermediário entre obra artística e ensaio científico sobre temas reiterativos, como a relação entre a imagem e a guerra, os autotestemunhos de morte e as fabricações de realidade e ficção na vida e na arte. Por esta razão, me dou a licença para pensar este texto como o roteiro-resposta de uma possível

lecture performance ou conferência não acadêmica, como ele mesmo prefere denominar suas experiências. Este texto, portanto, deveria ser falado em voz alta em uma sala escura, para um coletivo de espectadores que espera ver uma peça de teatro ou a projeção de um filme que nunca vai começar de fato.

II. Duplo disparo

Mroué se dedica frequentemente aos vestígios deixados pela guerra e aos conflitos políticos sobre o corpo e a memória no contexto árabe. Em *The pixelated revolution*, o artista se dá conta de que os sírios estão filmando sua própria morte através de câmeras de baixa resolução. Um vídeo de 1 minuto e 23 segundos encontrado na internet que Mroué chama de *Duplo disparo* serve como catalisador do trabalho; uma pessoa dispara com a câmera e outra com o rifle. Ao longo de sua conferência não acadêmica, Mroué analisa minuciosamente a estética e os modos de produção deste e de outros vídeos coletados na internet – frame por frame, pixel por pixel – e cria um manifesto cinematográfico, cruzando as recomendações espalhadas na internet de manifestantes sírios para a captação de imagens de manifestação com a lista de instruções do projeto Dogma 95 de Lars Von Trier e Thomas Vinterberg (MROUÉ, 2013, p. 381-382). *The pixelated revolution* é um ensaio sobre os limites da imagem.

The List	General Advice
<ol style="list-style-type: none">1. Shoot from the back and do not show faces, in order to avoid recognition, pursuit, and subsequent arrest by Security Forces and their thugs.2. Carry the banners in the direction opposite to that of the manifestation, in order for the banners to appear on film, but not the faces of the protesters.3. Try to take long shots of the manifestation from afar, and for close-up shots only show bodies.	<ol style="list-style-type: none">14. Be cautious not to let your phone slip from your hand and get lost in the crowd; it might fall into the hands of the Security Forces, which will result in your pursuit, as well as the pursuit and arrest and interrogation and torture of all the names found in the phone's directory. For security purposes, it is vital to preserve the secrecy of everyone's names.15. During the filming of the demonstration, direct the lens towards the neighboring building and stores, so they appear in the images. If possible, film the number and name of the street. Do this for the sake of proving the veracity of the images, and to show that they

<p>4. Make sure to film faces, when someone is assaulting or being assaulted.</p> <p>5. Write down on a piece of paper the date and the location of the manifestation. Take a clear picture of it, at the beginning of the shoot or at the end. It is preferable not to credit the director.</p> <p>6. It is preferable if the sound is not produced apart from the images, or vice versa. Music should not be used unless it occurs within the scene being filmed. This is done in order that no one doubts the veracity of the images being filmed.</p> <p>7. It is preferable if the filming is done on location. It is not recommended to bring in props and sets. If any particular prop is needed for the scene, it is better to choose a location where this prop is found.</p> <p>8. It is recommended not to use tripods, whether small or large. No matter how small, a tripod hinders movement, and can result in the loss of the camera, in case of an unexpected occurrence, such as when the Security Forces fire on the protesters. Rely on hand-held cameras only.</p> <p>9. The film should take place not only where the action is taking place but also where the camera is standing.</p> <p>10. Temporal and geographical alienation are forbidden (that is to say, the film takes place here and now).</p> <p>11. The film should not contain superficial action (such as killing, the use of weapons, etc. Of course, it is allowed to film the action of killing, if it is real; and the weapon, if it actually kills).</p> <p>12. It is advised not to use optical effects or light filters or special lenses. It is preferable not to use additional lighting for night shoots.</p> <p>13. Genre movies are not acceptable.</p>	<p>are not fake or edited.</p> <p>16. Be wary of surveillance cameras, located on government and institutional buildings, and especially in the gathering points of the manifestations. If possible, destroy the cameras to ensure the safety of the protesters.</p> <p>17. It is not necessary for the film format to be 35mm. It is advised to use mobile phones equipped with cameras, because they are lightweight and because of their facility in taking pictures. Carry an additional memory card at all times. Diminish the resolution of your camera, so you can store more images. Take care to carry an additional battery, since you do not know the duration of the event.</p> <p>18. Do not worry about the clarity of the image, or its quality, or its resolution. What matters is to record the event as it takes place.</p> <p>19. Put the strap of the camera around your neck, so as not to lose it if you have to run, especially if someone is trying to snatch the camera from you.</p>
--	--

