

AURÉLIO ATHAYDE RAUBER

**GUERRA, ATROCIDADE E MEDIAÇÃO:
O FRANCO-ATIRADOR DE BAGDÁ ENTRE O ESPETÁCULO E A CRÍTICA**

Dissertação apresentada como requisito para a
obtenção do grau de Mestre, pelo programa de
Pós-Graduação em Comunicação Social, da
Faculdade de Comunicação Social da
Pontifícia Universidade Católica do Rio
Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Ana Carolina D. Escosteguy

Porto Alegre, 2007.

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

R239g Rauber, Aurélio Athayde

Guerra, atrocidade e mediação : o franco-atirador de Bagdá entre o espetáculo e a crítica / Aurélio Athayde Rauber. – Porto Alegre, 2007.

113 f.

Diss. (Mestrado em Comunicação Social) – PUCRS, Fac. de Comunicação Social.

Orientação: Prof^a. Ana Carolina D. Escoteguy.

1. Comunicação Social. 2. Internet – Aspectos Sociais. 3. Violência. 4. Iraque – História – Guerra, 2003. 5. Audiovisuais – Aspectos Culturais. 6. Imagens – Representação. I. Escoteguy, Ana Carolina D.

CDD 301.16

Ficha Catalográfica elaborada por
Vanessa Pinent
CRB 10/1297

AURÉLIO ATHAYDE RAUBER

**GUERRA, ATROCIDADE E MEDIAÇÃO:
O FRANCO-ATIRADOR DE BAGDÁ ENTRE O ESPETÁCULO E A CRÍTICA**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre, pelo programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, da Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

BANCA EXAMINADORA

Profª. Dra. Beatriz Marocco – UNISINOS

Prof. Dr. Francisco Rüdiger – PUCRS

Profª. Dra. Ana Carolina D. Escosteguy – PUCRS

“Vim a este mundo não para fazer dele um bom lugar
para se viver, mas para viver nele, seja bom ou mau”.
Henry David Thoreau

AGRADECIMENTOS

*Agradeço à Clara e Dino, pelo encontro improvável.
À minha mestra, Prof. Ana Carolina Escosteguy, pela paciência.
Ao Clayton, pela amizade e o e-mail que originou este trabalho.
À minha família e aos amigos, pelo apoio.
À Barbara, por compartilhar seus dias comigo.*

RESUMO

Com base na observação dos vídeos de Juba, o franco atirador de Bagdá, disponíveis na internet e apresentados para o Ocidente a partir de uma reportagem do jornal inglês The Guardian, essa dissertação propõe-se a refletir sobre a representação da violência nos processos de produção cultural na internet. Através de ciclos de mediação partindo dos vídeos e do ambiente em que são produzidos, fazem-se conexões com contextos mais abrangentes que possibilitam pensar os processos de produção cultural no universo digital. Parte-se do pensamento de Stuart Hall (1997) acerca do circuito da cultura para constituir uma análise teórica que procura abranger o papel da imagem de violência nestes processos.

Palavras-chave: imagem; representação; guerra.

ABSTRACT

Starting with the observation of Juba's videos, the Baghdad sniper, available on internet and introduced within the West through the British newspaper The Guardian, this study addresses the subject of violence representation in the processes of cultural production on internet. Through mediation circles, the point of departure of this research is compound of some videos and their contexts of production. Following this path, the study connects these issues with theoretical approaches that allow us thinking on processes of cultural production on digital world. Taking into account Stuart Hall's thought on the circuit of culture (1997), this paper develops an analysis about the role of violence images into these processes.

Keywords: image; representation; war.

SUMÁRIO

Introdução.....	9
1. Juba através da mídia.....	15
1.1. The Guardian: um paladino nascido da mídia.....	15
1.2. Informativos Telecinco: entre fato e rumor	19
1.3. Spiegel TV: além do disparo.....	22
1.4. Le Monde: a guerra e o mito	26
1.5. Telegraph: a ironia do guru americano	30
1.6. Der Spiegel: dialogando com a insurgência.....	32
1.7. The Guardian: a jihad digital.....	35
1.8. Star and Stripes: juba, um fantasma americano.....	36
1.9. Juba no Brasil	38
2. Coleção de disparos: os vídeos da insurgência	40
2.1. Descobrimdo Juba.....	40
2.2. Juba collection: O sniper de Bagdá	42
2.3. Juba2: O retorno	45
2.4. A materialidade do mito.....	49
3. Olhando imagens da guerra	56
3.1. Imagem e resistência.....	59
3.2. Visões da guerra justa: o militarismo e a propaganda de guerra.....	69
3.3. A Internet como espaço da guerra	81
4. Sobre a atrocidade mediada	86
4.1. Morticínio como entretenimento	86
4.2. A experiência sem consequência.....	89
4.3. A visão da guerra em fluxo	96
4.4. Espetáculo e mobilização através da imagem	100
Considerações finais.....	106
Referências	111

INTRODUÇÃO

Em agosto de 2005, os leitores do jornal inglês The Guardian foram apresentados à história de um franco-atirador insurgente que estaria aterrorizando soldados e desmoralizando o alto comando militar da coalizão anglo-americana no Iraque, que se encontrava impotente diante dos ataques furtivos do inimigo (CARROLL, 2005). Capaz de matar um soldado a mais de 200 metros de distância sem ser localizado, o atirador é descrito como um “pesadelo” para os norte-americanos em Bagdá. O relato do jornal inglês motivaria um fenômeno audiovisual que se propaga na Internet na forma de vídeos que mostram soldados norte-americanos abatidos por franco-atiradores.

No curso de uma guerra que já nasceu impopular em todos os continentes – proibida pela ONU¹ e levada a cabo pela revigorada política intervencionista da Casa Branca – o revés dos invasores e as táticas e sucessos da resistência iraquiana ganham destaque nos noticiários. Contudo, Juba, como foi apelidado o *sniper* de Bagdá, tornou-se um fenômeno por si só. Transformado em acontecimento midiático, disputa com os atentados em massa e a violência sectária a atenção do público e dos noticiários.

Disparos contra soldados norte-americanos passam a ser filmados e difundidos na Internet como forma de propaganda de grupos insurgentes. São esses vídeos que criaram Juba e deram forma ao *personagem* apresentado pelo texto do The Guardian.

O contato à distância e a troca de experiências através de meios técnicos provocam o aparecimento de novas práticas sociais que unem indivíduos antes separados por imposições geográficas. O aparecimento do franco-atirador de Bagdá está relacionado com essas características do contato a distância. O impacto das imagens e o consumo dos vídeos de Juba na rede resultaram em um fato de importância suficiente para que veículos de comunicação de vários países cobrissem o caso: especulando, informando, questionando e suprimindo o interesse do público. A repercussão dos acontecimentos que originaram as imagens de Juba e do conseqüente fato midiático que se propagou no espaço da internet é o ponto central do presente trabalho – e não a guerra ou os conflitos no Iraque em si.

Inicialmente, o interesse de se estudar vídeos produzidos por uma resistência árabe, mulçumana – que tratam de um conflito que ocorre no Oriente Médio – pode parecer desconectado da realidade que se vive num país da América Latina, culturalmente formado por diferentes etnias e onde não se encontra choques raciais dessa ordem. No entanto, ao tratar

¹ Organização das Nações Unidas.

os vídeos de Juba como um sintoma dessa cultura produzida na rede, o estudo apresentado aqui busca refletir sobre aspectos da representação e do consumo da violência no universo da internet e dos processos de produção de sentido que aí ocorrem. Sendo assim, pensar sobre as conexões que o caso do atirador de Bagdá tem com esses temas e a forma que suas imagens são apropriadas e significadas pelo público pode nos ajudar a entender melhor o universo que nos cerca e as mudanças que se processam em nossa cultura.

Olhando atentamente para uma parte do universo de representações com o qual convivemos cotidianamente, abrem-se caminhos para a compreensão da dinâmica de funcionamento de todo o conjunto. Em **Representation: cultural representations and signifying practices** (1997), Stuart Hall aborda a importância da representação para as práticas culturais. A representação é o que nos possibilita partilhar nossas sensações, pensamentos e impressões com os outros. Através dos *sistemas de representação* (como a linguagem oral e outros conjuntos de códigos convencionados ou não que permitem a troca de significados), podemos dividir com outros uma compreensão comum do mundo que nos cerca, sustentando também uma cultura comum que possibilita a troca de valores e sentidos. Toda a linguagem – sonora, escrita, visual, etc. – funciona como um complexo sistema de representação, e é a reprodução de sentido atrelada a estes *objetos* que dá à representação um papel de destaque na circulação dos significados culturais. Considerando a cultura como um processo que trata de compartilhar sentidos entre grupos humanos, as linguagens seriam meios privilegiados para que ocorra a produção e a troca de significados que nos permitem dar sentido às coisas. Para que ocorra essa produção, é necessário o acesso a uma linguagem comum que sirva de repositório dos significados e valores culturais de um grupo de indivíduos (HALL, 1997, p.1).

Dizer que duas pessoas pertencem à mesma cultura é dizer que elas entendem o mundo aproximadamente da mesma maneira e podem se expressar de forma a serem entendidas uma pela outra. Mas, segundo Hall, o foco na partilha de sentidos comuns não significa dizer que a cultura é um bloco unitário, sólido, unidimensional e puramente cognitivo. Em qualquer cultura há sempre uma diversidade de significados possíveis para um mesmo tema e mais de uma maneira de interpretá-lo ou representá-lo. A cultura não está relacionada somente com linguagens formais. Também envolve sentimentos, afeições e emoções, assim como conceitos e idéias. Expressões faciais, movimentos do corpo e traços físicos podem comunicar sem a intenção consciente de quem emite ou interpreta esses sinais.

Sobretudo, os significados não operam somente em níveis racionais, e essa compreensão de significados culturalmente codificados também organiza e regula práticas sociais, influenciando nossa conduta e apresentando efeitos concretos sobre nossas relações sociais. Isso nos permite dizer que a produção de sentido surge através da prática e do uso que fazemos das coisas. São os participantes de uma cultura que dão sentido para as pessoas, objetos e eventos. Por si só, palavras e objetos não possuem um significado fixo e imutável. Através do uso que fazemos destas ferramentas é que determinamos seus sentidos em nossas práticas cotidianas. De certa maneira, damos sentido às coisas pela forma que as representamos – é através das palavras que usamos, das histórias e imagens que produzimos, das emoções que associamos, das formas que classificamos e dos valores que creditamos a tais coisas que lhes damos significado. Neste sentido, a cultura está presente em todas as práticas que produzem significado, e distingue o elemento “humano” na vida social do que é simplesmente guiado pela biologia (HALL, 1997, p.2-3).

O circuito de cultura apresentado por Stuart Hall sugere que a produção de sentido se dá num grande e variado número de espaços e circula através de diferentes processos e práticas. Resumidamente, estes significados estariam relacionados com os processos de *identificação e regulação* social, onde definiriam nossa percepção de quem somos e a que grupo pertencemos, bem como a regulação de nossas condutas e práticas – ajustando as regras, normas e convenções que organizam e governam a vida social. Significados seriam constantemente *produzidos* e negociados em toda a interação pessoal e social em que tomamos parte e também quando nos expressamos através da apropriação, uso ou *consumo* de objetos culturais. O circuito cultural de Hall pretende dar conta das relações entre *representação, identidade, produção, consumo e regulação* que seriam as chaves para a produção e circulação de cultura.

Apesar de no presente trabalho não adotar o modelo de *circuito da cultura* de forma explícita, as conexões realizadas entre os vídeos de Juba com outros textos da mídia buscam refletir sobre as mesmas relações abordadas por Hall. Cobrindo parte do circuito, os textos apresentados aqui focam principalmente os aspectos da *representação*, da *produção* e do *consumo* a partir de conexões extraídas das mensagens dos insurgentes com outros elementos do contexto que lhes cercam. Através do microcosmo audiovisual dos vídeos de Juba, procura-se perceber não apenas as dinâmicas do caso em questão, mas indícios que possam

contribuir para a compreensão dos atuais processos de produção cultural que ocorrem em ambientes sociais intensamente mediados como o que vivemos.

O primeiro capítulo cobre as tensões entre aspectos da *representação* e do *consumo* dos vídeos de Juba a partir de visões da mídia, correspondendo a um elo entre dois pontos do circuito da cultura. Percorrendo textos de 12 matérias jornalísticas, se constrói um painel com “leituras” de veículos da imprensa *online* que trataram dos ataques de Juba. O quadro inclui reportagens de jornais como The Guardian, Le Monde, Telegraph, Star and Stripes, Estadão e sites de outros veículos como a revista Der Spiegel, o telejornal Informativos Telecinco e o portal de notícias G1. Sem a pretensão de construir um mapeamento geral e detalhado sobre a cobertura jornalística do fato, busca-se realizar um recorte que cronologicamente contextualiza o universo de aparição do “mito” do *sniper* de Bagdá e apresenta o consumo dos vídeos pela ótica de alguns meios de comunicação.

No segundo capítulo faz-se a descrição dos dois principais vídeos de Juba divulgados pela insurgência iraquiana na *web*. As imagens de ***The Juba Collection***: o sniper de Bagdá e ***Juba2***: o retorno são objeto de grande parte do conteúdo jornalístico apresentado no capítulo anterior. Atento principalmente ao material dos vídeos, o segundo capítulo cobre um dos nós do circuito de Hall: a *representação* – que aqui consiste no texto audiovisual em si –, mas também de possíveis conexões desse texto com seu consumo e produção através de aspectos explicitados nos próprios vídeos. Para analisar a representação e a produção de sentido no conjunto de dados apresentados anteriormente, recorre-se aos estudos de Barthes em ***Mitologias*** (1980). A partir do conceito de mito moderno apresentado por Barthes, faz-se a conexão dos vídeos e do corpo de textos da mídia para se entender a teia simbólica que dá forma e significado ao “mito” de Juba.

Depois de tratar de aspectos relacionados mais diretamente com a *representação*, o terceiro capítulo dará atenção às questões da *produção* através do uso das imagens em diferentes momentos históricos e situações políticas. Através do enfrentamento entre duas visões distintas da guerra, se reconstitui o uso ideológico da imagem como forma de luta social, onde o pacifismo apresenta a violência e a atrocidade como meio de conscientizar o público e os defensores do militarismo tendem a romantizar e justificar a guerra através da propaganda. Usando como ponto de partida os conflitos da Primeira Guerra mundial e as obras de Ernest Friedrich e Ernst Jünger, a discussão é polarizada entre discursos pacifistas e militaristas que se utilizaram dos recursos técnicos disponíveis para construir retóricas de luta

e/ou resistência. Apresentam-se inúmeras conexões com textos que se utilizaram da objetividade da imagem para defender posições ideológicas diversas, relacionando as imagens fotográficas à mecanização da guerra e à mudança que isso representou na forma de se combater nos conflitos modernos. Aqui, se trata da reprodução mecânica da imagem como arma ideológica no campo da retórica, na produção e sustentação do que Virilio denomina de *logística da percepção* (2005). Os exemplos listados – que incluem fotos, filmes, vídeos e livros – representam um contexto amplo onde podemos inserir os vídeos de Juba e pensar o seu papel no atual contexto histórico. Apesar de concentrar nos aspectos de *produção*, o capítulo possibilita conexões e incursões em outros nós do *circuito da cultura*, como a *regulação* e o *consumo*.

Embora ensaiado de forma teórica, o quarto capítulo visa discutir as possibilidades que se abre para o espaço do *consumo*. Apresenta reflexões sobre os vídeos de Juba no universo das imagens de atrocidade e realiza conexões com o pensamento de teóricos da imagem e dos meios de comunicação. Na primeira parte do capítulo aborda-se o fenômeno da atrocidade como entretenimento nas sociedades midiaticizadas. Utilizando reflexões de Douglas Kellner (2001) e a revisão de documentação apresentada por Marcos Rolim (2006), debate-se o consumo das imagens de violência como fonte de *recreação* e prazer. Segundo a ótica de Kevin Robins (1996), na segunda parte do capítulo, trata-se da mediação através da imagem como forma de experimentar os acontecimentos distantes sem a necessidade de enfrentar a consequência do que se vê. Na seção seguinte, os pensamentos de Todd Gitlin (2003), Jean Baudrillard (2001) e Paul Virilio (2005) auxiliam no debate sobre as consequências da mediação e da presença massiva das imagens de atrocidade e de guerra nas sociedades extremamente midiaticizadas como a nossa. A última parte do capítulo confronta a visão de Guy Debord, sobre a **Sociedade do Espetáculo** (2004), e a de Susan Sontag, defendida em **Diante da Dor dos Outros** (2003), onde se reflete sobre a capacidade das imagens de alienar e de produzir consciência e mobilização política.

Valendo-se dos vídeos de Juba como sintoma dos atuais processos de produção cultural que operam na mediação das redes e também como um ponto de partida para pensar as tensões entre essa produção e o papel da imagem técnica, as reflexões que seguem percorrem elos que vão do fenômeno singular ao geral, procurando unir a parte no todo. Mesmo sem almejar um diagnóstico preciso do momento social em que nos encontramos os

caminhos percorridos aqui visam esboçar panoramas que possam contribuir para a melhor compreensão das dinâmicas sociais que vivemos hoje.

1. JUBA ATRAVÉS DA MÍDIA

1.1. THE GUARDIAN: UM PALADINO NASCIDO DA MÍDIA

Um estampido solitário ecoa nas ruas de Bagdá e outro norte-americano desaba morto ou ferido. Os soldados nunca viram o atirador, mas o som seco de seu disparo certo é um temor conhecido das tropas americanas. Nunca se ouve um segundo disparo, os militares nunca têm a chance de localizar a origem do projétil e colocar seu alzoço do outro lado da mira. Um só tiro e ele some sem deixar rastros.

São com esses tons que, na edição de cinco de agosto de 2005, o diário britânico The Guardian apresenta ao público ocidental os feitos de um misterioso guerrilheiro: **Elusive sniper saps US morale in Baghdad**², destaca o título da matéria de Rory Carroll.

O texto narra a saga de Juba, um suposto franco-atirador³ insurgente que estaria constringendo o comando militar norte-americano e aterrorizando os soldados arregimentados em Bagdá. Juba seria o apelido utilizado pelas próprias forças americanas para denominar o *sniper* insurgente.

Em sua matéria, Carroll faz a descrição do que seria parte das experiências cotidianas do 1º Batalhão do 64º Regimento Blindado norte-americano, baseado no campo de Rustamiyah, no sul da capital Iraquiana.

Aqui se apresentam as primeiras impressões de um inimigo que merece ser temido pelas forças da Coalizão Anglo-americana: “Eles [as tropas americanas] não conhecem sua aparência, nacionalidade ou nome real, mas conhecem e temem sua habilidade”⁴, escreve Carroll (2005), ao se referir aos sentimentos dos soldados em relação à ameaça representada pelos disparos do misterioso franco-atirador.

No artigo, Juba é o sinônimo do medo sentido pelos jovens que patrulham as ruas de Bagdá. Munido apenas de um rifle, ele representa o pesadelo que teria imposto severas baixas às tropas americanas, sem que nenhuma medida eficaz pudesse ser tomada para evitá-las.

Apesar de todas as ameaças que o Iraque impõe aos soldados norte-americanos, Juba encarnaria um inimigo invisível, inatingível e, ao mesmo tempo, onipresente: “Ataques com armas de fogo ocasionalmente crivam as patrulhas a pé e embarcada do batalhão, mas o

² Tradução: Volátil atirador enfraquece a moral dos Estados Unidos em Bagdá.

³ São atiradores treinados para atuar em situações adversas e realizar disparos de longa distância, também denominados no meio militar como atiradores de elite ou *snipers*.

⁴ No original: “They do not know his appearance, nationality or real name, but they know and fear his skill”.

simples estalar do que possa lembrar um rifle de precisão Tobuk⁵ inspira um tipo particular de terror”⁶ (CARROLL, 2005).

Os depoimentos dos soldados conferem gravidade a esse terror descrito no artigo. Juba é envolto por uma atmosfera de apreensão e admiração, como se lê na declaração do soldado norte-americano, Travis Burrell: “Ele é bom. Toda vez que descemos [dos veículos] estou certo de que todos estão com ele em suas mentes. Ele é uma séria ameaça para nós”⁷ (CARROLL, 2005).

