

Miragens e estilhaços da guerra

## Universidade Federal Fluminense

REITOR

Sidney Luiz de Matos Mello

VICE-REITOR

Antonio Claudio Lucas da Nóbrega

## Eduff - Editora da Universidade Federal Fluminense

CONSELHO EDITORIAL

Aníbal Francisco Alves Bragança (presidente)

Antônio Amaral Serra

Carlos Walter Porto-Gonçalves

Charles Freitas Pessanha

Guilherme Pereira das Neves

João Luiz Vieira

Laura Cavalcante Padilha

Luiz de Gonzaga Gawryszewski

Marlice Nazareth Soares de Azevedo

Nanci Gonçalves da Nóbrega

Roberto Kant de Lima

Túlio Batista Franco

DIRETOR

Aníbal Francisco Alves Bragança

Roberto Robalinho Lima

# Miragens e estilhaços da guerra

Os filmes contemporâneos  
de ficção sobre a  
guerra do Iraque



Copyright © 2012 Roberto Robalinho Lima  
Copyright © 2016 Eduff - Editora da Universidade Federal Fluminense

Coleção Biblioteca, 67

É proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem autorização expressa da editora.

Direitos desta edição cedidos à  
**Eduff - Editora da Universidade Federal Fluminense**  
Rua Miguel de Frias, 9, anexo/sobreloja - Icaraí - Niterói - RJ  
CEP 24220-008 - Brasil  
Tel.: +55 21 2629-5287  
[www.eduff.uff.br](http://www.eduff.uff.br) - [faleconosco@eduff.uff.br](mailto:faleconosco@eduff.uff.br)

Impresso no Brasil, 2016

Foi feito o depósito legal.

*Não esperes que o rigor de seu caminho/  
Que teimosamente se bifurca em outro, tenha fim.*

Jorge Luis Borges, *Elogio da sombra*, p. 31



## SUMÁRIO

Agradecimentos	9
Da guerra e dos seus assombros	11
Introdução	15
A guerra do Iraque como narrativa	25
Voo noturno sobre a fronteira	29
As mil e uma mídias	33
A guerra (in)visível	39
Quando a guerra vira imagem	45
Um condenado à morte e sua imagem	49
Autoria e diluição da enunciação	53
Morte e vida no corpo da imagem	54
Gestão do olhar	56
Duplicidades no corpo da imagem	58
Mire e veja, organização do olhar no campo de batalha	65
Um cinema da guerra do Iraque e seu fantasma	69
Assombrações da guerra	73
O ponto de vista <i>fantasma</i>	78
Quando todos os olhos viram um – quando uma guerra vira muitas	89
Conclusões	93
Referências	101





## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais pelo apoio incondicional.

À Renata e o amor a todas as horas.

Ao Fernando Morais pela orientação fraterna no mestrado que originou este livro.

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

Ao professor Tadeu Capistrano e Fernando Resende pela leitura feita com tanto rigor e carinho na banca de defesa.

Aos colegas do mestrado Ana Cláudia, Bia, Fred, Giban Isaac, Lia, Luis, Rafael, por fazerem parte deste percurso.

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (PPGCOM – UFF) que foi a casa afetuosa desta pesquisa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pela bolsa de estudos concedida.

Ao edital prêmio Biblioteca UFF que possibilitou esta publicação.



## DA GUERRA E DOS SEUS ASSOMBROS

“Osama bin Laden está vivo e é pago pelos EUA para se esconder”. Esta é a manchete do dia 11 de janeiro de 2016, o que, segundo o site do *BlastingNews – The Social Journalism Revolution*, é uma revelação de Edward Snowden. A (eventual) morte de Osama bin Laden, ao mesmo tempo que parece dissolver um conflito, instaura outros. Mesmo dando materialidade à chamada “guerra ao terror”, um dia implementada por George Bush, seu corpo-fantasma – ou o “defunto ausente”, como dirá Roberto Robalinho – nos assombra até hoje. Ele produz narrativas que não só se retorcem em torno do seu próprio desaparecimento, mas que também, mais ainda, desvelam conflitos que as ações terroristas da Al Qaeda um dia ajudaram a instaurar.