A imagem documental sempre representou perigo aos regimes totalitários e repressores, servindo como prova incontestável da violência e como reconhecimento e difusão das ações e identidade dos opressores. Na mais recente revolução síria, uma das grandes diferenças em relação a outros conflitos do mundo árabe, foi a ausência total de jornalistas profissionais durante as manifestações. As únicas maneiras de se inteirar dos acontecimentos, portanto, era através dos canais de notícia oficiais do país ou das imagens feitas pelos manifestantes e espalhadas pela internet. São estes os materiais que Rabih Mroué vai vasculhar para entender o que está acontecendo em seu país vizinho. A captura destas imagens é feita de maneira clandestina e os operadores das câmeras (em sua maioria provenientes de celulares) correm o risco real de serem interceptados, presos, torturados e mortos. Por isso, diferente dos dogmas dos cineastas dinamarqueses que visam um objetivo estético, a lista de recomendações cinematográficas dos rebeldes sírios usa desses mecanismos estéticos como tática de sobrevivência.

As imagens que mais intrigam Mroué são estas de vídeos que documentam o preciso momento em que um franco-atirador dispara em direção ao operador da câmera – “The Syrian protesters are recording their own deaths” (MROUÉ, 2013, p. 379). Os manifestantes sírios estão filmando sua própria morte, sua própria morte, filmando sua própria morte... Essa frase dita por um amigo de Mroué que dá início à sua fala e fica ressoando em sua cabeça e na nossa enquanto espectadores ao longo da sua peça-conferência. Ele se pergunta o porquê de eles documentarem sua morte, quando justamente estão lutando contra a morte sistemática de seu povo e de si mesmos.

No vídeo que nos mostra, vemos de uma varanda alta uma paisagem de prédios de um bairro residencial, ao som de tiros a câmera trêmula percorre janelas, céu e terraços, ouvimos palavras em árabe de uma voz masculina, provavelmente do operador da câmera, foco rápido sobre um homem com um rifle na mão em uma varanda oposta, uma imagem borrada, novamente perde-se este homem de vista, a câmera percorre a paisagem, volta a encontrar o franco-atirador que encontra o olhar da câmera e dispara. As imagens se borram e vão ao chão, a voz masculina diz “estou ferido, estou ferido”. Não é possível saber se morre em seguida.

A dramaturgia de Mroué é uma dramaturgia de interrogações e ele se pergunta:

Why do the Syrians insist on recording the murderers of the Ba'ath regime? Why would they die for a few more images? Isn't it better to run away from the sight of those killers before they kill them? Why do they keep on filming even though they watch with their eyes how the guns are lifted towards their lenses in order to shoot them? I ask these questions because every time I watch this video and other similar videos, I can see that the cameraman could have escaped if he wanted to. He had enough time to run away before the sniper shot him. But instead, he kept filming. Why? Is it because his eye has become an optical prosthesis and is no longer an eye that feels, remembers, forgets, invents some points, and skips some others? (MROUÉ, 2013, p. 386-387)

Uma das teorias de Rabih é a de que o olhar do operador da câmera se guia pelo que filma, através da imagem projetada na tela de seu celular. Cada imagem que vê, portanto, é isolada da realidade e pode ganhar contornos ficcionais. Quando foca o franco-atirador apontando o rifle em sua direção, vê como se fosse um filme e ele apenas um espectador. Por isso não sente o perigo real rapidamente, porque sabe que a bala não vai furar a tela e atingir seus espectadores, diferente do público de *L'arrivee d'un train a la ciotat* (Lumière) que fugia do trem em 1896. "This is why the Syrian cameraman believes that he will not be killed: his death is happening outside the image", diz Mroué (2013, p. 387).

Há uma transição na maneira de se manifestar, uma guerra entre dois tempos, um tempo em que as confrontações eram necessariamente diretas, corpo a corpo, e outro em que o embate é mediado pelas telas e distâncias. Há talvez ainda um *gap* entre estes dois tempos, mas antes de tudo existe uma urgência em gravar os acontecimentos em tempo real, tais como são, sem edições, com o fim de difundi-los ao mundo pela rede, o mais rápido possível. Trata-se de uma guerra contra a imagem, em que um simples celular representa um grande perigo e rapidamente vira alvo.

A imagem torna-se, neste contexto, a testemunha de uma catástrofe – a violência, o assassinato, a guerra. As câmeras pequenas dos celulares permitem que a movimentação do corpo do operador, sua emoção e sua respiração sejam impressas na imagem, tornando-as assim, uma extensão de si. Não só de seu olho, mas de todo o corpo. Os manifestantes se fazem conscientes do resultado estético das imagens que estão criando e se dão conta de que, em oposição às imagens nítidas, firmes, sustentadas por um tripé dos

canais oficiais, suas imagens borradas, opacas e pixeladas são mais eficazes como testemunho dos acontecimentos.