De fevereiro a agosto de 2005, mortes de pelo menos dois membros do 1º batalhão foram atribuídas a Juba, além de seis ataques que resultaram em feridos. Acredita-se que uma dúzia de outros ataques também poderia ser creditada a ele.

Segundo o periódico inglês, numa guerra caracterizada por atentados sectários – de sunitas contra xiitas e vice versa – em que a morte de civis é uma constante, seria incomum a tática de um *sniper* que visa ferir somente tropas da coalizão. Os soldados estrangeiros seriam alvos perigosos e bem protegidos por veículos blindados, coletes à prova de balas e capacetes – conjunto de equipamentos que constituem uma armadura difícil de transpor. Mas é justamente essa escolha incomum que candidata “o franco-atirador de Bagdá” a se tornar uma figura emblemática para os defensores da insurgência. Juba esperaria até que os soldados descessem, ou montassem guarda nas torres blindadas dos veículos. Miraria em frestas de suas proteções para acertar pontos vitais, como a base da coluna, o lado do tronco e a parte superior do peito. Carroll afirma que o franco-atirador teria utilizado essa tática para matar soldados a 200 metros de distância, mas sem ponderar que *snipers* profissionais podem acertar alvos com a mesma precisão a distâncias superiores.

Na matéria, a habilidade de Juba também é ressaltada pelas declarações do Tenente Coronel Kevin Farrell, comandante do batalhão do campo de Rustamiyah. Ao falar de um dos incidentes, ele exalta a destreza do inimigo: “Foi o tiro perfeito. Explodiu a coluna”⁸ (CARROLL, 2005). O Coronel continua sua declaração, explicando as providências adotadas

⁵ O Tobuk, ou Tabuk, é fabricado no Iraque a partir de uma versão modificada do rifle russo RPK-47 e é citado por Carroll como a arma que possivelmente foi utilizada nos disparos de Juba.

⁶ No original: “Gun attacks occasionally pepper the battalion's foot and mounted patrols, but the single crack of what is thought to be a Tobuk sniper rifle inspires particular dread”.

⁷ No original: “He's good. Every time we dismount I'm sure everyone has got him in the back of their minds. He's a serious threat to us”.

⁸ No original: “It was the perfect shot. Blew out the spine”.

na tentativa de deter os disparos de Juba: “Temos diferentes técnicas para tentar atraí-lo, mas ele é muito bem treinado e muito paciente. Ele não dispara um segundo tiro”⁹, diz Farrell.

Uma das estratégias do batalhão é ocupar telhados da região com olheiros para vigiar as rotas de suprimento na tentativa de perceber a movimentação de Juba, forçando-o a um passo em falso. Ao falar sobre esse tipo de missão, o soldado e franco-atirador, Burrell diz: "Essa seria uma missão infernal, porque ele é bom. Acho que é um trabalho de atirador pegar um atirador, e provavelmente todos precisaríamos nos ocupar para pegá-lo"¹⁰ (CARROLL, 2005).

Segundo o The Guardian, na época da publicação a insurgência iraquiana ainda celebrava um outro incidente ocorrido em junho de 2005, em que um grupo de escolta de quatro *snipers* fora enviado numa missão para capturar Juba na cidade de Ramadi¹¹. O resultado da caçada teria sido mais uma vergonhosa derrota para os americanos, na qual os oponentes de Juba – atiradores treinados pelos fuzileiros navais – teriam sido mortos com disparos certos na cabeça.

Além do impacto no moral da tropa, outra preocupação dos americanos a respeito das habilidades de Juba e de sua tática seria a possibilidade de ele se tornar um herói da resistência: aclamado por parte dos iraquianos que diferenciam os “bons” insurgentes (aqueles que só atacam americanos) dos “maus” insurgentes (que ferem indiscriminadamente civis e militares em suas ações terroristas).

Carroll também apresenta um pouco da rotina que os atiradores de elite americanos enfrentariam em Bagdá. Ao contrário de seu oponente, os norte-americanos raramente teriam a oportunidade de disparar seus rifles em missão. Normalmente a função desses soldados seria atuar como informantes. Escondidos nos telhados ou camuflados no terreno, eles monitorariam uma área determinada através de equipamentos de imagens térmicas e de visão noturna. Desconfiando de alguma atividade suspeita, chamariam o apoio de aeronaves ou patrulhas de solo. “Somos profissionais. Existe uma linha entre um maníaco armado e um *sniper*”¹², diz Mike, um *sniper* de 31 anos, locado num pelotão de reconhecimento. Ele conta sobre uma missão: por 24 horas, seu time teria ficado escondido num telhado, comendo

⁹ No original: "We have different techniques to try to lure him out, but he is very well trained and very patient. He doesn't fire a second shot".

¹⁰ No original: "It would be a pretty shitty assignment because he's good. I think it's a sniper's job to get a sniper, and it'd probably take all of us to get him".

¹¹ Cidade situada a cerca de 100km a oeste de Bagdá em um dos vértices do triângulo sunita. Em 2005 foi uma área de grande suporte à insurgência, sendo palco de constantes conflitos.

¹² No original: "We are professionals. There is a line between a maniac with a gun and a sniper".

alimentos processados e urinando dentro de uma garrafa. Durante aquele dia, ficaram deitados no chão, imóveis, para evitar serem vistos. “Não é uma vida fascinante”, resume Mike. Não teriam avistado nenhum sinal de Juba durante a missão. O iraquiano costuma operar mais a leste. Sua equipe teria avistado sinais de disparos de morteiro e enviado as coordenadas para base.

Mike fala de seu histórico no exército e de suas operações anteriores, nas quais teria atirado em 14 pessoas na Somália, três no Afeganistão e uma no Iraque. “Isso não é como você espera que seja, um pico emocional. Você só pensa no vento, no alcance, então isso passa”¹³, diz o atirador, ponderando sobre sua atividade na guerra (CARROLL, 2005).

Por seu caráter jornalístico, pode-se pressupor que o artigo de Carroll seja um texto não-ficcional, e que o jornalista fez seu trabalho a partir de depoimentos e fatos colhidos em campo. Entretanto, este fato não impede que, através da narrativa e da linguagem escrita do jornalista, novos sentidos e significados sejam conferidos aos acontecimentos que estariam ocorrendo no dia-a-dia do Iraque ocupado.

A matéria do The Guardian é citada por outros jornais e publicações *online* como o primeiro relato do “franco-atirador de Bagdá” a circular na internet. Carroll, através de seu texto, dispara um universo de significados que abre caminho para uma sobreposição de narrativas jornalísticas que se utilizará dos valores apresentados nessa primeira visão para a construção de uma imagem/conceito de Juba. A figura descrita por Carroll conectará cada um dos nós de uma rede de sentido que se replica na interatividade de representações do espaço virtual. Esse personagem¹⁴ representa um ponto de partida para toda uma gama de construções simbólicas que terão reflexos concretos nos ambientes sociais onde transitam.

Após a matéria do The Guardian, surge na *web* uma onda de vídeos relacionados com grupos insurgentes divulgando ataques de *snipers* contra soldados norte-americanos. Em alguns desses vídeos, assume-se o codinome Juba para se referir ao autor dos assassinatos filmados. A partir do momento que a *imagem* de Juba carrega estes novos significados que ampliam o sentido dos relatos sobre franco-atiradores insurgentes – mesmo quando estes não fazem referência direta a ele – todas as imagens e vídeos relacionados com ataques de *snipers* passam a contribuir, de alguma forma, para a construção do significado do *mito* de Juba.

¹³ No original: "It's not like you expect it to be, an emotional high. You just think about the wind, the range, then it's over with."

¹⁴ A palavra é utilizada com seu aspecto polissêmico para enfatizar a dualidade que existe entre figura histórica e ficcional, juntando a ação concreta do(s) insurgente(s) ao texto construído simbolicamente pelas narrativas.

1.2. INFORMATIVOS TELECINCO: ENTRE FATO E RUMOR

No artigo do The Guardian apresenta-se a primeira, mas, ainda assim, apenas uma das visões sobre Juba. Cada nó dessa trama apresenta sua própria história. Mesmo que ela trabalhe para a construção de uma imagem maior, cada um dos textos tem sua ênfase e motivação particular.

Um exemplo disso é o artigo do telejornal espanhol Informativos Telecinco¹⁵, escrito pelo jornalista Iñigo Sáenz de Ugarte e publicado em 16 de janeiro de 2006 no site da emissora sob o título: **Juba, ¿un francotirador iraquí o un fantasma de la propaganda?**¹⁶ Escrito seis meses após o artigo do The Guardian, o texto é praticamente uma atualização da matéria de Carroll. O acréscimo em relação à reportagem anterior reside no fato de que Ugarte faz referência aos vídeos de Juba e inclui os próprios vídeos como objeto da notícia.

Segundo Ugarte (2006), os artefatos explosivos, camuflados nas rodovias iraquianas com o objetivo de matar e ferir patrulhas desavisadas, não seriam as únicas ameaças às forças norte-americanas no Iraque. Um franco-atirador, conhecido como Juba, estaria alcançando status similar nessa escala de temores.

Citando diretamente o artigo de Carroll, como sendo o primeiro da imprensa ocidental a relatar a existência de Juba, Ugarte recupera parte dos depoimentos e descrições do periódico inglês como fonte da consciência dos soldados norte-americanos sobre a ameaça representada por Juba.

No entanto, questiona algumas afirmações feitas sobre Juba e apresenta relatos que contradizem sua imagem de exímio atirador:

Falam dele no singular, mas ninguém sabe se é uma só pessoa ou se são várias, o que é bastante provável. Sua existência está adornada com todo tipo de detalhes. Dizem que numa ocasião teria deixado uma nota para os soldados que dizia: "O que foi roubado com sangue só se pode recuperar com sangue. O franco-atirador de Bagdá".

Alguns suspeitam que se trata de um ex-soldado do exército iraquiano que tem preparação militar e sabe como disparar a longas distâncias. Outros crêem que tudo é propaganda e que Juba não é um atirador especial. (UGARTE, 2006).

Para reforçar seu questionamento, transcreve em seu artigo o que seria a opinião de um soldado norte-americano numa lista de discussão na Internet, onde afirma que o atirador, ou atiradores, seriam reais, mas que o Exército Norte-Americano já teria eliminado alguns

¹⁵ Informativos Telecinco: www.informativos.telecinco.es/juba/francotirador/iraq/dn_18653.htm

¹⁶ Tradução: Juba, um franco-atirador iraquiano ou um fantasma da propaganda?

destes. Desdenhando os combatentes iraquianos, o soldado afirma que os *snipers* devem ser estrangeiros, chechenos, sírios ou até israelenses, pois os iraquianos não teriam um treinamento adequado.

Ugarte defende que estes fatos poderiam passar despercebidos, como em outras guerras onde acontecimentos e rumores conhecidos por poucos ficavam distantes do conhecimento do grande público. Mas, adotadas pela insurgência como fonte de propaganda, as mortes causadas por franco-atiradores tomaram outras proporções.

Segundo o telejornal espanhol, pode-se encontrar na Internet e em lojas de várias cidades iraquianas vídeos de propaganda com a coleção de disparos de Juba. A matéria apresenta parte de um filme que já estaria circulando na Internet através do Youtube, *site* que armazena e compartilha vídeos na Internet. Este primeiro vídeo (**O sniper de Bagdá: The Juba Collection**) vincula Juba ao Exército Islâmico Iraquiano (E.I.I.). O grupo é uma organização paramilitar provavelmente formada por antigos membros do partido *Baath* e cidadãos de origem sunita que apoiavam o regime de Saddam Hussein. O E.I.I. nasce em 2003 como forma de insurgência e oposição ao governo instaurado após a invasão da Coalizão liderada pelos norte-americanos. Acredita-se que esse grupo insurgente, em sua maioria, seria formado por ex-combatentes da Guarda Republicana Iraquiana, considerado o destacamento militar mais bem treinado do antigo regime iraquiano.

O filme mostra cerca de 20 disparos de Juba contra soldados norte-americanos. A mecânica da cena se repete em quase todas as tomadas: um soldado parado próximo a um veículo vigiando o movimento da rua; ouve-se um disparo e o soldado cai morto ou gravemente ferido. Segundo Ugarte, o vídeo tentaria transmitir a mensagem de que os soldados não são invencíveis. O que não seria realmente uma novidade na guerra que já teria matado mais de 2.200 soldados norte-americanos, até a data de publicação do artigo no site do telejornal espanhol¹⁷ (2006).

Ugarte detalha as possíveis formas de produção dos vídeos, onde se vê a intenção do uso das imagens como propaganda:

Algumas imagens podem ter sido gravadas por uma câmera instalada ao fuzil, mas não todas. Quase sempre, o câmera é outra pessoa que está muito perto do franco-atirador. Isso demonstra que a distância do disparo de Juba (ou dos Jubas) não é muito grande. Nunca mais de 200 metros, muito pouco para o que são capazes de fazer os *snipers* profissionais (UGARTE, 2006).

¹⁷ Segundo dados do Departamento de Defesa dos Estados Unidos, 3.395 americanos teriam morrido no Iraque desde 19 de março de 2003 até 17 de maio de 2007. Fonte: <<http://www.defenselink.mil>>

O artigo lembra que, apesar de não utilizá-los como fonte de propaganda, os norte-americanos contariam com seus próprios franco-atiradores, fazendo referência a um atirador que teria estabelecido um novo recorde em disparos de longa distância. O Sargento Jim Gilliland teria matado em setembro de 2005, na cidade de Ramadi, um inimigo a mais de 1.250 metros. O mais longo disparo com munição 7.62mm, o calibre mais comum em rifles de precisão¹⁸.

O cotidiano do *sniper* norte-americano, Gilliland, não parece ter nenhuma proximidade com a monótona função de olheiro descrita por Carrell. A equipe de *snipers* do Sargento Gilliland – constituída por 10 atiradores de elite – seria extremamente atuante no apoio aos soldados de infantaria. Em menos de cinco meses no Iraque, o Sargento estima ter matado de 55 a 65 inimigos, enquanto outros membros de sua equipe teriam uma média de 10 inimigos abatidos por mês.

A tônica do texto de Ugarte se concentra no uso das imagens de franco-atiradores Iraquianos como propaganda de guerra insurgente. Nesse intento, trabalha a possibilidade de Juba não ser um atirador tão bom quanto seus adversários norte-americanos e que na verdade ele seria apenas um rumor utilizado pela insurgência como oportunidade política.

Gilliland e Juba são duas ferramentas bélicas muito diferentes. É pouco provável que vejamos os disparos do primeiro. Matar é o principal negócio da guerra, porém nos países ocidentais não há um grande interesse em ver o que os soldados estão obrigados a fazer. De outro lado, as imagens de Juba serão celebradas por seus seguidores e partidários como a melhor propaganda possível para a causa da insurgência. (UGARTE, 2006)

Em relação ao texto de Carroll, o artigo do Informativos Telecinco adota pesos diferentes em relação a dois pontos: primeiro sobre as habilidades de Juba, que não seriam tão excepcionais para um franco-atirador, pois um tiro de 200 metros não representaria um grande desafio para um *sniper* bem treinado; e depois sobre a ação dos franco-atiradores americanos na Guerra do Iraque, que diferente do que afirma o jornal inglês, seria bem mais atuante, sangrenta e eficiente na visão do espanhol.

Ao comparar as forças em conflito, Ugarte parece tentar restabelecer um equilíbrio abalado pela publicação do The Guardian. Diferente do paradoxal tom de medo e admiração adotado por Carroll ao apresentar Juba como um pesadelo americano, o espanhol volta sua atenção para a forma de produção e distribuição dos vídeos de juba. Para Ugarte, Juba não passaria de rumores criados pela propaganda de guerra. Questionando a capacidade dos

¹⁸ Mais sobre esse tema em: <<http://www.telegraph.co.uk/news/main.jhtml?xml=/news/2006/01/01/wirq01.xml>>

franco-atiradores iraquianos, comprometidos com imagens rodeadas de significado político, Ugarte desloca os sentidos criados por Carroll e coloca um novo nó sobre a espiral de significados que dão forma ao fenômeno do franco-atirador de Bagdá.

1.3. SPIEGEL TV: ALÉM DO DISPARO

O documentário feito pela revista alemã Der Spiegel¹⁹ ganha importância e visibilidade na rede ao ser citado por um segundo vídeo de Juba, **Juba2**, divulgado pelo Exército Islâmico no Iraque²⁰. O documentário de 9 minutos produzido para a Spiegel TV, realizado por Karin Assmann e Peter Hell, foi transmitido inicialmente em cinco de maio de 2006, mas hoje se encontra disponível na versão *online* da revista.

Depois da citação dos insurgentes, e do conseqüente interesse do público, o documentário foi citado em outros artigos da publicação *online* onde figura como anexo (MUSHARBASH, 2006)²¹. No vídeo, a Der Spiegel faz um levantamento da história de Juba até aquele momento, trazendo trechos de vídeos creditados a ele que circulavam na Internet e entrevistando soldados e especialistas na área de segurança militar.

Na abertura do documentário o locutor introduz a matéria fazendo referência ao discurso de George W. Bush, quando, a bordo de um porta-aviões, declarou que a Guerra do Iraque estava vencida. Segundo o locutor, a guerra teria começado realmente após as declarações do Presidente Norte-Americano.

“O caos total reina no país” com a guerra dos constantes atentados que “despedaçam” indiscriminadamente civis de todas as idades, policiais e militares. Mas além das bombas, os militares também enfrentariam os *caçadores*, que de forma seletiva, abatem soldados e filmam os assassinatos como forma de propaganda.

O documentário inicia com cenas da cidade de Karbala, após um atentado a bomba. Acompanhando a patrulha de reconhecimento da Companhia Charlie, enviada em missão para explodir um esconderijo de armas. Os homens estão numa zona urbana que deveria ser segura, mas “é precisamente em zonas residenciais supostamente seguras que o perigo de uma emboscada é maior”. No vídeo, fuzileiros correm apressadamente ao redor de tanques. No telhado de um pequeno prédio, soldados disparam descontroladamente até que um superior grita com dificuldade para que parassem de atirar.

¹⁹ <http://video.google.com/videoplay?docid=-5123868758473905598&q=juba+sniper>

²⁰ O vídeo que cita a revista alemã é Juba2, o retorno, que será tratado mais adiante.

²¹ Este relato foi realizado a partir da tradução do vídeo, originalmente em alemão, para o português.

Contrastando com as imagens de caos e nervosismo, a reportagem corta para a entrevista com um dos soldados que responde calmamente – segurando a metralhadora e mascarando goma de mascar – quando perguntado sobre as situações de perigo que tem vivido no Iraque:

SOLDADO: Sempre está aí essa sensação, mas é preciso manter a cabeça abaixada e cuidar-se. Isso é tudo o que pode ser feito. Pode haver aí franco-atiradores, armas que assomam de algum lugar, tudo que é perigoso.

REPÓRTER: Esta região aqui é perigosa?

SOLDADO: Ela poderia ser segura, mas novamente: nunca se pode saber. Uma arma poderia estar sendo apontada lá daquela casa. Você nunca sabe.

O receio do soldado seria mais do que fundado, já que a propaganda da insurgência vem divulgando os disparos de franco-atiradores em vídeos como **Juba, O Sniper de Bagdá**. O documentário mostra algumas cenas deste vídeo com disparos de insurgentes, enquanto o locutor segue descrevendo o resto do vídeo para que o público tenha uma idéia de todo o conteúdo da propaganda insurgente. Mostrando um detalhe da tela final do vídeo de Juba, onde se vê dados estatísticos escritos em árabe, o locutor os traduz e depois faz uma comparação dos números com dados oficiais das baixas do Exército Norte-Americano. Enquanto é feita a comparação, fotos e um rápido perfil de soldados americanos mortos em combate são vistos na tela²².

Para ilustrar a “fina linha” que separa a vida e a morte no Iraque e seguindo a perspectiva de mostrar quem são as vítimas do suposto *sniper* de Bagdá, os documentaristas contam a história de um soldado americano, Stephen Tschiderer, que sobreviveu ao ataque de franco-atiradores insurgentes. Em dois de junho de 2006 ele estava destacado para realizar uma ronda com sua unidade em Bagdá, quando, sem perceber, virou *tema* de um dos filmes dos franco-atiradores.