O reconhecimento de que esta morte não nos leva a um fim talvez seja o indicativo maior de que há conflitos que, ao atravessar tempos e espaços, se constituem e são constitutivos de dinâmicas que rechaçam qualquer perspectiva imediatista. Preocupado em entender a relação entre imagens e corpos, ou que fratura há, nas suas próprias palavras, “entre o registro em imagem e a realidade em si”, Robalinho se dedica, neste livro, a recolher fragmentos. São estilhaços de uma guerra que não termina, de um conflito que dura, poderíamos assim dizer, portanto de uma condição de vida que requer de nós pesquisadores a difícil tarefa de tecer escritas a partir do que Irit Rogoff chama de uma “geografia exaurida”.

Em tais condições, dirá Rogoff, suspendemos toda e qualquer possibilidade de análise porque nos deparamos com o fato de que exauridos também estão os nossos arcabouços teóricos e instrumentos analíticos. A própria condição de duração

do conflito e de produção de experiências e subjetividades que o perpassam são elementos suficientemente complexos para nos fazer indagar acerca dos modos que temos de abordá-lo. Desta forma, que olhar propor aos problemas, objetos e sujeitos alocados e que vivem (n)esta condição de exaustão é por certo uma das dúvidas que nos é lançada. Como pensar as guerras que o Iraque vive, sabendo ser este um país devastado por interesses que rechaçam quaisquer condições mínimas de existência de um povo? Como pensar as guerras vividas na região do mundo que conhecemos como “Oriente Médio”, sabendo ser aquele um território marcado por jogos de poder que expandem suas próprias fronteiras?

É por este viés que Robalinho, nas suas palavras, decide caminhar “sobre os escombros da guerra do Iraque”, colocando-se na condição de “enfrentar a tarefa dolorosa de inventar uma escrita sobre o presente”. Rancière nos provoca a pensar que na dimensão do irrepresentável, estética e política são potências necessárias. Um exercício nada simples o de dar lugar aos dissensos colocando em cena os modos de dizer e os jogos de poder. Esta provocação, no entanto, serve como guia na leitura deste livro. Na condição inexorável de só podermos trabalhar em torno (e a partir) de uma geografia exaurida, Robalinho, ao inventar escritas e ler as imagens dos filmes que rondam a guerra, ativa um gesto crucial; ele acena para possibilidades de leitura, produzindo dissensos sobre a guerra e seus escombros, muito mais do que definindo (ou explicando) o que não tem fim.

Em 1985, ano em que o Iraque estava em guerra com o Irã, eu morava em Nassiriyah, no sul do Iraque. O deslocamento entre aquela cidade e a capital, Bagdá, implicava muito mais do que atravessar desertos. Significava, na verdade, percorrer a estrada que beira o Eufrates, passar por muitos beduínos e seus rebanhos e atravessar a Babilônia, ou o que na época restava do seu portão e seus escombros. Aviões no ar, caminhões, tanques e soldados em terra, sempre prontos para as inúmeras revistas, constantemente nos alertavam para a possibilidade de ter o trajeto interrompido.

Aquela guerra, que carregava algo de palpável, pois ela acontecia, mesmo que aparentemente, entre duas nações e dois povos, certamente anunciava a chamada “Guerra do Golfo”, que então viria em 1991, inaugurando a primeira transmissão ao vivo de uma guerra em curso. Guerras e tecnologias são aparatos que se retroalimentam. A produção de imagens de guerra é antiga, além de ser uma constante, e a novidade daquele momento, 1991, estava em ver o conflito acontecendo.

Esta possibilidade de alterar os tempos entre o acontecimento e o registro afeta extraordinariamente o olhar de quem vê o conflito e é portanto fundamental para o processo de leitura e experiência da guerra. Este percurso – uma guerra em 1985, outra em 1991, e a que se inaugura com o corpo-fantasma de Bin Laden – acentua, além de tudo, o fato de que a guerra é também uma produção narrativa. No incompreensível da guerra, há as vidas perdidas, as cidades destruídas, e há também o que resta do que sobre ela se narra. Por este viés, o que também está em questão nas experiências e nos relatos de guerra é, por princípio, a própria narração.