A grande sacada de Rabih Mroué é diagnosticar a estética da revolta síria; construída espontaneamente no contexto de escassez e fragilidade técnica, mas também conscientemente como tática de guerra e visibilidade. As imagens deixam de mostrar e passam a fazer, se tornam ação e não apenas registro do acontecimento.

They [the Syrians revolutionaries] realize that a 'clear' image, whether supportive of or antagonistic to their cause, can only corrupt the revolution. The protesters are aware that the revolution cannot and should not be televised. Consequently, there are no rehearsals in their revolution, and no preparations for a larger and more important event. (MROUÉ, 2013, p. 389)

Neste sentido, inspirado pelo artigo de Aurora F. Polanco (2013) sobre o trabalho do artista libanês, eu me pergunto: o morto pode ser testemunha de sua própria morte? Para Mroué existem dois tipos de imagem, as que confirmam a presença e as que afirmam a ausência. Ele faz questão de pontuar que em seus trabalhos utiliza as imagens para demonstrar suas ausências (MROUÉ, 2013, p. 105). O vídeo projetado por Rabih na grande tela da cenografia de *The pixelated revolution* é dotado de diversas ausências: o rosto desfocado do franco-atirador, a identidade do *cameraman*, seu objetivo ao filmar seu próprio assassino, seu destino após o tiro, as imagens borradas, a superfície do chão no final do vídeo.

Mroué vai buscar no vídeo a identidade do assassino e, para isso, separa frame por frame e aproxima ao máximo o rosto do franco-atirador – poderia talvez reconhecê-lo e denunciá-lo, quem sabe poderia inclusive encontrar no seu olho o reflexo invertido do próprio *cameraman* a quem também desconhecemos a identidade, mas tudo o que pode ver é um rosto sem traços, desfigurado em quadrados de pixel.

Sobre as ausências dos testemunhos de eventos catastróficos e traumáticos, Márcio Seligmann-Silva (2013, p. 20) coloca algo que nos ajuda a pensar essa ideia de lacuna:

Se o testemunho apresenta a história de uma *perda*, o essencial não pode ser apresentado de modo direto; o testemunho é a apresentação de um desaparecimento e a sua leitura, a busca de traços que indiquem tal 'falta originária'. Não há presença originária a ser re-presentada, mas falta, ausência, perda.

Dessa maneira, o limite do testemunho da imagem encontra o ofuscamento, o borrão, o pixel, representativo da perda. O testemunho da morte espelha a própria morte em si, encontra em seu limite a impossibilidade de lhe darem uma forma definida, de ser representado ou nomeado.

I am not telling in order to remember. On the contrary, I am doing so to make sure that I've forgotten. Or at least, to make sure that I've forgotten some things, that they were erased from my memory. When I am certain that I've forgotten, I attempt to remember what it is that I've forgotten. And while attempting to remember, I start guessing and saying: perhaps, maybe, it's possible, it might be, probably, it can be, it looks like, it seems that, I am not sure but, etc... This way I reinvent what I had forgotten on the basis that I have in fact remembered it. After an indefinite while, I retell it. Not to remember it, no, but to make sure that I've forgotten it, or at least parts of it, and so on and so forth. This operation might appear repetitive, but it is the opposite, because it is a refusal to go back to the beginnings, and what do you know of beginnings? This way I keep oscillating between remembering and forgetting, remembering and forgetting, remembering and forgetting, till death comes. I am betting on death to make me rediscover everything anew. Even if it happens that there will be nothing new; that will be in itself a discovery. (MROUÉ, 2013, p. 7)

Voltamos então à pergunta que me propus inicialmente: como capturar algo da ordem do irrepresentável? Ou melhor, como Mroué dá conta de construir sua imagem sobre o irrepresentável? Vimos como os filmes de execução dos princípios do cinema tentaram capturar a morte, com filmagens de eventos reais ou reencenados. Tudo o que conseguiram, talvez, foi demonstrar que quando fotografado ou filmado o evento ou tempo já estava morto. "In executing images, one also executes time", aponta Doane (2007, p. 152). O próprio Mroué em *The pixelated revolution* cita o trabalho *Pas pu saisir la mort* (2006) em que Sophie Calle tenta filmar a morte de sua mãe, mas se dá conta que é impossível tornar visível o instante preciso em que isso acontece. "My theory is that this vital moment is stretched in two directions at once - life and death - thus causing borders and separations to dissolve, and preventing us from seeing and recording" (MROUÉ, 2013, p. 392), diz o artista libanês.