Na tela se vê a reprodução do vídeo realizado a partir da mira telescópica dos insurgentes, onde Tschiderer aparece caminhando ao lado de um *humvee*²³. No áudio, o sniper conversa com outro homem:

²² As imagens dos soldados são retiradas de um banco de dados mantido pelo site do [Washingtonpost.com](http://www.washingtonpost.com), denominado **Faces of The Fallen** (Fases dos caídos [em batalha]). Site disponível em: <<http://projects.washingtonpost.com/fallen/>>. No site, encontra-se uma lista com fotos dos soldados do Exército Norte-americano mortos durante as operações militares no Iraque e no Afeganistão. O projeto dá rosto aos números, humanizando os dados estatísticos.

²³ Veículo militar leve utilizado pelo exército norte-americano, semelhante a um *jeep*. O nome do veículo deriva da sigla HMMWV (High Mobility Multipurpose Wheeled Vehicle).

ATIRADOR: Veja só como ele está parado – um alvo fácil!

COMPANHEIRO: Então atire! Agora!

ATIRADOR: Não, ainda não. Ele deve primeiro virar-se para mim.

COMPANHEIRO: Deixe-o virar-se mais um pouco, mas então atire!

Ouve-se o tiro seco do fuzil. Tschiderer tomba. O *sniper* comemora seu disparo louvando: – “Deus é grande! Deus é grande”!

Salvo pelo colete aprova de balas, Tschiderer é atingido na altura do coração. O impacto lhe derruba, mas o soldado levanta logo após a queda e busca abrigo.

De volta a Nova York, junto com a equipe de reportagem, ele é posto diante de um *laptop* onde passam as cenas de seu próprio infortúnio gravadas pelo *sniper* iraquiano. Falando sobre as cenas no computador, ele diz:

TSCHIDERER: Eu achava que estava no lado seguro do veículo. As metralhadoras estavam protegendo o lado mais perigoso. Eu estava ocupado com algo e repassava algumas informações. Então dei a volta e fui atingido.

REPÓRTER: O que você pensou?

TSCHIDERER: Eu pensei “estou morto”. Quando caí ao chão pensei: “cara, isso não é bom”. Mas, por sorte, quando abri o colete de proteção, não vi sangue. Eu pensei: “OK, rapaz, volte ao trabalho e termine isso”.

A voz em *off* do documentarista lembra que nos vídeos insurgentes as cenas costumam terminar com a queda do soldado, mas a Der Spiegel mostra o que provavelmente teria sido cortado pelos guerrilheiros no vídeo de Tschiderer. As imagens mostram que após se recuperar do impacto Tschiderer embarca no *hummvee* e a patrulha segue na direção do *sniper*. Enquanto os veículos norte-americanos se deslocam na direção da câmera, o atirador conversa nervosamente com seu companheiro tentando ligar o carro para fugir do local:

ATIRADOR: Vamos ficar até todos embarcarmos! – Vamos cair fora! – Ligue o motor. Rápido, rápido! – Ande, ande! Eles estão vindo diretamente a nós! – Vamos, ande mais rápido! Precisamos cair fora, eles estão se aproximando!

Após duas horas de perseguição, os soldados americanos capturam os dois atacantes iraquianos. No veículo, encontram um fuzil de precisão Dragunov²⁴, calibre 7,62, com uma câmera de vídeo acoplada à mira telescópica.

Tschiderer explica que o homem que acionou o gatilho era um aprendiz em treinamento. A outra voz no vídeo é seu treinador. “Provavelmente este é o primeiro exercício

²⁴ Dragunov ou SVD (*Snayperskaya Vintovka Dragunova*) é um rifle de precisão de fabricação russa.

do aprendiz, e o tipo que o estava treinando queria formá-lo como franco-atirador”, diz o soldado.

Na seqüência, são mostradas outras imagens da propaganda insurgente que demonstram a preparação do armamento e o treinamento dos atiradores iraquianos. Um especialista fala sobre estas imagens e sobre a simplicidade dos processos de montagem das armas apresentados no vídeo.

O documentário afirma que o alto escalão do Exército Norte-americano não admite oficialmente a existência de Juba, mesmo que o número de vítimas venha crescendo semana após semana. Porém, o perigo representado por atiradores insurgentes e os vídeos que registram suas ações são uma realidade.

Na tentativa de amenizar o problema dos franco-atiradores, o Exército Norte-Americano adota uma solução tecnológica. O documentário mostra um sistema anti-*sniper* desenvolvido pela empresa BBN. O equipamento consiste de um grupo de sensores acústicos instalados sobre um *hummvee*. Estes sensores alimentam um computador que calcula a distância do som e através de um sintetizador de voz informa aos tripulantes a direção de onde partiu o disparo; entretanto, o sistema não evita o disparo, só o localiza. Mesmo assim, a maioria das unidades norte-americanas passou a utilizá-lo.

Encerrando sua entrevista, Tschiderer admite que a ação dos *snipers* cause um efeito negativo sobre o moral da tropa:

Um franco-atirador é definitivamente mortal para o moral, justamente porque você não sabe onde ele está, e de repente estoura. Isso mata definitivamente o moral. Não me entenda mal: normalmente o moral é muito bom, até que um dos seus melhores companheiros leva um tiro. Nós fazemos nosso trabalho, também se eles estão lá fora. Você mexe seu traseiro e os expulsa.

O documentário termina com cenas de soldados norte-americanos combatendo em prédios destruídos e com a locução em *off*: “Stephen Tschiderer sobreviveu à guerra. Para 150 mil de seus camaradas, a matança continua”.

Por também se encontrar na Internet, o documentário alemão, potencialmente, atinge o mesmo público dos vídeos de Juba. Mesmo trabalhando com informações que levam a crer que Juba não é um único atirador e que os norte-americanos estão conseguindo lidar com a ameaça dos franco-atiradores, o documentário também reforça para o público de Juba que a ameaça existe e os soldados norte-americanos realmente temem esse tipo de ataque.

Além dos recursos de som e imagem como reforço significativo da notícia, este texto apresenta um trabalho de investigação mais extenso e detalhado do que os relatos anteriores, o

que demonstra a relevância do tema – ao menos para o público alemão –, já que justificou o investimento de tempo e recursos dos documentaristas, deslocando-se no Iraque e nos Estados Unidos em busca das fontes para a realização do trabalho.

1.4. LE MONDE: A GUERRA E O MITO

Patrice Claude (2006) abre seu artigo com uma lista de perguntas que convidam o leitor a refletir sobre o que se passa no íntimo de cada jovem mostrado nos vídeos de Juba e que tombam ao som surdo do rifle:

No que pensava esse jovem soldado atrás da viseira transparente de seu capacete? Estava contente de ter abandonado sua Califórnia ou seu Texas natal? Satisfeito de estar aí, embaixo do sol de outono, em pleno centro de uma cidade chamada Bagdá? Contava com angústia os dias que lhe faltavam para voltar? Teria medo da morte? Alguma vez teria matado alguém com a metralhadora que empunhava esse dia na torre de seu veículo blindado? (CLAUDE, 2006)

É com esse chamado à reflexão que em 23 de novembro de 2006 é publicado no Le Monde, sob o título de **Juba le mythe du sniper irakien**²⁵ (2006), outro nó da rede que compõe a imagem de Juba.

Se o leitor é convidado a pensar sobre a humanidade por trás das imagens de jovens soldados abatidos e utilizados como propaganda, para Claude, Juba com certeza não estaria se fazendo tais perguntas: “Deitado sobre um colchão no interior de um microônibus de vidros escuros, Juba estava lá para matar”²⁶ (CLAUDE, 2006). A descrição do Le Monde parece convidar o leitor a imaginar uma pintura, onde se vê um homem dedicado a atingir seu objetivo, ajustando a pontaria, escolhendo sua vítima, calculando o vento que “sopra nos eucaliptos” e buscando o melhor ângulo de tiro para seu fuzil.

A mira do Dragunov de fabricação russa que cuidava como um tesouro passava de uma possível vítima a outra. Eram quatro. Seria este soldado vestido como um templário moderno que descera do blindado próximo à calçada observando um dos carros que passavam lentamente em sua frente num grande desfile urbano? Ou seria este outro, mais atrás, com as mãos crispadas sobre seu fuzil de assalto, examina com receio os pedestres que não lhe encaram, esforçando-se para ignorá-lo e seguindo seus caminhos? (CLAUDE, 2006)

Apesar de se tratar, basicamente, de uma descrição muito similar as realizadas por outros jornalistas ocidentais, em alguns momentos a narrativa trata Juba como um

²⁵ Tradução: Juba o mito do sniper iraquiano

²⁶ No original: “Allongé sur un matelas à l’intérieur d’un minibus aux vitres teintées, Juba était là pour tuer”.

personagem digno da epopéia, destinado a grandes feitos e portador de pesadas responsabilidades:

Juba não pode falhar. Tem que disparar uma bala, uma somente. É uma regra de sobrevivência. Num piscar, como de costume, deverá se retirar, mansamente, sem se apreçar e sem chamar a atenção, se perder²⁷ (CLAUDE, 2006).

A narrativa segue em seu estilo convidativo e, ao descrever um disparo, o estilo do texto parece acompanhar e ampliar a dramaticidade da cena:

O zoom vai e vem; se detêm definitivamente sobre ele [o soldado]. Seu destino está traçado. Um golpe seco, uma efêmera névoa esfumada escapa de seu capacete, os braços se elevam num último espasmo, e o homem se desmonta como um boneco de pano sob a blindagem. A bala, calibre 7.62, lhe destroça a cabeça²⁸ (CLAUDE, 2006).

Más, para além de seu estilo rebuscado, o artigo do Le Monde faz uma reflexão diferente sobre o êxito dos vídeos de Juba junto aos jovens iraquianos e seu sucesso na Internet. A venda de CDs e DVDs nas lojas de Bagdá e a distribuição de alguns destes nas saídas das mesquitas junto aos doces de celebração do *Aïd* – festejos que comemoram o fim do Ramadan²⁹ – já seriam suficientes para fazer de Juba um sucesso entre a juventude iraquiana. Três quartos dos jovens são desempregados e vêem suas oportunidades reduzidas devido à guerra. Há mais de quatro anos os cinemas, teatros e salas de jogos fecharam suas portas. Juntando esse fato ao toque de recolher, que obriga todos a se retirarem das ruas após as oito horas da noite, as poucas opções de lazer estão nas centenas de canais da TV a cabo e na Internet. O que Claude mostra ser uma grande ironia, já que sob a ditadura de Saddam Hussein os meios de comunicação eram censurados e os veículos que não podiam ser controlados eram proibidos. Graças aos próprios americanos, o comércio e a troca de CDs – que ocorre de forma informal nas ruas – também se transferiram para a Internet, fazendo do mito de Juba um grande sucesso *online*.

Segundo o Le Monde, pelo menos 35.000 iraquianos assistiram aos disparos do temível franco-atirador. Juba já seria um grande herói entre os freqüentadores dos cibercafês

²⁷ No original: “Juba n’a pas droit à l’erreur. Une seule balle doit être tirée, une seule. C’est une règle de survie. Ensuite, comme à l’accoutumée, il faudra dégager, doucement, sans se presser, et sans attirer l’attention, se perdre”.

²⁸ No original: “Le zoom repart, revient, s’arrête définitivement sur lui. Son destin est tranché. Un claquement sec, une éphémère volute de fumée qui s’échappe de son casque, les bras qui se lèvent dans un ultime spasme, l’homme s’effondre comme une poupée de chiffon derrière son blindage. La balle, calibre 7,62, lui a fracassé la tête”.

²⁹ O nono mês do calendário islâmico, onde os muçulmanos praticam o jejum ritual. Um período sagrado onde os valores da religião são praticados com maior intensidade e devoção.

de Bagdá. A “liberdade” trazida pelos americanos se transforma numa potente arma da insurgência, permitindo que sua propaganda tenha não só um acesso privilegiado aos jovens iraquianos, mas que sua circulação atingisse proporções planetárias. Claude termina a sentença agradecendo de forma cáustica: “Obrigado América” (2006).

Em meio a duas guerras simultâneas – a de cerca de 20.000 militantes que lutam contra a ocupação estrangeira e a das disputas de gangues e facções pelo poder – que diariamente chocam o mundo com matanças de civis, policiais e militares, amplia-se um saldo de mortes que ninguém defenderia abertamente. “Quem poderia aplaudir uma carnificina semelhante que transborda os cemitérios”, pergunta Claude.

O certo é que, em meio a tanta desavença, o único denominador comum entre as comunidades árabes do Iraque é a antipatia pelos “ocupantes”. E aí residiria o êxito de Juba. A guerrilha iraquiana parece ter percebido isso e a cada vídeo posto em circulação o cuidado com a qualidade e a edição das imagens melhora. O Le Monde transcreve detalhes da segunda coleção de disparos a circular na Internet, **Juba2, o retorno**. Junto com as novas cenas de “tiro ao alvo” contra soldados americanos, aparecem dois personagens que podem ser o mesmo homem.

O rosto do primeiro está oculto sob um capuz negro. Tem uma pistola, um *walkie-talkie* e um fuzil de mira telescópica que coloca sobre uma mesa antes de acrescentar um 37º traço num papel colocado na parede: seu ‘quadro de caça’, pode-se supor. Na continuação, o vemos transcrevendo algumas palavras em árabe num caderno. ‘Somos a tempestade que destrói os soldados americanos’, escreve o desconhecido. ‘Somos o fogo que nunca dorme nem descansa’ (CLAUDE, 2006).

A matéria segue com a transcrição do vídeo onde se narra todo um raciocínio elaborado pelo suposto atirador para justificar sua luta:

Como se pode comer, beber e dormir quando nossos filhos e irmãos estão presos nos cárceres dos infiéis? Abu Ghraib, Guantánamo, Afeganistão, palestina... Quê dizer a Allah quando nos perguntar o quê fizemos quando o inimigo chegou em nossa terra, destruiu mesquitas, violou nossa honra, insultou o santo Corão? (CLAUDE, 2006)

Segundo Claude, depois disso se escuta em *off* um chamamento da juventude muçulmana com brados de guerra que dizem aos jovens para não terem piedade do inimigo que destruiu o Iraque e que devem transformar a vida dos infiéis num inferno.

Nas transcrições do Le Monde, o outro personagem explica à câmera que o nome Juba lhes foi dado pelos americanos – o que concorda com a descrição feita por Carroll no The Guardian. O homem diz ser o “Comandante das Unidades de atiradores de Elite do Exército

Islâmico em Bagdá”, afirmando ter sob seu comando um “bom número” de *snipers* e que existiriam centenas de Jubas.

O que seria outra ironia, reforçada no texto de Claude, é a explicação, dada pelo homem no vídeo, de que parte do treinamento dos *snipers* iraquianos teria sido inspirada no livro **The Ultimate Sniper** (2006), escrito por um ex-atirador de elite da Marinha Americana, Major John Plaster.

Os vídeos de Juba fariam parte de uma guerra psicológica contra as tropas norte-americanas. Uma arma utilizada para minar as capacidades anímicas dos militares. Segundo a reportagem, os soldados saberiam dos riscos que correm ao circular pelas ruas do Iraque e os vídeos seriam mais efetivos no recrutamento de combatentes para a guerrilha. Como afirma o depoimento do Capitão de infantaria Glen Taylor: “Sabemos que em algumas cidades da província de Al Anbar – bastião da resistência – homens circulam com alto-falantes convocando novos franco-atiradores e oferecendo três vezes o seu salário atual”.

Entre as baixas norte-americanas, poucas teriam sido causadas por disparos de armas de mão, e dentre estas não seria possível precisar o número de soldados vitimados por franco-atiradores. O que faz Claude questionar as estatísticas do Exército Islâmico no Iraque divulgadas ao fim do vídeo de Juba – além de criticar o E.I.I. por seus métodos de seqüestro seguido de execução (que incluiriam jornalistas) e que não estariam entre os números contabilizados.

Mas o artigo, logo após criticar os métodos dos insurgentes, termina com depoimentos que parecem questionar de forma ampla às incoerências da guerra. No último parágrafo, o texto traz declarações de *snipers* norte-americanos publicadas em outros periódicos:

O Sargento Randal Davis, 25 anos, explicou que depois de horas de espera, conseguiu alojar uma bala de seu fuzil M14 no peito de um “colega” iraquiano. “A parede ficou coberta de sangue”, explicou o jovem soldado. Outro franco-atirador, Cabo Mike, 32 anos, falou sobre “a diferença entre um profissional e um maníaco do gatilho”. Depois mostrou sua própria lista: “quatorze mortos na Somália, três no Afeganistão, um no Iraque”. Nos tempos de “guerra global contra o terrorismo”, a indústria do “sniping” é um negócio que prospera...

Escrito dentro de um estilo de jornalismo literário, o artigo de Claude também coloca em tensão o equilíbrio dos dois lados em disputa. De um lado jovens enviados para uma guerra longe de casa, ceifados pelo disparo irremediável do inimigo, e de outro, um guerrilheiro impiedoso e traiçoeiro, lutando pela honra de seu povo. No meio dessa guerra de extremos, o texto de Claude – permeado de expressões que seriam triviais num romance – com seus chamados e questionamentos ao leitor, parece mostrar a incoerência de um conflito

de estatísticas e de imagens desumanizadas, sem espaço para a esperança, como se, ao negar a objetividade do texto meramente descritivo, contribuisse para provocar o leitor e espantar a familiaridade com a matança reportada cotidianamente nos jornais. Mas, ao mesmo tempo em que levanta questionamentos sobre o mito de Juba e a guerra de forma geral, o artigo contribui para a propagação e constituição do corpo de significados entorno do franco-atirador de Bagdá.

1.5. TELEGRAPH: A IRONIA DO GURU AMERICANO

A influência do Maj. Plaster no treinamento dos insurgentes iraquianos é tratada em detalhes por outro jornal inglês. Um artigo publicado no *website* do Telegraph, em 30 de outubro de 2006 também tratará do segundo vídeo produzido pela guerrilha iraquiana relacionado a Juba, assim como fará o Le Monde. Porém, o artigo intitulado **Iraqui rebels learn from US sniper guru**³⁰, escrito por Robert Watson, concentra-se no fato da insurgência estar se utilizando das lições de John Plaster para treinar seus atiradores.

Com a imagem de um homem mascarado empunhando um rifle de precisão, o texto inicia anunciando que os insurgentes iraquianos teriam formado uma brigada de atiradores de elite inspirados no manual de treinamento de Plaster. Watson cita as imagens divulgadas pelo vídeo de propaganda insurgente como fonte dessa informação. Os apontamentos do livro **Ultimate Sniper** seriam responsáveis pelo dramático aumento da média de ataques bem sucedidos dos insurgentes contra soldados norte-americanos.

Em outubro de 2006, segundo Watson, foi registrado pelos militares norte-americanos em Bagdá um total de 36 ataques de franco-atiradores contra suas tropas. Destes, pelo menos 8 teriam sido fatais. Como forma de comparação, em janeiro do mesmo ano os ataques desse tipo teriam sido “esporádicos” e os casos fatais “relativamente raros” (WATSON, 2006).

O vídeo é creditado ao Exército Islâmico do Iraque (E.I.I.), cujos seguidores seriam em sua maioria oriundos dos 400.000 soldados do antigo Exército Iraquiano, dissolvido pela coalizão anglo-americana. Segundo a matéria, existiriam rumores de que o E.I.I. teria ligações com a Al-Qaeda, mas o vídeo tentaria manter distância dos sangrentos métodos adotados por jihadistas estrangeiros, que matam civis de forma indiscriminada na tentativa de promover uma guerra civil no país (WATSON, 2006).

³⁰ Tradução: Rebeldes iraquianos aprendem com sniper guru norte-americano. Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/news/main.jhtml?xml=/news/2006/10/29/wirq29.xml>

Segundo a descrição do texto, o vídeo mostra um longo monólogo de um homem sentado na frente de um rifle de precisão com o rosto obscurecido por efeitos de computador. Ele descreve as habilidades necessárias para um atirador – “uma mão firme, concentração e, acima de tudo, fé em Allah”. O vídeo também mostra um grupo de homens em campos verdes – que, segundo o Teleghaph, seriam típicos da vegetação das áreas do triângulo sunita – praticando tiro com rifles de fabricação americana M16 e lunetas de precisão.