É por este caminho – pelas proximidades e pelos distanciamentos que há entre imagem e narrativa – que, neste livro, vemos o desdobrar do conflito e suas prementes reconfigurações, percebendo, talvez com maior clareza, a força contida no gesto de narrá-lo. Riobaldo, sabedor que é da sua difícil tarefa de narrar a luta no sertão, está sempre certo da impossibilidade de narrar uma guerra inteira. Mas é este narrador incansável, no entanto, que insiste em contar o impossível. Com Riobaldo aprendemos que o sertão ganha existência no próprio ato de se colocar em cena o imponderável do conflito.

Em *Miragens e estilhaços...*, a guerra que lemos, ou mesmo vemos, parece ser o que nos resta como imponderável. Como anuncia o próprio título, acessamos fragmentos, pedaços, escombros, visões que não se concluem e/ou não se confirmam. O máximo que vemos, e isto não é pouco, é a guerra se tornando o resto que ela produz.

Para Robalinho, a imagem, como quer Didi-Huberman, nunca é objeto, ela é o que vemos e o que nos olha. Uma condição

indispensável para um mundo que se tece com e a partir das imagens. Sua escrita ousada tem a (eventual) morte de Bin Laden como desculpa para nos fazer atravessar o deserto que é este outro estado de guerra. Onde está o Eufrates? Onde está a Babilônia? Onde está Bagdá? Perguntas inevitáveis, que também nos interrompem o trajeto, ao percorrermos as imagens que este livro evoca.

Esta é uma guerra que sobrevive de estilhaços e miragens, dados os próprios recursos políticos e estéticos que a constituem. Ela demanda montagens cada vez mais complexas, não somente ao cinema, mas também aos jornais, aos livros, às fotografias, enfim, às diversas materialidades nas quais inscrevemos os nossos modos de representar o imponderável.

Neste livro, aprendemos com o seu autor, que o corpo-fantasma de Bin Laden é também produtor deste novo estado de guerra. Serão as imagens – as suas instantaneidades e os seus desdobramentos – responsáveis pela produção desta outra configuração? Será o homem, ao atravessar conflitos que invadem espaços e tempos, o autor de uma guerra sem fim? Nessas perguntas talvez estejam contidas algumas das indagações centrais deste livro: onde estão os corpos, onde estão os homens, onde estão as imagens, onde estão as guerras?

**Fernando Resende**

Professor adjunto do Departamento de Estudos Culturais e Mídia da Universidade Federal Fluminense

## 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 autoalimenta e é impossível de se 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 eu segurava o marasmo das trincheiras e as explosões nos campos devastados da *no man's land*.<sup>1</sup> O preto e branco da fotografia às vezes era tingido por outras cores e havia cópias em tons de azul, violeta, amarelo e verde. Na enroladeira eu controlava a velocidade dos fotogramas e anotava o grau de deterioração do nitrato, quanto de vida ainda permanecia naquelas imagens. Havia uma materialidade naquele esmaecer amarelado do prata, as imagens aos poucos iam ficando difusas, eram como ruínas em fotogramas mudos. Quase cem anos separavam o momento em que o câmara registrou o *front* e o do manuseio da película por minhas mãos.

---

<sup>1</sup> Nome dado pelos combatentes da Primeira Guerra Mundial à região localizada entre as trincheiras dos exércitos inimigos.

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, eu 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, p. 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, o conflito 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 (2005) em seu livro *Guerra e cinema*.