III. Máquina de significação

Penso no livro *Historia de la mirada*, do filósofo e artista visual argentino Eduardo del Estal, em que propõe a ideia de uma Máquina de Significação (DEL ESTAL, 2010, p. 8). Del Estal introduz a lei de Figura e Fundo, segundo a qual para ver uma figura deve-se decidir não ver o fundo sobre o qual ela se destaca. É necessário que haja um fundo difuso para que a figura possa ser vista. Em sua máquina, ele chamará a figura de Significado, como aquilo que podemos dar uma forma definida e um nome preciso – é visível, significável, formal. E o fundo chama de Sentido, seria aquilo que não pode ser representado ou lexicalizado – é difuso, caótico, inominável. Coloca, entretanto, que todas as questões mais interessantes para a arte e a filosofia (o desejo, a morte, a passagem do tempo, etc.) estão justamente neste território obscuro e irrepresentável do Sentido. Como então dar conta destas questões se nos comunicamos através de figuras? Para ele, podemos apenas dar a sensação de que há um Sentido por trás destas figuras, já que representá-lo seria matar seu caráter caótico. Propõe então trabalhar com uma narrativa de interrupções e significados inesperados, construindo assim a sensação de que há um sentido operando por trás das figuras.

A ideia de prestar atenção ao fundo ilumina a análise sobre os limites da imagem em *The pixelated revolution*. Na tentativa de alcançar o sentido das imagens dos manifestantes sírios, Rabih Mroué encontra imagens difusas, monocromáticas, obstaculizadas. Quanto mais se aproxima à imagem, mais se distancia dos significados e encontra seu fundo, sua célula mínima: o pixel. O pixel como a imagem difusa do sentido – vinculado à ausência, à morte, à execução da presença e do tempo presente. Como a fumaça que sobe sobre o elefante em *Electrocuting an elephant* nublando a imagem. A imagem difusa leva a atenção do espectador à matéria fílmica, à tela, à película ou ao pixel, nesse caso – encontra seu fundo e se perde nele.

Em *A imagem intolerável*, Jacques Rancière propõe um deslocamento na ideia de política das imagens. Para ele o problema não consiste mais em simplesmente não saber se o real de uma imagem de violência, por exemplo, pode ser posto em imagens e em ficção. Sabe-se que é irrepresentável. O problema é “saber como é posto e qual espécie de senso comum é tecido por esta ou aquela ficção, pela construção desta ou daquela imagem” (RANCIÈRE, 2012, p. 100). O interesse está em analisar de que maneira são construídas

outras realidades, “outras comunidades de palavras e coisas, formas e significados”, de que forma o artista se relaciona com a imagem e como ela se destina a seus espectadores, sem adiantar seus efeitos.

Neste viés, o trato de Rabih Mroué com as imagens propõe a seu espectador outra política do sentido, baseada na “resistência do visível e na indecibilidade do efeito” (RANCIÈRE, 2012, p. 101). Mroué cria dispositivos cênicos que inserem a si mesmo dentro das imagens que nos mostra, como em *Three posters* (2001), obra em que se confunde com um mártir comunista ao lado de outros vídeos de mártires libaneses reais, ou em *Shooting images* (2012), vídeo-instalação em que faz um *reenactment* do vídeo mostrado em *The pixelated revolution*. É nesse sentido que as imagens nos trabalhos de Mroué deixam de mostrar e passam a fazer – invertendo a ideia de acontecimento que se torna imagem para imagem que se torna acontecimento. E é através da ideia de morte, de perda, de ausência, que ressuscita a vitalidade destas imagens. Poderia dizer que Rabih Mroué faz um Teatro da Morte, atualizando o legado teatral moderno de Gordon Craig e Tadeusz Kantor,

É importante lembrar que apesar de *The pixelated revolution* centrar-se basicamente sobre a análise de um vídeo, a presença física de Mroué ao lado da projeção de imagens é primordial para pensar a experiência que propõe. Neste sentido, ao apresentar um trabalho híbrido entre teatro e audiovisual, Mroué complexifica a experiência sobre a presentificação da imagem. Entre os limites da imagem e as barreiras da presença e do tempo presente, ele expõe a efemeridade do evento “real” congelada pelo vídeo e, inversamente, a ativa novamente através de sua existência, em tempo real, a cada nova apresentação.

Referências

DEL ESTAL, Eduardo. **Historia de la mirada**. Buenos Aires: Atuel, 2010.

DOANE, Mary Ann. **The emergence of cinematic time**. Modernity, contingency, the archive. Cambridge/Londres: Harvard University Press, 2002.

KANTOR, Tadeusz. **O Teatro da morte**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MROUÉ, Rabih. **Image(s), mon amour**: Fabrications. Madri: CA2M, 2013.

POLANCO, Aurora F. Fabrications Image(s), mon amour. In: ROUÉ, Rabih. **Image(s), mon amour**: Fabrications. Madri: CA2M, 2013. p. 36-59.

RANCIÈRE, Jacques. **A imagem intolerável**. In: _____. O espectador emancipado. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012.

SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). **História, memória, literatura** – o testemunho na Era das catástrofes. Campinas: Ed. Unicamp, 2013.

Submetido em: 24 abr. 2018

Aprovado em: 12 dez. 2018