Watson apresenta um breve histórico do Major John Plaster, que teria escrito seu manual de tiro após 3 missões secretas no Vietnã, no Laos e Camboja como parte do “Grupo de Estudo e Observação”. Seu livro sobre tiros de precisão teria sido descrito por um crítico como: “Um excelente livro de referência que poderia acompanhar o treinamento dado a militares, policiais e cidadãos de *boa moral* e caráter” (WATSON, 2006). A equipe de reportagem tentou entrar em contato com o Major Plaster, mas ele não estaria disponível para comentar a matéria.

O vídeo com legendas em inglês, que fora distribuído de forma maciça no Iraque e pela Internet, seria outro sinal da crescente sofisticação das táticas adotadas pelo Exército Islâmico do Iraque. O que o texto sugere, é que mesmo os insurgentes sendo, em sua maioria, ex-soldados do exército de Saddam, o treinamento recebido naquela época teria sido insuficiente para preparar um grande número de atiradores de elite e, de forma ambígua, a habilidade das unidades de *snipers* das forças americanas teria sido sempre admirada, mesmo pelos membros da guerrilha iraquiana. Dessa forma, o novo treinamento administrado pelos comandantes do E.I.I., com o auxílio do manual de Plaster, estaria surtindo efeito nos atiradores da insurgência e melhorando a eficiência de seus ataques.

O segundo vídeo de Juba seria um sinal de que a insurgência percebeu o valor de propaganda contido nas imagens produzidas por seus próprios atiradores de elite. Como resposta a relatos de que Juba teria morrido – ou de que nunca tivera existido – é que surge o “documentário” que seria intitulado **Juba Returns**. Uma “prova”, que eleva Juba ao status de herói, feita para negar sua morte. Intercalado aos depoimentos do documentário teriam cenas de atiradores insurgentes sendo treinados e soldados norte-americanos sendo alvejados. “Alguns [soldados norte-americanos] são definitivamente mortos, caindo como marionetes cujas cordas foram cortadas”³¹ (WATSON, 2006). Watson ressalta a importância que estas cenas têm como propaganda para a guerrilha, transcrevendo as palavras que um dos

³¹ No original: “Some are clearly dead, falling like puppets whose strings have been cut”

comandantes insurgentes diz no documentário: “A idéia de filmar as informações é muito importante. A cena que mostra o soldado caindo quando atingido tem mais impacto no inimigo do que qualquer outra arma”³² (2006).

Watson também termina seu artigo falando sobre o medo e as ameaças com as quais convivem os soldados norte-americanos no Iraque. Afirma que certamente a ameaça de morrer nas mãos de um inimigo invisível já seria o bastante para amedrontar os soldados norte-americanos. O maior temor dos soldados ainda seria as invisíveis e devastadoras bombas colocadas nos acostamentos das rodovias, porém a preocupação com os esquadrões de *snipers* estaria crescendo. Segundo o artigo, os militares norte-americanos acreditam que os franco-atiradores insurgentes escolhem em seus ataques principalmente capelões, médicos e engenheiros por acreditarem que esse tipo de baixa seria especialmente desmoralizante para as forças de ocupação. Os comandantes norte-americanos têm realizado reuniões para determinar como melhor responder a essa *nova* ameaça.

O artigo do Telegraph representa um estágio de emancipação da imagem de Juba. Percebe-se que ocorre um considerável desprendimento do acontecimento concreto que gerou a primeira reportagem sobre o franco-atirador de Bagdá. A notícia já não está centrada diretamente sobre os atentados contra soldados no Iraque, mas sobre aspectos e elementos presentes no texto audiovisual supostamente realizado por insurgentes.

1.6. DER SPIEGEL: DIALOGANDO COM A INSURGÊNCIA

Em sua versão *online*, a revista alemã Der Spiegel publica em 25 de outubro de 2006 um artigo de Yassin Musharbash, intitulado **Der Sniper mit der Strichliste**³³ (2006). O texto é um relato sobre o segundo vídeo divulgado pelos insurgentes iraquianos: **Juba2, o retorno** e uma atualização do contexto que envolve o atirado de Bagdá.

Outubro de 2006 foi um dos meses do ano que as tropas da coalizão sofreram o maior número de baixas no Iraque. Talvez isso explique o número de matérias tratando de Juba e da resistência iraquiana publicadas na imprensa ocidental nesse mês e no seguinte. Nesse material, a Der Spiegel faz um levantamento da história de Juba, descrevendo trechos de alguns vídeos creditados a ele divulgados na Internet, principalmente a coletânea que

³² No original: “The idea of filming the operations is very important. The scene that shows the falling soldier when hit has more impact on the enemy than any other weapon”

³³ Tradução: O franco-atirador com a lista.

começou a circular em maio de 2005, **Juba, o sniper de Bagdá**, e o vídeo que acabava de ser publicado pelo E.I.I., **Juba2, o retorno**.

O artigo se refere a Juba como o “comemorado atirador-mestre”. Musharbash descreve trechos iniciais do segundo vídeo. Como em outros artigos citados, transcreve parte das falas dos homens mascarados que dão seus depoimentos nas figuras de Juba e do Comandante das Brigadas de Franco-atiradores. Citando o The Guardian, lembra do início da fama de Juba e problematiza alguns pontos que sempre foram questionados na trajetória do *sniper* de Bagdá:

Na verdade, já na primeira aparição de "Juba" não estava claro se se tratava de um único atirador ou de um símbolo para vários – e se o material realmente mostrava apenas tiros letais ou também os malsucedidos. O mais provável é que, já então, Juba era um personagem. Os franco-atiradores do E.I.I. foram fundidos em uma pessoa, para poder apresentar um herói quase sobre-humano ao público da Jihad. O particular da fita era, de qualquer forma, que os tiros foram filmados...

No vídeo atual, os militantes não mantêm a afirmação de que "Juba" seja apenas uma única pessoa. Agora, ele virou inteiramente uma lenda. De fato, ele aparece como indivíduo que junta, no vídeo, os trechos de filmagem com uma narrativa. Ao mesmo tempo, no entanto, são mostradas cenas nas quais se vê um grupo inteiro de recrutas encapuzados (MUSHARBASH, 2006).

Na seqüência segue a descrição de declarações do suposto Comandante das Brigadas de Franco-atiradores.

Musharbash se vale, ao longo de todo o texto, de passagens dos vídeos e declarações dos insurgentes, mas o ponto mais significativo nesse artigo é o momento que o jornalista relata a citação feita pelo Comandante insurgente criticando um canal de TV alemão que teria divulgado a captura de Juba, referindo-se ao documentário veiculado meses antes na Spiegel TV³⁴. A troca de citações estabelece um diálogo da mídia ocidental – através da revista alemã – com os insurgentes iraquianos, que alimentam suas declarações com informações da mídia e, ao mesmo tempo, provocam acontecimentos pertinentes ao noticiário. O artigo segue com a descrição de outras explanações do segundo vídeo de Juba.

O texto explica que essas explanações são interrompidas por aquilo que criou a marca de Juba: fragmentos de vídeo de alguns segundos de duração, nos quais se pode acompanhar como ele primeiro captura os soldados com sua mira e então dispara. “Onde o projétil acerta soldados caem, curvam-se sobre si mesmos, tombam para o lado. Aqueles parados em volta dispersam-se em pânico” (MUSHARBASH, 2006).

Apesar das imagens brutais, não seria possível precisar quantos dos cerca de 2700 soldados norte-americanos mortos no Iraque realmente morreram por ataques de franco-

³⁴ Tratado anteriormente no item 1.3. Spiegel TV: além do disparo.

atiradores. Conforme a apuração do Spiegel Online, o Pentágono não faria uma relação detalhada, ou ao menos não permitiria o acesso da imprensa a ela. As cifras reclamadas pela insurgência certamente são exageradas, apesar disso, os *snipers* iraquianos são um problema.

Segundo o artigo, o vídeo provaria a previsão de alguns especialistas, de que o E.I.I. é um dos grupos militantes mais efetivos no Iraque. A crença de que grande parte de seus integrantes são oriundos do antigo exército iraquiano, explicaria, em parte, o profissionalismo de suas ações. Apesar de ideologicamente lutar por um renascimento do antigo regime do partido Baath, de orientação laica, observa-se que, assim como em outros grupos semelhantes, o discurso foi explicitamente islamizado. Onde antes se falava em resistência, agora se fala na Jihad, como a Al-Qaeda e outros movimentos fundamentalistas. Apesar de práticas terroristas, como o seqüestro e assassinato de estrangeiros, figurarem no repertório de ações do E.I.I., existem diferenças relevantes em relação à Al-Qaeda. O E.I.I. luta principalmente contra os ocupantes, não tanto contra o exército iraquiano e nada contra os xiitas. Segundo Musharbash, haveria inclusive desavenças com o grupo de Osama Bin Laden.

Juba seria um sinal de que, pelo menos em relação à propaganda, o E.I.I. já poderia rivalizar com a Al-Qaeda. Mesmo antes de o primeiro vídeo ser divulgado em 2005, já circulava alguns de seus fragmentos no Youtube. Um grande número de internautas teve acesso a estas imagens e não só potenciais recrutas para a insurgência, mas também ocidentais. O que gerou uma onda de propagação, pois alguns entre esses passaram os vídeos adiante, por terem a sensação de que os meios ocidentais os estavam privando de certas notícias.

Segundo o site alemão, um dos objetivos de **Juba2** seria levar o “germe da discórdia” ao fronte ocidental. Isso poderia ser lido na página web do próprio franco-atirador:

Estas imagens são apenas uma pequena parte das operações dos franco-atiradores que foram executadas este ano, desde o último vídeo de 'Juba'. Não se noticiou sobre nenhuma dessas operações nos meios do exército dos EUA ou nas estações de TV, apesar de eles estarem o tempo todo, desde a invasão e a queda de Bagdá, no local.

Assim como no Telegraph, o artigo de Musharbash utiliza a própria propaganda insurgente, e conseqüentemente a imagem de Juba, como motivação da notícia. Ao travar o *diálogo* com os vídeos do E.I.I., o texto faz de Juba, mais do que um herói, um interlocutor em nome da insurgência e reforça a costura desse tecido que constrói o mito do franco-atirador de Bagdá, o tornando ainda mais consistente.

1.7. THE GUARDIAN: A JIHAD DIGITAL

Em 20 de março de 2007, Declan Walsh publica no The Guardian um artigo que relata sua visita à Lal Masjid, conhecida como a Mesquita Vermelha de Islamabad, um refúgio da militância radical islâmica.

Sexta-feira pela manhã, logo após as orações. Sentados numa sala lotada de Lal Masjid, no coração da capital do Paquistão, Abdul Rashid Ghazi lhe pergunta: “Você já viu **Best of Baghdad?**” Enquanto lhe oferece uma xícara de chá.

Ao lado, um jovem, franzino e barbado, copiava filmes no computador. **Best of Baghdad** é um deles:

Uma ardilosa peça de propaganda jihadista, o vídeo de 15 minutos mostra vários soldados norte-americanos no Iraque sendo alvejados por um sniper conhecido como Juba. Toda a seqüência é similar. A câmera segue o soldado a distância, vigiando-o parado próximo a um veículo ou conversando com um amigo. Acontece um *bang*. A cena treme e o soldado ferido desaba no chão. Seus camaradas em pânico vagueiam ao redor. Civis iraquianos correm para se proteger. ‘É maravilhoso’, diz Ghazi³⁵ (WALSH, 2007).

O restante da matéria fala sobre os dois irmãos, Ghazi e Abdul Aziz, jovens que comandam a Mesquita de Lal Masjid e de como o islamismo radical tem encontrado guarida no centro de Islamabad, muito próximo aos centros de poder – parlamento, suprema corte e o gabinete do primeiro-ministro – e às embaixadas estrangeiras no Paquistão. Walsh narra a admiração dos irmãos por Bin Laden; o desejo de ver no Paquistão um governo islâmico nos moldes do Talibã; a sustentação de um suporte ideológico contra as tropas norte-americanas no Iraque, no Afeganistão e onde quer que elas estejam; e a forma como os irmãos vêm conduzindo a mesquita para defender os interesses dos radicais islâmicos no Paquistão.

Mesmo que o foco do Walsh não esteja voltado diretamente aos ataques da insurgência iraquiana, e seu texto cite muito rapidamente os vídeos de Juba, é importante notar a forma que a imagem do *sniper* de Bagdá circula em outras esferas como um acontecimento em si só. Aqui, Juba é uma personalidade *materializada*, independente de outros fatos para existir, assim como feito anteriormente na matéria do Telegraph.

³⁵ No original: “A slick piece of jihadist propaganda, the 15-minute video shows numerous US soldiers in Iraq being shot by a sniper called Juba. Every sequence is similar. The camera follows the GI from a distance, watching him stand near a vehicle or chat to a friend. There is a bang. The picture jolts and the wounded soldier crumbles to the ground. His panicked comrades swarm around. Iraqi civilians sprint for cover. ‘It’s wonderful’, says Ghazi”.

Outro aspecto importante aqui, é notar o papel dos vídeos – ressignificados por outros militantes no mundo árabe – e da Internet como veículo e suporte na concretização dessa imagem de Juba.

1.8. STAR AND STRIPES: JUBA, UM FANTASMA AMERICANO

De uma preocupação interna dos militares – que por não ter rosto nem nome acabou apelidada – surge o medo e depois a “lenda” que, através dos textos, materializou-se em Juba. Até mesmo as publicações oficiais do Exército Norte-americano acrescentaram sentidos ao corpo imaginário do franco-atirador iraquiano.

Quase dois anos após a primeira publicação do The Guardian, Juba ainda aparece como tema nos noticiários. O artigo, **Juba the sniper legend haunting troops in Iraq**³⁶, escrito por Monte Morin, é publicado em 22 de abril de 2007 no jornal Star and Stripes, edição do Oriente Médio.

Segundo informações do site oficial da publicação³⁷, o Star and Stripes é um jornal diário mantido em conjunto pelo Exército Norte-americano, o Departamento de Defesa e jornalistas contratados. Apesar de sua ligação com os militares, ele funciona sem um controle oficial ou censura do Estado. Criado durante a Guerra Civil Norte-Americana como o jornal das tropas da União, foi reeditado durante a Primeira Guerra mundial e opera continuamente desde 1942, quando reiniciou sua publicação para dar suporte às forças em operação nos campos de guerra da Europa. Com 3 escritórios de notícias ao redor do mundo – na Europa, no Pacífico e no Oriente Médio – o diário produz reportagens específicas para os militares norte-americanos baseados nessas áreas, mantendo todos os elementos de um jornal local que os soldados encontrariam em suas cidades de origem.

O artigo do Star and Stripes inicia com ponderações sobre a força das lendas criadas pela propaganda de guerra dos insurgentes: “Num país onde rumores existem como fatos, e numa guerra onde os primeiros relatos frequentemente estão errados, parecia que estava um pouco parada a lenda de Juba o *sniper*”³⁸ (MORIN, 2007). Após quase dois anos de ações da insurgência, Juba já teria sido dado como capturado por duas vezes, mas como um “bicho-

³⁶ Tradução: Lenda do sniper Juba assombra tropas no Iraque.

³⁷ <<http://www.stripes.com/webpages.asp?id=97>>

³⁸ No original: “In a country where rumors exist as fact, and in a war where initial reports are often wrong, there seemed to be little stopping the legend of Juba the Sniper”.

papão” dos tempos de guerra, logo reaparecia nos vídeos de propaganda jihadista e nos relatórios das patrulhas norte-americanas.

Em depoimentos colhidos por Morin, alguns soldados e funcionários do Exército Norte-Americano confirmavam a existência de Juba. Como no caso do interprete iraquiano, identificado pelo codinome Bobbie: “Sim, ele é real. Ele matou muita gente. Ele foi treinado durante a época de Saddam. Ele pode atirar em mim quando estou caminhando; Ele pode atirar em mim quando estou correndo; Ele pode atirar em mim num veículo. Ele é muito bom”³⁹, insiste Bobbie (2007).

No entanto, os rumores sobre Juba teriam perdido força nos meses que antecederam a publicação do artigo. Para os “crentes”, Juba seria fato, mas para os céticos, que nunca acreditaram em sua existência, apenas um rumor passageiro que perdeu o interesse. “Isso tipo que perdeu o sabor. Realmente, não foi mais do que uma lenda de Internet que começou isso”⁴⁰, diz o correspondente de TV a cabo, Michael Ware (MORIN, 2007).

Enquanto os porta-vozes militares dos Estados Unidos negam a existência de Juba, os rumores se infiltram nas tropas de infantaria. Segundo Morin, a opinião geral dos soldados é de que os rumores apenas amplificam uma ameaça real.

Juba não seria um, nem muitos atiradores. Ele seria o produto do falatório e do medo de parte dos soldados norte-americanos e do esforço dos propagandistas inimigos que tentam abalar a moral das tropas. “Juba o *sniper*? Ele é um produto dos militares dos Estados Unidos. Nós fabricamos esse mito sozinhos”, diz o Capitão Brendan Hobbs, do 14º regimento de infantaria. Hobbes atribui o mito de Juba aos rumores que circulavam nos primeiros meses de guerra, sobre um experiente franco-atirador checheno que teria se unido à resistência iraquiana para combater as tropas da coalizão. Após os rumores, *snipers* insurgentes realizaram ataques na província da Anbar e em Bagdá causando um grande número de baixas nas tropas norte-americanas e nas forças de segurança do Iraque. Teria sido a partir da combinação desses rumores e fatos que Juba surgiu.

Após as ações do plano de segurança de Bagdá, os ataques da insurgência perderam força e se tornaram mais raros. Um período de relativa paz teria se instaurado na cidade. Mas com a crescente tensão entre sunitas e xiitas, novos ataques com bombas improvisadas e disparos de franco-atiradores voltaram a ocorrer. Os militares norte-americanos estariam se

³⁹ No original: “Yes, he is real. He's killed many people. He was trained during the time of Saddam. He can shoot me when I'm walking; he can shoot me when I'm running; he can shoot me in a vehicle. He is very good”

⁴⁰ No original: “It's kind of lost its flavor. It really wasn't more than an Internet legend to begin with”

preparando para um mês violento, já que Muqtada Al-Sadr, um importante clérigo xiita, teria revogado um antigo pedido para que seus seguidores deixassem a luta armada. Junto com a violência, os militares esperam uma possível volta de Juba, o *sniper*.

Ao especular sobre a ameaça que os franco-atiradores poderiam representar nos próximos dias, os soldados se mostravam preocupados e, com Juba ou sem Juba, planejavam manter suas cabeças abaixadas.

Este é apenas um dos artigos publicados no Star and Stripes, mostrando que o assunto, diferente do que foi afirmado na citação do Der Spiegel, é tratado também em veículos oficiais do Exército Norte-Americano. A relevância desse artigo no painel que se pretende construir aqui reside justamente no fato de este ser um ponto de vista do exército e que visa os próprios soldados dos Estados Unidos.

1.9. JUBA NO BRASIL

As imagens de Juba também foram tema da imprensa brasileira. Em 12 de abril de 2006 o site de notícias do Estadão publica um artigo de Caio Teixeira, intitulado **Juba, o Sniper de Bagdá, é herói da resistência iraquiana**⁴¹. O texto de Teixeira descreve os ataques de Juba e o medo que estes provocam nos soldados norte-americanos. Transcreve alguns casos atribuídos a Juba, a maioria citado anteriormente na matéria de Carroll, e por vezes fazendo citações diretas ao conteúdo do The Guardian.

Não só os atentados contra as tropas norte-americanas são objeto da notícia do Estadão, mas também o fenômeno que os vídeos de Juba protagonizam na Internet:

Com o costume de divulgar imagens de suas matanças na internet, ele se tornou conhecido por sua habilidade como franco-atirador. Juba aterroriza as forças americanas sempre que acerta as frestas dos coletes dos soldados ou vara seus capacetes com um tiro certeiro (TEIXEIRA, 2006).

E tão importante quanto a habilidade do franco-atirador, são os vídeos de suas ações que merecem destaque no texto:

O que coloca este personagem em evidência, além de sua habilidade, são seus vídeos. Cada morte é gravada em videotape e distribuída para a imprensa e para internet, inevitavelmente caindo em sites de troca de vídeos, como o YouTube (TEIXEIRA, 2006).