O diretor de cinema americano G.W. Griffith foi convocado para documentar a Primeira Guerra em imagens cinematográficas, devido ao êxito de seu 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 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, p. 38)

A guerra estava muito distante daquilo esperado por Griffith e sua equipe, ou das sequências de ação que costumavam criar em seus filmes de ficção. A disparidade entre a experiência de Griffith como documentarista de guerra e como realizador de filmes de ação faz pensar na distância entre essas funções, filme e guerra, imagens projetadas na tela e no mundo. Assim, 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 –, este estudo irá tentar decifrar a imagem da guerra contemporânea, mais precisamente da 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 (Estados Unidos, 2007), *Guerra ao terror*, de Catherine Bigelow (Estados Unidos, 2010) e *Zona Verde*, de Paul Greengrass (Estados Unidos, 2010).

Escolho caminhar sobre o universo da ficção, consciente de suas vicissitudes e de seu chão instável. Não sei se cabe em uma escrita reflexiva 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, p. 13)

A ficção cinematográfica nasce nos encontros do realizador com o mundo, com a guerra imaginada e com o espectador. É nesses lugares, entre as coisas e os 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 caibam alguns questionamentos 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” (ISER, 1996, p. 11), por que 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 em vez da palavra no singular.

O primeiro capítulo do livro 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 podem ser tecidas 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 apresenta o questionamento principal de 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, serve 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 analisadas também, como forma de propulsão à escrita, duas imagens captadas por dispositivos “amadores” e “anônimos” com ampla divulgação na rede mundial de computadores – a imagem da captura e dos últimos minutos em vida de Mouammar Kadhafi, feita por rebeldes líbios, e a imagem “clandestina” dos últimos minutos de Saddam Hussein antes de sua execução. De que forma essas imagens nos ajudam a pensar esse *Estado Global de guerra* (HARDT; NEGRI, 2005)? E como, postas em relação com os filmes, elas nos servem para iniciar 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 uma imagem clara de 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 nesse capítulo. Qual a relação que esse 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 a 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 das de quem 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 que se fixa alguma coisa nas páginas de papel, este livro vai tomar de empréstimo uma discussão do campo da Antropologia. James Clifford, em seu livro *A experiência etnográfica* (1998), reflete sobre 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, p. 169)

Neste livro não será feita nenhuma 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 desse encontro, sabendo de suas inevitáveis imprecisões e infinitas possibilidades. Se eu fosse condenado, como Sísifo, a levar uma pedra ao topo de uma montanha para soltá-la e repetir o gesto novamente, sendo esta pedra o burilar dessa escrita, gostaria que cada investida fosse completamente diferente mesmo sabendo do seu recomeço inexorável. Cada subida, uma outra trajetória, marcada por diferentes encontros – 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 esteja ciente desses mil olhares, da potência dessa relação entre o pesquisador e seu objeto. No processo faço minhas escolhas e contengo esse delírio (de olhar com mil olhos), mas deixo ele pairando no ar como um condor à espreita no teto do mundo.

Pensando junto com a Antropologia, ainda 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, p. 168)

Há uma enorme proximidade, a meu ver, entre a ideia de *collage* etnográfica em Clifford e o conceito *montage* utilizado por Didi-Huberman. Este livro 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 à 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, p. 152)<sup>2</sup>

A justaposição de irreconciliáveis, de dessemelhanças, fazendo o familiar estranho e por vezes, o estranho, familiar. Uma escrita que na sua mais 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 entendê-lo. 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 olhar. Juntar recortes que não necessariamente se encaixam. Não são pedaços que se procuram mutuamente, mas que juntos produzem alguma outra coisa de que não se dá conta totalmente.

Como provocação, parafraseando Clifford e Rouch,<sup>3</sup> se *a etnografia é a ficção do outro, o documentário, a ficção do real*, quero propor nesta 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 sobreposição de ficções. No entanto, é preciso contextualizar, são ficções feitas de lugares totalmente diferentes. Os lugares importam. O meu, como pesquisador 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

---

<sup>2</sup> Tradução livre.

<sup>3</sup> Jean Rouch, etnógrafo e documentarista francês.

das palavras na esperança de também produzir esses (des)encontros e infinitos.

Por último, estabeleci como um guia para o trajeto destas 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 às avessas expondo a imensidão do mundo, e a inevitável dor de ter de enfrentá-la, seja na fragilidade do coração, ou na pequenez da página branca.