Teixeira explica que apesar da censura realizada pelos administradores do YouTube a “praga” já teria se espalhado pela internet. Mesmo com a censura realizada por alguns sites

⁴¹ Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/ultimas/mundo/noticias/2006/abr/12/289.htm>>

famosos, hoje seria possível assistir aos vídeos de Juba com uma rápida procura no site de busca do Google.

Outra reportagem do Estadão, que também trata dos vídeos de Juba, foi publicada em 19 de outubro de 2006 no site de notícias do Jornal. O artigo intitulado **Atiradores aterrorizam tropas americanas**⁴² apresenta depoimentos de ex-militares e a descrição de um vídeo de 10 disparos que teria sido divulgado pela rede de televisão norte-americana CNN.

Outra aparição de Juba na imprensa brasileira ocorre em 24 de novembro de 2006, quando o jornal Folha de São Paulo traz uma tradução da matéria de Patrice Claude, publicada anteriormente no Le Monde.

No mesmo dia, 24 de novembro de 2006, a revista digital G1, portal de notícias da Globo, publicou um artigo intitulado **Franco-atirador de Bagdá faz sucesso na Internet**⁴³. O texto, sem autoria definida, se vale de citações da matéria do Le Monde para falar sobre os vídeos atribuídos a Juba que foram divulgados na Internet. Além de fazer transcrições do conteúdo de alguns destes vídeos, o artigo resume, em parte, o que já fora apresentado no jornal francês.

Para ilustrar as transcrições, o G1 traz uma série de *links* que levariam para os vídeos, armazenados no site YouTube. Mas como o YouTube remove de seus servidores vídeos considerados ofensivos, o conteúdo dos *links* não está mais disponível.

⁴² Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/ultimas/mundo/noticias/2006/out/19/262.htm>>

⁴³ Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Mundo/0,,AA1362945-5602,00.html>>

2. COLEÇÃO DE DISPAROS: OS VÍDEOS DA INSURGÊNCIA

2.1. DESCOBRINDO JUBA

Juba, o pressuposto *sniper* de Bagdá, poderia ser um antigo membro dos atiradores de elite da Guarda Republicana ou um combatente estrangeiro que se uniu à insurgência; poderia ser um grupo de atiradores que fomenta uma lenda urbana criada para desmoralizar seus oponentes e insuflar a resistência; ou ainda poderia ser apenas homens que aproveitaram a chance de atacar o moral do inimigo. Quem ou o que está por trás de Juba não é a questão mais relevante aqui, mas sim as relações que estes vídeos constroem entre o público e as atrocidades da guerra.

Embora disparos de longa distância tenham sido utilizados como técnica de combate da resistência desde os primeiros confrontos em 2003, fotografias e vídeos sobre as conseqüências desses ataques não circulavam com muita freqüência no Ocidente. Mesmo que algumas imagens chocantes possam ter sido divulgadas na imprensa, quando o faziam era através de imagens tratadas com o cuidado de informar sem “ofender” os espectadores. Porém, as imagens divulgadas pelas organizações insurgentes não têm tal preocupação e, na maioria dos casos, conservam o aspecto seco e cru dos vídeos amadores.

As imagens da insurgência revelam ao público a possibilidade de ver os acontecimentos da guerra sem o intermédio de um olhar jornalístico, mesmo que ainda sobreposto por outro filtro que seria o ponto de vista dos produtores destas imagens. Este sucesso de circulação na Internet – não só dos vídeos de propaganda insurgente, mas de outras produções amadoras realizadas por civis e soldados em serviço no Iraque – parece estar ligado, em parte, à possibilidade de se acessar um olhar imperfeito e amador sobre os acontecimentos da guerra. O crescente êxito de sites como o [YouTube](http://www.youtube.com)⁴⁴ e [LiveLeak](http://www.liveleak.com)⁴⁵, onde os próprios usuários podem disponibilizar e assistir vídeos uns dos outros, parece estar ligado a esse interesse pela ótica do indivíduo que protagoniza a própria história, refletindo o desejo dos usuários de se aproximar e de estar envolvido de alguma forma no acontecimento.

Assim como descrito pelo artigo de Musharbash no [Der Spiegel](http://www.der Spiegel.com) (2006), o meu primeiro contato direto com os vídeos de Juba se deu pela corrente de internautas que colocou

⁴⁴ Disponível em: <www.youtube.com>

⁴⁵ Disponível em: <www.liveleak.com>

em dúvida os meios de comunicação como fonte de informação confiável sobre os acontecimentos no Iraque.

Através de um amigo alarmado com os fatos que “o noticiário estava escondendo”, me foi apresentado um e-mail com arquivos de vídeo contendo disparos isolados do franco-atirador de Bagdá. O texto do e-mail parecia ser mais um caso de propagação de rumores, como “lendas urbanas” e ações de “desinformação”, mas a curiosidade não cedeu diante dessa constatação.

Não entendia árabe – e ainda não entendo –, o que impossibilitava compreender a letra da música cantada ao fundo, ou o sentido primeiro das marcas gráficas e textos que acompanhavam a cena. Mesmo assim, os elementos refletiam algum significado que marcava o mundo árabe (os sons da fala hipnótica, o desenho das letras, os elementos dos brasões, etc.). No vídeo, um soldado americano perambula em algum ponto empoeirado do Oriente Médio. A cena era relativamente monótona para um vídeo enviado por e-mail, que normalmente são rápidos e objetivos, a fim de reduzir o tamanho dos arquivos e facilitar a transmissão. A duração da filmagem tinha um pouco mais de 2 minutos, mas a cena era longa e com pouca ação, na verdade, um único segundo concentrava toda sua motivação. O soldado continua andando ao redor do *humvee* cercado de areia por todos os lados. Os olhos continuam concentrados na imagem por mais alguns segundos. A música cadenciada e insistente domina a atenção elevando a ansiedade da espera, quando um súbito estampido transforma a monotonia em caos: o soldado desaba e outros homens atônitos correm sem saber o que o atingiu.

Após o disparo, o movimento da câmera em retirada mostra imagens de um conflito que não estamos acostumados a ver na tevê. A execução de um soldado americano é algo raro de ser transmitido nos telejornais. Essas cenas quando não são censuradas pelo governo norte-americano⁴⁶, ou pela autocensura da imprensa, normalmente são amenizadas e editadas com a

⁴⁶ No documentário do diretor Eugene Jarecki, “Razões para a guerra” (*Why we fight*), em vários momentos se aborda a manipulação da informação por parte do governo americano em diferentes acontecimentos históricos. A Guerra do Iraque apresenta muitos exemplos disso, como o caso do relatório apresentado a ONU que se utilizou da manipulação de documentos por parte de membros do governo americano e britânico para justificar a ação militar contra Saddam Hussein e convencer a opinião pública dessa necessidade, e que se mostraram depois infundados. Cito aqui, como exemplo emblemático, a fala do ex-agente da CIA Chalmers Johnson. O depoimento transparece a reincidência com que isso ocorre, sendo que existiria um termo técnico dentro da CIA para designar essa prática – “*Blowback*”: é um termo da CIA. *Blowback* não é simplesmente consequência involuntária de operação externa. Quer dizer um efeito não intencional de operação externa mantido deliberadamente em segredo do público americano. Assim, quando começam as retaliações (contra os EUA) o público americano é incapaz de colocá-las em contexto, de juntar causa e efeito. Então surgem perguntas como: ‘por que nos odeiam?’”.

justificativa de não agredir ou mostrar imagens que possam ser ofensivas e inconvenientes à audiência.

A descoberta desse universo audiovisual e os estímulos e práticas resultantes desse tipo de comunicação revelam novos sintomas dos processos culturais em nossa contemporaneidade. A capacidade que a rede nos concede de encontrar diversas versões dos fatos, nos conectando a narrativas variadas sobre um assunto que muitas vezes é deliberadamente ofuscado, me estimulou a refletir sobre o caso de Juba.

Circulam na Internet vários arquivos com disparos de Juba, muitos dos quais são frações das duas coleções citadas pela imprensa, editadas e replicadas por usuários da rede. Sendo assim, foram selecionados como objeto de análise os dois vídeos citados anteriormente: *The Juba Collection* – O sniper de Bagdá e **Juba2** – O retorno, que serão descritos a seguir.

2.2. JUBA COLLECTION: O SNIPER DE BAGDÁ

O vídeo inicia com uma seqüência de 10 segundos com 5 cenas onde se vê o momento exato de disparos contra soldados americanos. O áudio se resume a estampidos que anunciam os tiros e a conseqüente queda de seus alvos. Em todas estas cenas ostenta-se o brasão do Exército Islâmico do Iraque (E.I.I) no canto superior esquerdo do quadro.

O vídeo segue com uma animação do brasão do E.I.I que serve de introdução para uma seqüência de 4 imagens fotográficas que entram e saem de quadro em *fade*. Como em uma fotonovela, as fotografias mostram soldados americanos socorrendo um companheiro durante o ataque de franco-atiradores. Na primeira imagem, dois soldados puxam um terceiro, ferido ou inconsciente; depois o quadro aproxima e mostra apenas um dos soldados socorrendo o companheiro caído; na fotografia seguinte, o quadro abre novamente e mostra o momento onde o segundo soldado é alvejado enquanto voltava para ajudar os companheiros; o último quadro mostra os dois soldados feridos deitados no asfalto, já sem o auxílio do companheiro. Este trecho dura 42 segundos e durante todo o tempo as imagens são acompanhadas do ruído de sirenes de alerta, como as que anunciam toques de recolher ou ataques aéreos.

As sirenes são interrompidas por um cântico em árabe⁴⁷. Outra animação inicia. Uma imagem com líderes dos países que formam a Forças de Coalizão⁴⁸ entra em quadro e uma seqüência de imagens de soldados feridos, caixões cobertos com bandeiras e veículos militares destruídos deslizam sobre ela. Terminando de passar estas imagens o cântico cessa e a ilustração da mira de um fuzil desfila sobre os líderes da coalizão. Ao som de disparos, pontos vermelhos como buracos de bala surgem sobre a testa dos líderes. A imagem sai de quadro ao som de mais um disparo e as fotografias da guerra voltam escoltando um título vermelho em caracteres arábicos.

Após a introdução de dois minutos, inicia-se a exibição dos 24 disparos de Juba. As cenas seguem um padrão: cânticos islâmicos ao fundo e o brasão do E.I.I. no canto superior esquerdo. Estas cenas são mais longas que as iniciais e mostram a vigília do atirador sobre seus alvos, os disparos e, algumas vezes, a reação dos soldados americanos depois do ataque. As cenas são intercaladas com títulos de abertura ou textos explicativos e terminam com a exibição de estatísticas⁴⁹, porém todos os textos estão em árabe, com exceção do nome “Juba” que aparece eventualmente em caracteres latinos. Devido ao fato das cenas serem muito semelhantes e para evitar que o texto se torne repetitivo, as agrupei em 3 categorias e elegi uma cena em cada um dos grupos para representar as demais. O primeiro grupo consiste em 6 cenas de ataques contra soldados de infantaria em ronda ou guarda, sozinhos ou em grupo; o segundo é formado por 11 cenas de disparos contra soldados desmontados⁵⁰, que dão suporte a veículos ou recebem suporte destes (caminham ou montam guarda ao lado dos veículos); e o terceiro bloco consiste em 7 cenas de disparos efetuados contra a tripulação de veículos blindados (M-2 Bradley ou M-1 Abrams) ou soldados embarcados em veículos leves.

A cena que abre a seqüência dos disparos começa aos 2 minutos e 4 segundos (02:04) de duração do vídeo e pertence à segunda categoria – ataque contra soldados desmontados. O som do relincho de um cavalo abre a cena e inicia-se um cântico cadenciado. No quadro, soldados rodeiam um *humvee* de portas abertas enquanto o operador da câmera ajusta o

⁴⁷ Conhecido como *nasheed*, um estilo musical de orientação islâmica. Como algumas correntes do islã proibem o uso de instrumentos musicais, o *Nasheed* deve ser cantado à *cappella*, às vezes acompanhado pelo som de um *daft*, instrumento típico do Oriente Médio, similar a um tamborim. (www.en.wikipedia.org/wiki/Nasheed)

⁴⁸ Entre estes: Tony Blair (primeiro-ministro britânico), Donald Rumsfeld (secretário de Defesa norte-americano), George W. Bush (Presidente dos Estados Unidos), José Maria Aznar (primeiro-ministro espanhol), Junichiro Koizumi (primeiro-ministro japonês) e John Howard (primeiro-ministro australiano).

⁴⁹ Segundo matéria publicada no site Informativos Telecinco (www.informativos.telecinco.es/juba/francotirador/iraq/dn_18653.htm) os dados estatísticos creditam a Juba a morte de 154 soldados, 6 oficiais e 4 franco-atiradores.

⁵⁰ Termo utilizado para designar quando soldados desembarcam de veículos, no caso das cenas em questão os *humvees* ou os M-2 Bradley (veículo blindado de transporte de tropas).

enquadramento sobre um dos soldados. A câmera se fixa no alvo por cerca de 30 segundos até o disparo do *sniper* (02:45), que derruba o soldado. Após o estampido a câmera treme e se movimenta buscando um novo enquadramento. Outros soldados entram e saem do quadro tentando acudir o companheiro e buscando proteção. O homem atingido não consegue mexer o corpo da cintura para baixo e aponta as costas para um dos companheiros que o arrasta para uma posição mais protegida entre os *humvees*. A cena inicia um movimento lento, uma espécie de *traveling*, como se a câmera estivesse dentro de um veículo afastando-se do local, e termina com o ponto de vista da fuga deixando os soldados atordoados para trás (03:21).

A nona cena da seqüência inicia aos 7 minutos e 3 segundos (07:03) de duração do vídeo e pertence à terceira categoria – ataque contra soldados embarcados. O cântico já não é o mesmo da outra cena, mas continua com as palavras cadenciadas em árabe. No quadro se vê a torre de um blindado M-2 Bradley que parece estar estacionado próximo a uma avenida movimentada. Em uma das escotilhas do blindado um dos membros da tripulação observa o movimento dos carros que transitam entre ele e a câmera. A cena fica fixa neste quadro por 20 segundos, até que se ouve um disparo (07:24), a câmera treme e o homem cai para dentro da escotilha. O enquadramento volta à posição anterior. A cena segue por mais alguns segundos com o tanque imóvel, até que o uma nuvem de fumaça sai do escapamento do blindado que acelera de forma brusca saindo do quadro. A cena termina sem que a câmera se movimente outra vez.

A última cena da descrição é a décima quarta cena da coletânea e pertence ao primeiro agrupamento – ataque contra soldados de infantaria. A cena inicia aos 9 minutos e 51 segundos (09:51) de duração do vídeo. Um grupo de soldados está distribuído ao longo de uma avenida. Em primeiro plano o quadro mostra um soldado que parece montar guarda, deslocado numa extremidade do grupo, enquanto 3 soldados patrulham ao fundo. O soldado se movimenta, mas sem sair da posição até o momento do disparo (10:04). Após o estampido, o homem se curva como se fosse atingido e parte em disparada em busca de abrigo. Sem olhar para trás, corre na direção de veículos e de outros soldados que se encontram em posição oposta ao ponto de vista da câmera.

2.3. JUBA2: O RETORNO

O segundo vídeo, que teria sido publicado pela primeira vez na Internet em 24 de outubro de 2006⁵¹, tem imagens mais nítidas, montagem e som de melhor qualidade que a coleção anterior. Mais elaborado tecnicamente, este vídeo é também um dos mais citados por veículos da mídia ocidental. Com 28 minutos e 14 segundos de duração (28:14), apresenta, além de 28 disparos contra soldados americanos e iraquianos, o discurso de supostos dirigentes do Exército Islâmico do Iraque (E.I.I.). Em sua maioria, as falas em árabe recebem legendas em inglês e os textos, quase sempre, são apresentados nas duas línguas.

Sobre um fundo preto, um homem mascarado engatilha um rifle de precisão. Cânticos que parecem ser de caráter religioso seguem as imagens do homem que aparece empunhando o rifle em diferentes ângulos de câmera, enquanto textos em fontes arábicas surgem sobre a tela.

Na segunda cena, o mesmo homem entra num pequeno cômodo onde se encontra um conjunto de cadeira e mesa de plástico. A mesa está coberta por uma toalha branca, sobre a qual encontra-se um caderno e uma caneta. Ele deposita sobre a mesa o rifle de precisão, uma pistola, uma carteira (ou celular), um *walkie-talkie* e quatro cartuchos de munição. Na parede, uma folha com inscrições em árabe e 36 riscos, formam um quadro de contagem. Antes de sentar-se à mesa, traça mais um risco na folha. De costas para a câmera, retira a máscara e se debruça sobre o caderno.

Muda o quadro e a câmera é posicionada de forma a mostrar o ponto de vista do homem à mesa, que inicia a redação de uma carta ou declaração. É possível ver o caderno e os 4 cartuchos. Enquanto o homem escreve, o texto é narrado em árabe e legendas em inglês trazem a tradução da carta:

Em nome de Alá, o bondoso, o misericordioso. Louvado seja Alá.

Louvor e paz acompanharão o seu mensageiro.

Oh, Nação Muçulmana.

Como pode a visão recusar aquele que viu sua terra ser conquistada ontem, pelo sangue de nossos antepassados muçulmanos, e que hoje esta sendo profanada pelos judeus e cruzados? Como podemos comer, ou beber, ou dormir, enquanto nossos irmãos estão presos nas cadeias dos infieis, Abu Ghraib, Guantanamo e Afeganistão?

⁵¹ Segundo o artigo de Musharbash publicado na versão online da Der Spiegel (2006).

O quê dizer a Alá amanhã, quando ele nos perguntar o quê fizemos quando o inimigo entrou em nossas terras, destruiu nossas mesquitas, violou nossa honra e ofendeu o Alcorão? Como nos defenderemos diante das novas gerações que ainda estão nos berços, quando elas se colocarem contra nós no dia do julgamento?

Qual será nossa resposta quando Alá nos perguntar o que fizemos com suas regras e que não aplicamos a lei islâmica? Que espanto ao ler o Alcorão e não reconhecer os versos de Alá (A menos que você vá em frente, ele o punirá com uma penalidade atroz, colocando outros em seu lugar...).

O ponto de vista da carta sai de quadro ao som de relinchos de cavalos, inicia-se um cântico e entra a imagem de um soldado na torre de um carro blindado. No canto superior esquerdo assina o escudo do E.I.I. Ocorre uma mudança de enquadramento e pode-se ver o mesmo soldado de costas para a câmera. Um sinal vermelho sobre a cabeça do homem – como se fosse a mira de um rifle ou uma arma de jogos eletrônicos – anuncia o alvo do disparo. Ouve-se um estampido, um rastro de fogo surge sobre o capacete do soldado e ele tomba para dentro do veículo. A cena se repete em câmera lenta. Seguida do som do engatilhar de uma arma, entra em quadro a assinatura do disparo com uma animação gráfica, onde se lê em inglês: “*Juba, Baghdad Sniper*”.

Seguindo o mesmo padrão da primeira cena – escudo do E.I.I., som de fundo, sinal de mira, disparo, replay em câmera lenta e assinatura – outros 3 disparos são apresentados.

Após os disparos o vídeo corta para um homem corpulento com o rosto ocultado por efeitos de computação, sentado ao lado de um fuzil de precisão, como se estivesse fazendo declarações num documentário. Uma legenda na tela anuncia que se trata de uma entrevista com o comandante da brigada de franco-atiradores em Bagdá. O homem fala em árabe e o vídeo traz a tradução legendada em inglês. Segue a transcrição da fala:

Os *Mujahideen* usam todo tipo de armamento na luta contra o inimigo. De fato, no início, um único *Mujahid* estava lutando com diferentes tipos de armamento, o que significa que uma única pessoa utilizava RPGs⁵², morteiros e rifles de precisão ao mesmo tempo, mas dia-a-dia os *Mujahideen* começaram a ganhar experiência de combate e cada *Mujahid* se especializou em um único tipo de armamento e tarefas específicas são destinadas a ele, ou o Emir da brigada distribui as missões de acordo com as habilidades de cada combatente baseado nas observações durante os enfrentamentos.

A entrevista é interrompida e são apresentados outros 4 disparos contra soldados das forças de segurança do Iraque. As imagens seguem o mesmo padrão das cenas anteriores. Terminado o bloco de ataques, retorna ao quadro a entrevista com o comandante das brigadas de franco-atiradores.

⁵² RPG é a sigla pra *Rocket Propelled Grenade* (granada impulsionada por foguete), arma antitanque freqüentemente utilizada pela guerrilha iraquiana.

Uma brigada especial de franco-atiradores foi formada. O rifle de precisão é uma arma sensível, quem o usa precisa ser uma pessoa única, com características especiais para fazer o trabalho, como a mão segura, concentração e visão de águia. Encontramos muitos irmãos que têm essas habilidades. E nós começamos a treiná-los, até formarmos um número apropriado de *snipers* e distribuí-los nas áreas onde estão os inimigos.

Enquanto o comandante termina sua declaração sobre o treinamento das brigadas, o quadro muda para um grupo de homens mascarados, com uniformes pretos e armados de fuzis de precisão recebendo treinamento numa zona rural. Estas imagens funcionam como ilustração da voz do comandante que segue no áudio.

Novamente a entrevista é interrompida e são apresentados outros 4 disparos contra soldados das forças de segurança do Iraque. Terminado o bloco de ataques voltam para o quadro as imagens do comandante.

Utilizar o rifle de precisão era restrito a um grupo específico de pessoas em diferentes áreas, mas depois de um tempo, o Exército Islâmico decidiu prestar mais atenção a essa arma, pois ela tem um enorme impacto no campo de batalha. Então, começamos e desenvolver *expertise* e ampliar nossas capacidades no processo de treinamento, produzindo um transporte conveniente para o sniper e criando um modo seguro de abater os inimigos, enquanto [o *sniper*] se movimenta e se esconde também dos habitantes da área de caça. Tivemos realmente que inventar novos métodos de camuflagem. Depois, a idéia de filmar as operações é muito importante, porque a cena que mostra o soldado abatido tem mais impacto no inimigo do que qualquer outra arma. Especialmente depois de vermos o grande abalo do inimigo e mesmo da mídia ocidental que entrevistou um dos mais graduados *snipers* dos fuzileiros navais, Major John Plaster, o autor de “Ultimate Sniper” que é um dos principais livros que utilizamos para treinar nossos atiradores.

Mais uma interrupção e outro bloco de 4 disparos é apresentado e retorna a fala do comandante.

Sim, temos muitas (Louvado seja Alá), como você sabe, o exército deposto deixou muitas armas que estão sendo usadas hoje pelos *Mujahideen*, mas também é um fato conhecido que o rifle de precisão iraquiano “Tabuk” estava sendo fabricado por todo o Iraque, mais o [armamento] que tiramos de nossos inimigos, que também é bastante. Louvado seja Alá.

O desenvolvimento dessas armas está em andamento e essa é uma das tarefas de nosso Departamento de Pesquisa e Desenvolvimento dentro do Exército Islâmico, atingir a mais alta precisão nas operações de *sniping*. A operação de *sniping* não está relacionada somente com o rifle de precisão, mas está relacionada com a maneira que ele é usado. A coragem, a fé e o motivo pelo qual se está lutando, não está relacionado somente com os rifles, mas com todas as armas que são utilizadas pelos *Mujahideen*.

O *Mujahid* treina e se prepara para todas as matérias e reações na busca da vitória, mas o último recurso é obtido através do poder de sua fé. E a principal prioridade para se lutar é fazer da palavra de Alá a mais alta. Todo o irmão atirador sabe que cada bala é destinada a matar um único soldado, ou senão dois.

Mais uma interrupção e outro bloco de 4 disparos é apresentado.

Está completamente equivocado. Várias agências de notícias publicam fatos que não sustentam a verdade, que nos faz rir quando ouvimos, e, de fato, este é o caminho do derrotado. Ele começa a espalhar rumores e mentiras. Juba, o sniper de Bagdá, não foi morto, e o que foi publicado no canal [de TV] alemão é tudo mentira e uma tentativa de diminuir o medo dos soldados americanos. Especialmente depois da fama atingida pelo *sniper* de Bagdá, ou como eles o chamam “Juba”, perceberam que precisam encontrar uma solução para este problema. Agora os soldados americanos caminham nas ruas, cheios de medo e horror, olhando para os lados e para os telhados, sem saber quando serão alvejados. Até mesmo o apelido dado, Juba, demonstra o tamanho do medo que cobre seus corações, porque se você for procurar o significado da palavra “juba” encontrará que significa “horror, estar apavorado, e um espírito” ou também pode ser uma dança da morte africana.

Mesmo se o *sniper* de Bagdá estiver morto, então terminou? Ele é exatamente como todo o *Mujahid* lutando para atingir uma das duas boas coisas, ou vitória ou martírio. Se o martírio vier, então seja bem-vindo, já somos seguidores do martírio. O inimigo precisa saber que existem centenas de Jubas.

Enquanto a voz do comandante ainda faz suas declarações, a imagem do vídeo mostra dois soldados desmontando um posto de vigilância, onde mais um disparo será efetuado. Segue mais um bloco de quatro disparos. O comandante volta ao quadro e continua a entrevista.

A coisa mais impressionante quando se *caça* é que o *Mujahid* assiste seus inimigos caírem mortos, e vê o medo e o deslocamento dos outros soldados. Muitas vezes nossos irmãos atiradores contam situações engraçadas de soldados americanos quando seus colegas caem mortos. Dizemos engraçados porque ninguém pode imaginar estes soldados que estão protegidos com toda essa blindagem e armamento sofisticado, e que é idealizado nos filmes americanos como um soldado imbatível, juro por Alá, quando um de seus colegas é abatido, ele foge como um rato, sem ao menos tentar ajudar seu colega.

Segue outro bloco de 4 disparos e o comandante encerra a entrevista com uma citação.

O Profeta (que a paz esteja com ele) disse: “Oh, filhos do trono de Ismael, seu pai foi um arqueiro”.

Surge na tela um quadro em árabe, e depois a tradução em inglês, com a imagem dos homens em treinamento e as estatísticas das operações das brigadas de franco-atiradores no último ano. Os números distribuídos em 4 linhas são os seguintes: 634 soldados americanos mortos; 206 soldados americanos feridos; 23 oficiais militares mortos; 11 *snipers* americanos mortos. As estatísticas são seguidas da seguinte frase: “Alá é o grandioso e isto é um orgulho para ele”. Abaixo, assina O Exército Islâmico no Iraque.

Terminada a animação com as estatísticas, volta ao quadro do vídeo a imagem do ponto de vista do atirador escrevendo no caderno e finalizando sua mensagem:

Juventude Mulçumana, este é o Paraíso. Eu o vejo todos os dias nas ruas de meu país quando saio para *caçar* um dos inimigos com meu amado rifle.

Juba: O *sniper* de Bagdá.

O vídeo termina com a locução de um de sermão religioso, uma espécie de declamação em árabe, sem tradução. Enquanto, no quadro do vídeo, mostra-se imagens estáticas de um atirador empunhado seu rifle e a inscrição: “O que foi roubado com sangue não pode ser reconquistado, exceto pelo sangue”. Ao lado, se vê a foto de um fuzileiro norte-americano, similar às divulgadas em listas dos obituários militares, com as seguintes frases escritas sobre ela: “Juba o *sniper* de Bagdá; feito por Juba”. Ainda sobre a tela, pode-se ler: “O retorno de Juba; Este CD é distribuído gratuitamente no Iraque”.

2.4. A MATERIALIDADE DO MITO

Incluindo o documentário realizado para a Spiegel TV, os 12 textos citados no capítulo anterior representam uma fração dos relatos sobre Juba e os ataques de *snipers* insurgentes que se pode encontrar em veículos da imprensa *online*. Sem a ambição de construir um quadro geral e amplo dos relatos, através dos conteúdos selecionados revela-se o recorte de um universo significativo – a imprensa *online* – capaz de representar a interação entre os textos que dão forma e sentido à imagem de Juba na Internet. Segundo o método proposto por Barthes em **Mitologias** (1980), essa rede de narrativas iniciada com a matéria do The Guardian – e que se estende através dos vídeos atribuídos a Juba – faz parte do corpo textual que constitui o mito de Juba.

Segundo o autor, os significados do mito são constituídos dentro de um contexto social e histórico, dependentes dos sentidos criados dentro de uma certa condição cultural. O mito não pode de modo algum surgir da *natureza* dos acontecimentos e fatos. Mesmo que a função do mito seja naturalizar o histórico, escoar o concreto, em nome de um pensamento ideológico, ele só poderia surgir num segundo nível de sentido, criado sobre os sistemas que constituem linguagem (texto escrito, fotografia, cinema, espetáculos, publicidade, matéria jornalística, etc.). A fala mítica é construída a partir de uma *imagem de significação*, o que Barthes chama de *consciência significante*. Ela é uma dupla significação sobre a linguagem. Toda a linguagem pode servir de objeto para a fala mítica, e devido às suas características, o mito pode ser construído por diferentes textos e objetos discursivos que, juntos, constituem este significante mítico, mas sempre dentro de um tempo histórico e social. “Certos objetos

permanecem cativos da linguagem mítica durante um certo tempo, depois desaparecem, outros substituem-no, acendendo ao mito” (BARTHES, 1980: p.132). Dentro desse conceito, pode-se entender o mito como uma manifestação das tensões sociais em negociação simbólica no instante em que ocorrem, e por isso o significado mítico possui esse caráter móvel e inconstante.

Tudo que estiver no nível da linguagem pode ser mito. Em sua análise dos mitos contemporâneos, Barthes adota um sistema semiológico que tem por base os estudos de Saussure e, como no sistema adotado para a linguagem, considera três termos na construção de um signo: *significante* (objeto que significa, que está no lugar de outra coisa), *significado* (sentido desse significante, conceito que se dá através do objeto presente) e a correlação desses dois que é o próprio *signo*. Na experiência concreta, não existe essa separação entre significante, significado e signo. Todos se encontram unidos, mas no campo da análise se faz necessário identificar estes termos para que não se corra o risco de confundir o objeto *significante* com o objeto *signo*. “O significante é vazio, o signo pleno, é um sentido” (BARTHES, 1980, p.135). Como qualquer objeto pode significar - ser transformado em unidades significantes de um sistema de linguagem - tudo pode estar em posição de significante, porém só será um signo quando unido a um significado específico. Assim, podemos ter um objeto com dois momentos de sentido: um vazio e outro pleno. O desenho de uma cartola em uma placa pode ser apenas um desenho, mas se passa a representar o *masculino* em uma porta de sanitário, então tem um sentido maior que sua aparência como mero objeto.

Para Barthes, o mito também é construído sobre essa estrutura tridimensional (significante, significado e signo). Porém, como o mito se forma sobre a linguagem - que já caracteriza uma cadeia semiológica anterior - ele seria um sistema de segunda ordem, uma *metalinguagem*. A linguagem em si é o que o autor denomina *linguagem-objeto*, pois passa a ser o objeto do qual o mito se serve para construir seu próprio sistema, em outras palavras, o *signo lingüístico* passa a ser o *significante do mito*. O sistema do mito se dá sobre um sentido primeiro criado na linguagem, como explica o autor:

O que é signo (isto é, totalidade associativa de um conceito e de uma imagem) no primeiro sistema, transforma-se em simples significante no segundo. É necessário recordar, neste ponto, que as matérias-primas da fala mítica (língua propriamente dita, fotografia, pintura, cartaz, rito, objeto, etc.), por mais diferentes que sejam inicialmente, desde o momento em que são captadas pelo mito, reduzem-se a uma pura função significante: o mito vê nelas apenas uma mesma matéria-prima; a sua

unidade provém do fato de serem todas reduzidas ao simples estatuto de linguagem (BARTHES, 1980, p.136).

Linguagem e mito são construídos sobre estas estruturas tridimensionais, mas como uma espécie de molécula de sentido, a estrutura do mito forma-se conectada à da linguagem. Assim, o mito tem uma estrutura bivalente, em uma dessas *pernas* terminológicas, onde se conecta com a linguagem-objeto. O *significante* mitológico pode ser encarado de dois pontos de vista diferentes: como termo final do sistema lingüístico ou como termo inicial do sistema mítico. Assim, o *significante* no mito deverá ter dois termos diferenciados: *sentido*, quando estiver relacionado com o termo final do primeiro sistema, e *forma*, quando estiver relacionado com o termo inicial do plano mítico. O significado mítico não é passível de contato com os termos da língua, mas Barthes adota o termo *conceito* para diferenciá-lo. O terceiro termo – que no sistema da língua é conhecido como *signo* – é a correlação dos dois anteriores, e no mito, para evitar ambigüidades, é denominado *significação*. De maneira esquemática podemos equacionar a estrutura do mito da seguinte forma: [(sentido + forma) / conceito / significação].

Diferente do sistema lingüístico, o *sentido* aqui não é um mero objeto, ele traz em si uma história, um valor próprio, uma seqüência de relações. É uma construção da linguagem que, por si só, já carrega significado. É uma estrutura completa. Na passagem do *sentido* para a *forma*, essa seqüência de relações é esvaziada e passa a servir como forma mítica, onde permanece apenas uma estrutura distanciada de seu sentido. Essa é a passagem do signo lingüístico ao significado mítico. A forma não suprime o sentido. “É este interessante jogo de esconde-esconde entre o sentido e a forma que define o mito” (BARTHES, 1980, p.140). O *sentido* recua cúmplice de um *conceito* previamente elaborado. Ocorre uma espécie de alienação do sentido em sua apropriação pelo conceito, no entanto, não se elimina o sentido. Ao aliená-lo, o conceito desloca o sentido, porém ele permanece lá (BARTHES, 1980, p.144).

No mito, os dois primeiros termos da estrutura estão perfeitamente manifestos: um não se esconde no outro, estão ambos presentes. Por mais paradoxal que possa parecer, o mito não esconde nada: tem como objetivo deformar e não fazer desaparecer. A intenção é *naturalizar* os acontecimentos sociais de nossa vida – deformar para transformar história em natureza. O conceito mitológico carrega a carga ideológica dessa deformação, pois a relação que o une ao sentido é essencialmente uma relação de deformação. Em outras palavras, a função do conceito é deformar o sentido (BARTHES, 1980, p.143).

O mito é uma linguagem e um valor que não busca a verdade como seu objetivo último. Assim, nada o impede de se manter presente no lugar da realidade ou da verdade. Devido às características de seu significante – que dispõe de suas duas faces para sempre apresentar um *outro lado* – seu valor estará sempre ligado às motivações de seu conceito que, como já foi dito, não está preocupado com a verdade ou a realidade expressas no sentido. No mito, “o sentido existe sempre para apresentar a forma; a forma existe sempre para distanciar o sentido” (BARTHES, 1980, p.144-145). Dentro desse jogo, não há contradição entre forma e sentido, pois nunca estão juntos no mesmo ponto. No significante mítico, “a forma permanece vazia mas presente, o sentido ausente e no entanto pleno” (BARTHES, 1980, p.145). É nessa dança entre sentido e forma que o conceito age e opera a significação mítica.

Barthes adota três tipos de focalização nas leituras possíveis do significante mítico: (a) focalizando o significante vazio e deixando o conceito preencher a forma do mito sem ambigüidade, assim deixa-se a significação ser literal. Esse é o ponto-de-vista do produtor do mito (editor de jornal, publicitário, redator de imprensa, ideólogo, etc.), que parte de um conceito e busca uma forma que possa expressá-lo; (b) focalizando um significante pleno, onde distingue claramente o sentido da forma e, portanto, a deformação que um provoca no outro, destrói-se a significação do mito. Essa é a visão do “mitólogo”, que decifra o mito e compreende uma deformação; (c) focalizando o significante do mito, enquanto totalidade que delimita sentido e forma, recebe-se uma significação ambígua. Assim é como o leitor recebe o mito:

As duas primeiras focalizações são de ordem estática, analítica; destroem o mito, quer revelando a sua intenção, quer desmascarando-a: a primeira é cínica, a segunda é desmistificadora. A terceira focalização é dinâmica, consome o mito segundo os próprios fins de sua estrutura: o leitor vive o mito como uma história simultaneamente verdadeira e irreal (BARTHES, 1980, p.149).

Ao detectar essa mobilidade e o misto de veracidade e irrealidade nos discursos que envolvem o caso iniciado pelo The Guardian, vê-se que é possível identificar aqui os conceitos analíticos de uma mitologia. A matéria de jornal que dá sentido ao nome Juba é seguida de falas diversas que se somam neste discurso para compor o significante mítico de um herói da resistência iraquiana.

Barthes destaca que, de maneira geral, o mito adota imagens pobres, incompletas, onde o sentido já se apresenta diminuído, aberto para uma significação (1980: p.148). Assim, a passagem do sentido para a forma seria facilitada. O que se percebe nos textos que tratam do

franco-atirador e, principalmente, nas repercussões pela *web* é que o conjunto destas falas tem sentidos fragmentados.

Levando em consideração os vídeos que passam a circular na *Internet* como *prova* da narrativa do jornal, vemos que a passagem do *sentido* para a *forma* é facilitada pelo contexto de seu meio e pela forma de produção enquanto texto. Os vídeos não apresentam um enredo, uma história que sirva de contexto para essa forma mítica. O discurso dos vídeos produz sentidos muito objetivos e pobres. Nada nos é dito sobre a vida dos soldados abatidos pelo *sniper* iraquiano – seus nomes, histórias de vida, função ou posto, nem mesmo o lugar, o dia, ou a circunstância em que estão sendo mortos ou feridos – como também somos mantidos ignorantes sobre a vida do atirador. Não existe um sentido complexo a ser absorvido pelo conceito. Sem a necessidade de burlar um sentido mais elaborado, a forma pode receber o conceito com certa simplicidade e condescendência, o que acaba se concretizando com os conseqüentes relatos da mídia. No entanto, ao mesmo tempo em que se apresentam pobres, as imagens se mostram suficientemente verossímeis: aptas a produzir o sentido necessário para a ação do conceito. Fica bem clara a representação dicotômica dos lados em disputa. Apesar de não se ter maiores informações sobre o que se passa – quando aconteceram os ataques, se é mesmo no Iraque que se passam as cenas, etc. –, o sentido das mortes, mesmo que dadas de forma seca e objetiva, presta-se ao conceito de uma resistência capaz de infligir danos ao *invencível* exército da Coalizão. Não interessa à construção do mito quem são os soldados e suas histórias pessoais. O relevante é o que representam estes indivíduos enquanto objetos simbólicos. Em parte, são representantes de um exército invasor, de uma superpotência bélica e econômica, que se apresenta como a polícia do mundo. A construção do mito é motivada também por essa resistência aos valores que representam a superpotência norte-americana, mas, como afirma Barthes, o conceito sempre é motivado por uma causa. “A motivação é necessária à própria duplicidade do mito; o mito joga com a analogia do sentido e da forma: não existe mito sem forma motivada” (BARTHES, 1980, p.147). Então, não é de se estranhar que no caso de Juba as narrativas que se unem para constituir o significante mitológico possuam interesses contrários aos que construíram o mito da invencível máquina de guerra norte-americana. De forma ambígua, os textos jornalísticos apresentam esse conflito quando ora recriminam a guerra e ora suportam os soldados, ou quando por vezes *exaltam* a ação da insurgência e depois a recriminam. Mesmo apresentando essa ambigüidade, os textos contribuem para a forma do mito de Juba ao mesmo tempo em que o combate.

O mito é histórico, é motivado por um momento e uma circunstância que molda seu conceito, e por isso ele se torna movediço e inconstante. Não existe nenhuma rigidez em seus conceitos: “podem construir-se, alterar-se, desfazer-se, desaparecer completamente” (BARTHES, 1980, p.142). Se as narrativas que dão forma ao mito podem ser vagas, múltiplas e fragmentadas, o conceito já não pode ser absolutamente abstrato, pois está repleto de uma situação, de valores pertinentes ao momento e à motivação que o impulsionam. Através do conceito, toda uma história nova é implantada na fala mítica. O que notamos nas imagens da resistência iraquiana na Internet é que todos os vídeos de atiradores, mesmo que não falem no nome Juba, passam a contribuir para o significante de seu mito. Qualquer seqüência de imagens com a mínima ligação ao contexto do conceito pode ser apropriada e trabalhada em prol da fala mítica. Outros exércitos insurgentes divulgam imagens de *snipers* e, de alguma forma, todos esses vídeos operam na sustentação de Juba, mesmo que seja improvável – partindo do princípio que exista mesmo um só Juba – que todas as imagens da Internet sejam do mesmo atirador ou grupo de atiradores.

Assim, o sentido desses vídeos é apropriado pelo conceito e restituído de uma forma diferente para servir ao mito do atirador. O sentido dos vídeos recua para dar lugar à forma de Juba. No jogo de dualidades, na tensão entre sentido e forma, o conceito deforma o sentido e a fala roubada deste é restituída no mito, só que é restituída não exatamente da mesma maneira como foi roubada: ao retornar, é posicionada num lugar que não é exatamente o seu. “É esse breve roubo, esse momento furtivo de falsificação, que constitui o aspecto transitório da fala mítica” (BARTHES, 1980: p.146-147). Assim, o mito se sustenta enquanto o conceito tiver motivação e contexto para existir. Enquanto o conceito tiver tal força para agir sobre os sentidos dos vídeos de atiradores todos eles farão parte do mito de Juba.

Um outro aspecto do mito diz respeito ao fato da construção do sistema mítico ocorrer sobre um primeiro sistema semiológico, que é o da linguagem. Se na linguagem o significado é objetivo, dá-se por completo no momento que constitui o signo, o motivo de um novo sistema para a construção do mito é necessário para que ele fuja do dilema da língua. Assim, não precisa nem revelar seu conceito nem escondê-lo. “Obrigado a revelar ou liquidar o conceito, naturaliza-o” (BARTHES, 1980, p.150).

O conceito da resistência é naturalizado, eternizado, no texto que compõe o discurso sobre Juba. Não é preciso que se fale sobre a desconstrução do poder americano e sobre a possibilidade de derrota que este pode sofrer nas mãos da resistência, pois isso se apresenta

junto com os sentidos de cada texto que contribuem para o mito. Situação que ocorre justamente por essa característica de segunda ordem, onde se encontra o significado mítico. “A causa que faz com que a fala mítica seja proferida é perfeitamente explícita, mas é imediatamente petrificada numa natureza; não é lida como móbil, mas como razão” (BARTHES, 1980, p.150).

De fato, o que permite ao leitor consumir o mito, *inocentemente*, é que ele não vê no mito um sistema de significações, mas sim um sistema indutivo: onde só percebe as equivalências, ele vê uma espécie de processo causal. Para o público, o significante e o significado se relacionam de forma natural. Todo o sistema semiológico é um sistema de valores. “O mito é lido como um sistema fatural, quando é apenas um sistema semiológico” (BARTHES, 1980, p.152). Dessa forma, ao consumir as imagens da resistência, não se perguntam onde está o conceito e o sentido: os dois são consumidos juntos, naturalizados no valor da língua, dentro de suas realidades e irrealidades. Já não importa saber sobre a história dos soldados ou lamentar a vida de um jovem, pois isso não está em questão no discurso do vídeo. O que deve ser visto é o medo de uma força, virtualmente imbatível, diante de um inimigo volátil que representa a possibilidade de queda do Império Americano.

A rede heterogênea de relatos formada por um amplo conjunto de textos – artigos da imprensa, vídeos de propaganda insurgente, *blogs*, listas de discussão, etc. – não é, necessariamente, a verdade sobre os acontecimentos, mas, como diria Barthes, lhes dá significado:

Como ideologia, o realismo literário não depende, de modo nenhum, da língua falada pelo escritor. A língua é uma forma, não pode nunca ser realista nem irrealista. Pode apenas ser mítica, ou não (...) A linguagem do escritor não está encarregada de representar o real, mas de o significar (BARTHES, 1980, p.157).

Independente da verdade que se possa extrair dos relatos listados aqui, o relevante é notar que – tanto quanto um anti-herói extraído dos quadrinhos – Juba passou a existir no imaginário de soldados, jornalistas e usuários da Internet. Ao proteger a cabeça patrulhando as ruas, ao criar vídeos para defendê-lo ou construindo teorias para desmistificá-lo, todas estas ações justificam e *materializam* o personagem. Juba existe e estimula ações concretas, da mesma forma que uma criança com medo do escuro não atravessará um corredor sem acender as luzes, pois, independente do nome que se dê aos habitantes das sombras, o temor motiva a ação de acionar o interruptor. Se o franco-atirador de Bagdá é ficção a repercussão de sua história age sobre as vivências concretas do público.

3. OLHANDO IMAGENS DA GUERRA

O fisiologista francês Etienne-Jules Marey (1830-1904), com a intenção de realizar suas pesquisas de biomecânica, desenvolveu um equipamento de registro do movimento que antecedia as câmeras cinematográficas. O mecanismo criado por Marey descende das armas de cilindro giratório: consistia numa câmera fotográfica similar a uma espingarda – composta de tambor, coronha e gatilho – capaz de captar uma seqüência de 12 fotogramas por segundo que, depois de revelados e sobrepostos, simulavam o deslocamento do objeto fotografado (GODOY-DE-SOUZA, 2001). Talvez não por ironia, mas por similaridade no funcionamento e objetivo dos mecanismos, Marey tenha batizado seu equipamento de *fuzil cronofotográfico*, e, como citado por Virilio, criado o “elo essencial entre *arma automática* e a *fotografia instantânea*” (2005, p.166).

Não só as imagens, mas os meios de comunicação modernos como um todo, têm íntima relação com a guerra. Desde a invenção do telégrafo e da fotografia, as tecnologias de comunicação se misturam com a história dos conflitos. Armand Mattelart relaciona a aparição das redes de comunicação (linhas de telégrafo, redes ferroviárias, sistema de correios, etc.) com a influência das necessidades militares durante o período dos impérios coloniais europeus. A criação de tais redes de comunicação também resulta no aparecimento das agências de notícias internacionais e na ligação da guerra com os textos da mídia (MATTELART, 1994, p.15-38).

No final do século XIX, o impacto da imprensa sobre a opinião pública já era tanta que os jornais eram capazes de promover guerras. Como na intervenção Norte-Americana na ilha de Cuba em 1898, quando a pressão de jornais sensacionalistas levou o presidente dos Estados Unidos, W. McKinley, a declarar guerra contra a Espanha em resposta ao bombardeio do encouraçado *USS Maine* no porto de Havana. Segundo Mattelart, registros históricos dão conta de que a intervenção em Cuba poderia ter sido evitada se não fosse a “histeria” da lógica de guerra promovida pela imprensa. Um caso que resume a dinâmica dessa intervenção militar em particular é a troca de telegramas entre William Randolph Hearst, dono do New York Morning Journal, e dois funcionários enviados para cobrir a guerra. Frederic Remington, ilustrador do jornal, telegrafa para Hearst dizendo: “Nada a assinalar. Tudo está calmo. Não haverá guerra. Gostaria de voltar”. Ao que Hearst responde: “Peço-lhe para ficar. Forneça ilustrações que me encarrego da guerra” (MATTELART, 1994, p.31). O episódio revela a

influência, que desde muito cedo, os meios de comunicação exercem sobre os conflitos bélicos e fomenta o “mito” de poder ilimitado das mídias, capazes de fazer e desfazer um acontecimento através da cobertura jornalística (MATTELART, 1994, p.31).

Além do texto impresso, as imagens serão importantes no caso do *USS Maine*, que acabou gerando a primeira guerra da história a ser cinematografada e uma extensa cobertura fotográfica.

A guerra unida ao desenvolvimento das imagens técnicas⁵³ é uma perspectiva trabalhada por Paul Virilio (2005), onde defende que o cinema e a fotografia no final do século XIX e início do século XX passam a integrar os arsenais dos exércitos modernos auxiliando os militares a perceber um campo de batalha que ganhava proporções continentais e impossíveis de se acompanhar pela visão a olho nu. O conflito direto – onde se lutava com armas brancas e encarando o inimigo olho no olho – é substituído pelos combates mediados, onde a velocidade das máquinas não só mata, mas também permite “ver” à distância:

Se a Primeira Guerra Mundial é o primeiro conflito midiaticizado da história, é porque as armas automáticas suplantaram a multidão de armas individuais. O corpo-a-corpo sistemático, o enfrentamento físico foram abandonados em benefício do massacre à distância, em que o adversário é invisível ou quase, exceção feita aos clarões dos tiros que marcam sua presença. Daí a imperiosa necessidade da mira ótica, do aumento telescópico, a importância do filme de guerra e da restituição fotográfica do campo de batalha, mas também, e sobretudo, da descoberta do papel militar preponderante da aviação de observação na condução das operações (VIRILIO, 2005, p.168).

A representação mecânica passa a exercer um papel fundamental para a tomada de decisões estratégicas já que nas guerras modernas existe a necessidade de *ver, registrar e difundir* com rapidez as informações coletadas num campo de batalha em constante metamorfose. As exigências da guerra produziram paralelamente avanços para a indústria cinematográfica. Esta vocação bélica do olhar técnico também é citada por Virilio:

Quando nos lembramos de que foi no aperfeiçoamento da telemetria de artilharia, durante a Grande Guerra, que o professor de óptica Henri Chrétien descobriu as bases da técnica do que, 36 anos mais tarde, seria o “cinemascope”, pode-se avaliar melhor a coerência fatal que sempre se estabelece entre as funções do olho e as da arma (VIRILIO, 2005, p.166).

Do balão cativo ao satélite espião, da aviação de reconhecimento aos equipamentos de visão noturna, as tecnologias da visão vêm participando e sendo peça chave dos arsenais de guerra. Porém, apesar da ciência e da técnica que a acompanham, a guerra nunca se

⁵³ Utilizo esse termo com o mesmo sentido de Flusser (2002), onde imagens técnicas são às produzidas por aparelhos técnicos, frutos do conhecimento científico aplicado.

desprende de um estágio anímico, mitológico e pré-científico. A criação de heróis e vilões, de inimigos invencíveis, de adversários inferiores ou de armas infalíveis fazem parte do universo metafísico que constitui a guerra. Para além da contribuição objetiva que as tecnologias da visão têm nas zonas de guerra, se quer focar aqui a sustentação que as imagens técnicas proporcionam no embate de idéias, na guerra subjetiva longe das trincheiras, pois a guerra também está nos discursos e nas imagens, como afirma Virilio:

A guerra não pode jamais ser separada do espetáculo mágico, porque sua principal finalidade é justamente a produção deste espetáculo: abater o adversário é menos capturá-lo do que cativá-lo, é infligir-lhe, antes da morte, o pavor da morte. (VIRILIO, 2005, p.24).

O ato de guerrear está ligado ao poder de convencer e amedrontar o inimigo, em outras palavras, a capacidade de agir sobre a percepção do adversário. Ostentar poder e terror faz parte deste ato. Como afirma Virilio, não existe guerra sem representação, nem armas sofisticadas sem mistificação psicológica (2005, p.24).

Um exemplo de poder psicológico da arma dado pelo autor é a ação do caça bombardeiro alemão Stuka (ou Junker 87) que, em seu mergulho de ataque, emitia o uivo de sirenes cujo som aterrorizava e paralisava os inimigos, o que aumentava a eficiência dos bombardeios minando a capacidade anímica dos adversários para lutar (2005, p.24).

As armas de dissuasão afetam a percepção do oponente provocando fenômenos químicos e neurológicos sobre os órgãos do sentido e o sistema nervoso, afetando as reações, a própria identificação dos objetos percebidos, sua diferenciação entre os demais etc. (VIRILIO, 2005, p.24-25). Tais armas produzem construções “imateriais” que afetam as condições físicas e concretas dos indivíduos que devem agir na batalha. A Guerra Fria – que durante toda sua duração foi travada sob as táticas de dissuasão e à sombra do apocalipse nuclear – foi realizada e sustentada nesse jogo de percepção. De fato, a bomba atômica quando utilizada como elemento de dissuasão passa a constituir o discurso, passa a valer por sua imagem e não só por seu real poder de destruição.

Virilio defende que a guerra não atinge somente a vida material dos povos, mas também seus pensamentos. A razão não é o que conduziria o mundo, mas sim aquelas forças de origem afetiva (metafísica e coletiva) que conduzem os homens. As sugestões irrefutáveis das fórmulas místicas, das forças imateriais, seriam as verdadeiras condutoras das batalhas (VIRILIO, 2005, p.27). O que não é privilégio da guerra, pois tais forças são responsáveis por

impulsionar todos os fenômenos culturais e estão presentes na mais cotidiana interação humana.

O certo é que o inimigo é sempre um desconhecido. O que se odeia no adversário é fruto de uma imagem irracional que tenta apagar qualquer semelhança que aproxime o combatente de seu oponente. Em seu romance, **Nada de novo no front**⁵⁴ (2004), Erich Maria Remarque evidencia a influência que o imaterial tem sobre a guerra através do monólogo de Paul Bäumer, quando o personagem fala com o corpo frio do soldado francês que apunhalou na luta de trincheiras:

- Companheiro, não queria matá-lo. Se saltasse novamente aqui para dentro, não o faria... Mas, antes, você era apenas um pensamento, uma dessas abstrações que povoam meu cérebro e que exigem uma decisão... Foi essa abstração que apunhalei. Mas agora, pela primeira vez, vejo que é um ser humano como eu (REMARQUE, 2004 [1929], p.172).

Mas para aqueles que não podem encarar o horror da guerra diretamente, que só olham a guerra através das imagens – do abstrato dos discursos –, fora das trincheiras e longe da carnificina resta sentir o sofrimento transportado de longe e tentar buscar a *humanidade* do outro no plano de sua re-apresentação.

3.1. IMAGEM E RESISTÊNCIA

Durante algum tempo, quando ainda se creditava à imagem fotográfica uma objetividade irrepreensível, muitos pacifistas acreditavam que se o horror pudesse ser apresentado de forma nítida a maioria das pessoas finalmente entenderia a indignidade que estava presente nas guerras (SONTAG, 2003, p.17).

Ernst Friedrich foi um dos primeiros a utilizar a fotografia como terapia de choque em prol do pacifismo. Sua esperança era de que ao verem a realidade dos campos de batalha modernos as pessoas se tornariam mais críticas com a guerra, os militares, e o militarismo.

Indignado com a brutalidade sem precedentes e a destruição massiva da Primeira Guerra Mundial, Friedrich publicou em 1924 um livro manifesto intitulado **War against War!**⁵⁵ Seu livro consiste numa coleção de cerca de 180 imagens, em sua maioria, retiradas de registros militares do exército alemão e de outros artefatos visuais que ilustram o

⁵⁴ Romance baseado nas experiências pessoais do autor onde descreve o destino de um grupo de jovens colegas que, como muitos de sua geração, deram ouvidos a seus pais e professores e seguiram para as trincheiras da Primeira Guerra Mundial para defender a Alemanha numa guerra que acabam por descobrir sem sentido. De caráter pacifista, o texto foca os dramas humanos de jovens humildes lutando em nome do Império Alemão.

⁵⁵ No original: *Krieg dem kriege!* (Guerra contra guerra!), 1987 [1924].

sofrimento humano e a morte produzida no conflito. Contudo, segundo o próprio autor, o livro também pretendia combater as “mentiras e hipocrisias” das forças políticas e econômicas que promoviam a guerra. Sua intenção de utilizar a “objetividade” fotográfica como arma ideológica e suas convicções políticas de cunho libertário ficam evidentes neste trecho retirado da introdução de **War against War!**

Em muitos livros muitas palavras são escritas a favor e contra o mais diabólico, o mais mesquinho e baixo entre todos os crimes do Estado.

O poeta burguês em sua força glorifica a Guerra em verso e o escritor proletário numa fúria luminosa escreve contra este massacre em massa.

Mas nem todo o tesouro das palavras de todos os homens de todas as terras é o bastante, no passado e no futuro, para pintar corretamente esta carnificina de seres humanos.

Aqui, no entanto, no presente livro, – parte por acidente, parte intencionalmente – um quadro da Guerra, *objetivamente* [grifo meu] verdadeiro e fiel à natureza, estará fotograficamente gravado para sempre.

As fotografias neste livro da página 53 até o fim, mostram gravuras obtidas pela inexorável, incorruptível lente fotográfica, das trincheiras e das sepulturas coletivas, das ‘mentiras dos militares’, dos ‘campos de honra’, e de outros *idílios da Bela época*. (...)

Lute contra o capitalismo – e você lutará contra todas as guerras! (FRIEDRICH, 1987 [1924], p. 21-22 e 25).

Segundo Douglas Kellner, **War against War!** foi a primeira grande coleção de imagens das atrocidades da Primeira Guerra Mundial a ser publicada, e colocou o cidadão comum – que não conhecia a realidade das trincheiras – cara a cara com um poderoso panorama do horror da guerra através da mídia fotográfica. (KELLNER, 1987, p.9).

As primeiras imagens do livro mostram jogos, soldados e canhões de brinquedo e outras diversões comuns a muitos meninos de todo o mundo e as últimas encerram a obra com imagens de covas e cemitérios militares. Entre os brinquedos e os túmulos, o livro faz um torturante percurso pelas conseqüências da guerra: trincheiras rodeadas de corpos, aviões abatidos, soldados agonizando após inalarem gás venenoso, homens enforcados, *closets* de ferimentos faciais, além da destruição de cidades, igrejas, navios de passageiros e trens. O livro é concebido para horrorizar e desmoralizar, por isso não poupa os leitores – que na época da primeira publicação não estavam acostumados a ver tais conseqüências – e apresenta, até hoje, imagens difíceis de olhar (SONTAG, 2003, p.18).

Apesar de confiar no poder da objetividade e do impacto das fotografias de “revirar o estomago”, Friedrich não esqueceu de reforçar sua mensagem com legendas e textos que

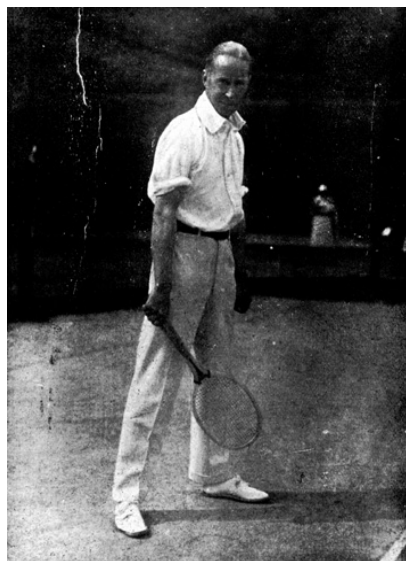
acompanhavam o estilo da propaganda da época, com ressonâncias dadaístas e construtivistas (DURÁ, 2002, p.17). Desde a primeira edição de **War agaisnt War!**, as imagens eram acompanhadas de textos em quatro idiomas que ajudavam a recriminar e escarnecer a ideologia militarista. Essa característica da obra realça a vocação cosmopolita e a vontade de estender o pacifismo além fronteiras. Alemão, Francês e Inglês estão presentes em todas as edições variando o quarto idioma, que chegou a incluir o russo e o chinês, dependendo do local de impressão (DURÁ, 2002, p.17).

A estratégia retórica de Friedrich é reproduzir imagens e o discurso da propaganda oficial do período e depois justapor o resultado do que esse discurso produziu, mostrando imagens chocantes das atrocidades nos campos de batalha. Um exemplo é quando se utiliza da foto de jovens entusiasmados marchando nos primeiros dias da guerra – com seus uniformes alinhados e armas ornadas com flores – perguntando: “Entusiasmo... para que?”. Na página seguinte mostra o resultado da marcha, uma pilha de corpos de soldados sem vida, e responde: “para o *Campo de honra*”.



Reprodução das imagens (FRIEDRICH, 1987 [1924], p.66 e 67).

Ou quando utiliza a fotografia do príncipe herdeiro da Alemanha, elegantemente trajado para um jogo de tênis, e na página ao lado justapõe a imagem de um “proletário”, ex-combatente ferido na guerra, trabalhando no torno com o auxílio de uma prótese mecânica no lugar do braço perdido nas trincheiras.



“Depois da Guerra: O príncipe herdeiro como o mais esforçado trabalhador... e o proletário ferido de guerra em seu ‘esporte’ diário” (FRIEDRICH, 1987 [1924], p.202 e 203).

Uma das seções do livro de maior intensidade visual, intitulada “A face da guerra” (*Das Antlitz dês Krieges*), apresenta 24 fotos extremamente chocantes de soldados com profundos ferimentos faciais em diferentes estágios de tratamento. Mostra-se homens espantosamente mutilados, com enormes ocos na face ou horrendas cicatrizes provocadas pelas inúmeras intervenções cirúrgicas. No texto, Friedrich concentra-se em descrever os ferimentos de cada soldado, por vezes dando nome, idade e profissão de cada um, focando a humanidade e a origem proletária por trás de cada rosto desfigurado.



Imagens retiradas do livro de Friedrich: um *agricultor* de 36 anos de idade com 20 operações de reconstituição facial e um *camponês* de 25 anos, mutilado por fragmentos de granada, com o rosto “restaurado” depois de incontáveis operações (FRIEDRICH, 1987 [1924], p.216 e 219).

Levando a imagem fotográfica além de seu valor documental, o uso desse contraste no empreendimento de Friedrich não esconde sua intenção política, nem sua tentativa deliberada de influenciar o público através do discurso pacifista. O realismo das imagens não está meramente a serviço da informação, da reportagem jornalística, mas, diferente do alegado pelo autor, não se limita à mera tentativa de transportar a realidade das trincheiras. Em **War against War!** a objetividade fotográfica constitui parte fundamental do discurso ideológico de resistência ao militarismo.

Fotografias produzidas pelos próprios militares alemães acabam por denunciar e combater o militarismo. Através do discurso surge uma nova configuração de sentido na “fidelidade fotográfica” que redireciona o olhar do leitor. Situação similar se repete no documentário de Alain Resnais, **Noite e Neblina**, realizado em 1955 a partir de um convite feito ao cineasta pelo Comitê da História da Segunda Guerra Mundial. A intenção da produção era comemorar o aniversário da libertação dos campos de concentração e manter vivo na memória do Ocidente os horrores do holocausto.

O filme de Resnais mescla imagens retiradas de arquivos nazistas, cenas feitas pelos aliados durante as operações de desocupação, com cenas coloridas dos campos abandonados captadas em 1955. Como no livro de Friedrich, a objetividade das imagens não se apresenta isolada de um contexto discursivo condutor, pois, aqui também, a imagem é acompanhada pelo texto do escritor Jean Cayrol – um ex-prisioneiro do campo de concentração de Oranemburgo –, que recorta o sentido das imagens definindo o olhar da câmera e pautando a narrativa dos acontecimentos que envolvem o extermínio sistemático de opositores políticos, judeus e outras minorias sob o domínio nazista.

Segundo o próprio narrador, as imagens coloridas das salas abandonadas de Auschwitz não podem recuperar a realidade do horror vivido naquele lugar:

Nenhuma descrição ou imagem pode dar a real dimensão: a de um medo permanente.

Seria preciso o colchão, guarda-comida e cofre; o cobertor pelo qual se lutava; as denúncias; as blasfêmias; as ordens transmitidas em todas as línguas. As entradas bruscas dos SS ávidos de controle. Deste dormitório de tijolos, desses sons ameaçados não podemos mostrar senão a casca, a cor. (RESNAIS, 1955)

E, apesar dessa vivência ser irrecuperável, a seqüência do filme mostra parte dessa “realidade”, distante no tempo, que não cansa de assombrar o olhar de quem ainda a vê no plano da tela.

Apesar das impressionantes imagens de **War against War!** a falta de movimento e os tons acinzentados das fotos subtraem alguns dos elementos de verossimilhança que o cinema pode recuperar. O som e o movimento dão força ao apelo de **Noite e Neblina**. A voz calma do narrador, entrecortada pela trilha sonora, deixa ainda mais dolorido o balançar flácido dos cadáveres ao serem carregados de forma desajeitada pelos soldados e tornam ainda mais repulsivas as imagens de retroescavadeiras movimentando a onda de corpos em direção às covas coletivas.

A função do filme, como memorial dos desaparecidos, parece ser justamente aquecer a “água fria dos pântanos” que voltam a cercar Auschwitz, assim como manter atenta nossa “enfraquecida memória”. No final do filme, enquanto a câmera vaga pelas ruínas do campo de concentração abandonado, o locutor diz:

No momento que lhes falo a água fria do pântano volta a encher as valas... uma água fria e opaca como nossa memória fraca. (...) E há nós, que olhamos estas ruínas como se o velho monstro estivesse morto sob elas, que retomamos a esperança diante da imagem que se afasta como se sarássemos da peste “*concentralizadora*”. Nós que fingimos que isso pertenceu a um tempo, a um país, e que não olhamos em volta de nós. E que não ouvimos o grito que não cala (RESNAIS, 1955).

Imagem e texto fazem referência à necessidade de continuarmos a ver essas cenas para não esquecê-las, para não repeti-las. Mais do que um documentário, Resnais realiza **Noite e Neblina** como um "dispositivo de alerta" contra o nazismo e todas as formas de extermínio.

A mesma motivação de conscientização sobre os horrores da guerra está presente em outro filme de Alain Resnais, **Hiroshima meu amor**⁵⁶, que no projeto inicial visava um documentário sobre os efeitos do ataque nuclear ao Japão, mas que acabou evoluindo para um dos mais importantes romances da *Nouvelle Vague*. Entrelaçando cenas de um brutal documentário e seqüências tenras de uma história de amor, o filme justapõe passado e presente, cidade e indivíduo, paixão e desespero para através destes contrastes falar dos

⁵⁶ O filme concentra-se num caso amoroso de dois dias em Hiroshima, entre uma atriz francesa e um arquiteto japonês. O espectador encontra os dois personagens nus, às quatro horas da madrugada. Eles conversam brevemente e ela, por um instante, nota um leve tremor na mão de seu parceiro. O movimento relembra-a da dor que sente pelos mortos de Hiroshima, além da perda que ela mesma sofreu no passado, quando o jovem soldado alemão que ela amou em Nevers foi morto nos últimos dias da guerra. Castigada por sua família, a jovem francesa foi aprisionada num escuro porão, desgraçada por ter amado o inimigo. Ela projeta a cidade inteira - a bomba, a morte, o sofrimento e a mutilação física - sobre o seu amante japonês, ao qual ela chama de Hiroshima. Os amantes se abraçam ao término do filme, chamando um ao outro pelos nomes das cidades que representam: Nevers e Hiroshima.

sentimentos que unem os sobreviventes da guerra, nos lembrando da dor que nela está contida.

O recrudescimento dos conflitos mundiais após os atentados de 11 de setembro de 2001 também provocaram denúncias através de produções que utilizaram imagens de acontecimentos verídicos para reportar às atrocidades em curso. Assim como Friedrich em seu tempo, algumas destas críticas assumiram abertamente uma postura de oposição à política belicista norte-americana e a figura do Presidente George W. Bush.

Um dos mais populares documentários que se colocou contra a atual política intervencionista da Casa Branca é **Fahrenheit 9/11** (2004), do diretor Michael Moore. O texto do filme alterna o humor sarcástico (como piadas sobre a personalidade do presidente) com imagens e depoimentos de impacto (como os que ligam a família Bush à família Bin Laden através de investimentos na indústria de defesa norte-americana). Conservando as mesmas características de seu seriado de TV, **The Awful Truth** (1999-2000), onde aliava reportagem à linguagem dos shows de humor para satirizar grandes corporações, políticos e órgãos do governo, o filme também se aproxima de um espetáculo televisivo de entretenimento.

Apesar de conter imagens chocantes de violência obscena⁵⁷, como o linchamento de 4 funcionários da empresa de segurança norte-americana *Blackwater* na cidade iraquiana de Fallujah, o foco principal do filme não está no repúdio à violência da guerra, mas no ataque a imagem dos ocupantes da Casa Branca e das lideranças republicanas, principalmente na figura do Presidente Bush. No entanto, falar da Guerra do Iraque é uma forma de cumprir esse objetivo e literalmente expor as feridas da política intervencionista norte-americana.

Declarações de políticos, militares e simpatizantes da ação no Iraque são apresentadas de forma a provocar um sentido de oposição à guerra. Como nos depoimentos de jovens soldados entrevistados durante as operações de invasão do Iraque que contam empolgados como fazem para escutar suas “trilhas sonoras” dentro dos tanques, ignorando a gravidade e as conseqüências de seus atos e o peso de suas declarações no contexto do filme. Num dos trechos da entrevista, um dos jovens diz: “*É muita emoção. Porque você sabe que vai lutar e tem sempre uma boa música tocando. E isso faz com que você fique muito excitado, pronto para a luta*”. Outro soldado explica: “*Dá para ligar o toca-CD no sistema de comunicação do tanque e ouvir música quando se está de capacete*”.

⁵⁷ Obsceno é empregado aqui no sentido entendido por Baudrillard (2001, p.29-33).

Em contraste aos garotos que explicam o funcionamento do som dos blindados são mostradas cenas de tanques em ação, disparando contra prédios em áreas urbanas. Na cena seguinte, mostra-se pessoas correndo em busca de socorro, arrastando e carregando feridos. Os depoimentos de outros soldados confirmam a morte de civis narrando eventos ainda mais chocantes do que as cenas mostradas no documentário. Esse contraste é repetidamente utilizado no filme como recurso de construção de sentido que visa desmoralizar as ações do governo dos Estados Unidos e de seus simpatizantes.

Outro filme que engrossa a crítica às posições bélicas do governo norte-americano é **Razões para a guerra** (2006) de Eugene Jarecki. Com o mesmo título da série de filmes produzida por Frank Capra⁵⁸ (1943-45), que defendia valores como a liberdade e a democracia para justificar a luta contra o Império Japonês e a Alemanha Nazista, Jarecki também produz seu documentário buscando os motivos que levam os Estados Unidos a sustentar constantes conflitos ao redor do mundo e manter o maior e mais caro exército permanente do planeta.

No discurso intervencionista da Casa Branca, mais uma vez a liberdade é aclamada como motivo de se ir à guerra, afinal, “quem pode ser contra a liberdade?” A retórica simplista do governo norte-americano esconderia razões mais profundas para se fazer a guerra. Na tentativa de explicitar essas razões, Jarecki se vale de documentos históricos como o discurso de despedida do presidente norte-americano Dwight Eisenhower em 1961, onde alerta a população de seu país sobre os perigos que o crescimento do *complexo industrial militar* poderia representar para a democracia. O filme tenta expor a relação entre o governo dos Estados Unidos e as forças políticas e econômicas que movimentam este complexo. Apresentando as guerras norte-americanas como um reflexo do mais avançado estágio do capitalismo, denuncia a especulação financeira e a manipulação política que estariam solapando a democracia norte-americana e sustentando um negócio lucrativo para investidores e empresas do setor bélico.

Razões para a guerra, e os outros exemplos listados até aqui, se valem da credibilidade documental das imagens técnicas para atingir o intuito de seus discursos. A reprodução da “verdade” objetiva passa a ser menos importante do que a reprodução de uma visão particular e ideológica de resistência ao belicismo, mesmo quando a objetividade é aclamada como álibi do discurso.

⁵⁸ Nome original: *Why we fight*.

A própria objetividade da imagem fotográfica pode ser colocada em dúvida quanto a sua capacidade de produzir reflexão no público. Nas sociedades onde a ubiquidade da imagem é regra, os veículos de comunicação de massa transformam as calamidades ocorridas em lugares remotos em algo habitual para os consumidores desse fluxo midiático. O choque da atrocidade, por si só, já não é tão revelador.

Utilizando de uma abordagem mais lúdica e alegórica do tema, a crítica do cineasta Jean-Luc Godard, através do filme **Nossa Música**⁵⁹, vai além do discurso pacifista e coloca em tensão a própria objetividade da imagem.

Como na **Divina Comédia**, Godard divide seu filme em três capítulos (reinos): o Inferno, o Purgatório e o Paraíso. O Inferno de Godard é feito de imagens em vídeo com cores berrantes, disformes e indefinidas. Num grande número de cenas – retirados de filmes de ficção, documentários e telejornais – desfilam atrocidades, destruição e morte produzidas nas mais diversas guerras do século XX. Talvez esse Inferno agitado e colorido fosse capaz de impressionar os contemporâneos de Friedrich, mas as desconexas imagens de vídeo conservam uma incômoda familiaridade aos que vivem imersos no universo das mídias eletrônicas. O Inferno de **Nossa Música** é um apanhado das atrocidades que a televisão e a Internet nos oferecem cotidianamente. A objetividade das imagens ainda está presente, mas Godard não exalta essa característica como forma de produzir conscientização. Ao contrário, o Inferno soa como crítica dessa objetividade que embota o pensamento e acostuma o olhar com a destruição, anestesiando a capacidade do público de se emocionar, de reagir ao drama vivido pelo outro. É uma amostra da torrente de imagens em que vivemos, onde a visibilidade total, paradoxalmente, acaba cegando ao invés de revelar, pois apenas reforça o sentimento de impotência e as versões, exaustivamente repetidas, das verdades estabelecidas.

Ainda no primeiro reino, Godard questiona o entendimento da morte e a habilidade de se colocar no lugar do outro. Em meio à carnificina, indaga sobre a nossa capacidade de solidarizar com aquele que sofre, a capacidade de nos projetarmos no corpo daquele que morre na tela. As imagens e a narração deixam transparecer que essa presença da dor do *outro* já não nos pune, nem nos choca, e o questionamento surge justamente porque a capacidade de projetar o sofrimento alheio em nosso próprio corpo é cada vez menor para os indivíduos que vivem em meio à *telepresença* constante da atrocidade. Depois de questionar e pôr em dúvida

⁵⁹ *Notre Musique*, 2004.

essa habilidade, o Inferno termina com a provocativa frase: “como nós perdoamos a quem nos tem ofendido” (GODARD, 2004).

Após o Inferno segue-se o Purgatório, onde Godard recria a trama que expõe a babel multicultural que se tornou o mundo globalizado em que cada grupo busca espaço para se expressar e afirmar suas diferenças, sempre encontrando tensão no espaço já ocupado pelo outro. O Purgatório conta a história de um grupo de pessoas que se encontra na destruída cidade de Sarajevo, capital da Bósnia-Herzegovina, para uma conferência sobre *o Texto e a Imagem*. Numa mescla de fantasia e realidade, misturando personagens de ficção e indivíduos que interpretam a si mesmos – incluindo o próprio cineasta – o Purgatório revela os termos éticos da convivência entre os diferentes, onde a existência do *Eu* está sempre condicionada à presença do *Outro*.

O próprio Godard, durante o filme, fala sobre essas tensões em sua palestra sobre o *campo* e o *contracampo*. Confrontando a fotografia de judeus desembarcando nos portos de Israel em 1948 – a “terra prometida” – com a de palestinos deslocados de suas terras e empurrados para as praias em direção ao “afogamento”, apresenta o campo e o contracampo em seus valores de oposição: “O povo judeu virou o cerne da ficção e o povo palestino o documentário” (GODARD, 2004). O judeu é imaginado em suas virtudes e o palestino é desnudado na realidade de seu infortúnio. Nesse contexto, Godard apresenta o *real* como valor da incerteza, do desinteressante, do feio e o *imaginário* como a certeza, o sedutor, o belo. Aquilo que é intangível, que vive no universo perfeito e etéreo das idéias e do discurso, não pode ser contestado ou rebatido com facilidade, tornando a *idéia* mais forte que o *concreto*. O real denuncia a fraqueza e a imperfeição que não fazem parte do mundo ideal.

A mesma situação de dependência e polaridade fica evidenciada na entrevista de Mahmoud Darwich⁶⁰ à repórter Judith Lerner⁶¹ quando afirma que as reivindicações de seu povo só são conhecidas devido ao interesse mundial em seus adversários. A legitimidade da luta Palestina se dá através da negociação de tensões com Israel, onde o fraco se faz notar ao denunciar as ações realizadas pelo forte. A identidade de um é condicionada pelo outro.

A resistência a esse mecanismo de negação da alteridade também está presente na personagem de Olga Brodsky⁶²: jovem judia que, através do documentário que realiza durante a conferência, procura reunir e compreender as informações contraditórias da realidade em

⁶⁰ Importante escritor palestino e ativista da Organização para Libertação da Palestina (OLP).

⁶¹ Jornalista israelense interpretada por Sarah Adler.

⁶² Representada por Nade Dieu.

que vive em busca de respostas para seus dilemas pessoais. No final da conferência, Olga entrega seu documentário para Godard como sinal de conclusão de sua busca. Dias depois, acaba morta quando executa um falso atentado a bomba em Israel. Sua morte simboliza os vícios dessa identidade planejada, quando a polícia israelense, num excesso de força, acaba matando uma judia que no lugar de explosivos só carregava livros e textos na mochila – algumas das “armas” que Godard aponta como forma de resistência.

Em vários momentos do filme, como recurso retórico, objetos relevantes são omitidos do quadro da cena. Godard nega ao público a objetividade e o força a idealizar os elementos ausentes, assim como a morte de Olga, que é narrada durante uma conversa telefônica enquanto Godard trabalha em seu quintal. As cenas do atentado são ocultadas e no lugar do obscuro morticínio resta a sugestão à imaginação. Retira-se a objetividade das imagens como estímulo para a reflexão do público.

Depois do Purgatório Olga chega ao Paraíso: uma praia ensolarada, cercada de verde e ironicamente guardada por fuzileiros navais norte-americanos. Longe das imagens cruas do Inferno, aqui tudo é repleto de simbolismo. Olga é recebida pelos marinheiros e jovens que brincam no local. Ela senta sobre uma árvore para olhar o mar e um dos jovens lhe oferece uma maçã. Recriando o pecado original, Olga morde a maçã sem medo da punição, pois aquilo que o fruto poderia lhe oferecer ela conheceu no Purgatório. No Paraíso de Godard, o conhecimento do bem e do mal parece ser a chave de entrada.

De Friedrich a Godard a resistência à guerra se apresenta na forma de textos de conscientização, e a imagem técnica é utilizada como recurso de persuasão que, no entanto, está disponível a todo o tipo de pensamento ideológico.

3.2. VISÕES DA GUERRA JUSTA: O MILITARISMO E A PROPAGANDA DE GUERRA

Não foram só militantes anarquistas que se posicionaram contra a Primeira Guerra Mundial. Após viver a experiência das trincheiras, Erich Maria Remarque narra suas lembranças traumatizantes enfatizando os efeitos que tais experiências tiveram sobre toda uma geração de jovens que desperdiçaram suas vidas por motivos e valores que mal entendiam. Num dos mais importantes romances pacifistas sobre a grande guerra, **Nada de novo no front** (2004 [1929]), ele descreve a realidade da vida (e morte) nas trincheiras que abrigavam jovens maltrapilhos, neuróticos e assustados que não tinham nada dos guerreiros retratados pelos filmes de propaganda. Remarque enfatiza as angústias vividas pelo homem

atrás da farda, das metralhadoras, dos tanques e dos canhões. Fala da fome, da dor, do desespero e do drama humano que está presente na guerra.

No entanto, alguns dos homens que sobreviveram às trincheiras da Grande Guerra relataram uma experiência diferente. Ex-combatente da Primeira Guerra Mundial e um dos mais respeitados escritores alemães de sua época, Ernst Jünger foi um ferrenho defensor do militarismo e um dos mais importantes pensadores políticos da revolução conservadora na república de Weimar. Opositor da sociedade burguesa, tanto quanto os revolucionários de esquerda, ele via na experiência do *front* a oportunidade de conciliar reação política e tecnologia moderna que juntas resultariam numa futura sociedade não capitalista inspirada na disciplina do trabalhador/soldado. Via na comunidade de homens em armas a estrutura de uma utopia política aplicável à ordem industrial pós-bélica vigente na Alemanha de sua época.

A vida nas trincheiras era um microcosmo da sociedade vislumbrada por Jünger, que antevia um novo homem nascendo da guerra, livre do sentimentalismo do homem velho. O novo homem seria forjado no calor das batalhas e guiado pela ordem e eficiência da tecnologia moderna, de onde realmente viria sua energia vital. O corpo humano, sem vida, seria o instrumento animado pela vontade humana, auto-suficiente, que estaria materializada na tecnologia (HERF, 1993, p.85-87).

Mesmo não defendendo as atrocidades, para Jünger, a carnificina e a morte da Primeira Guerra não foram em vão. Acreditava que aos pacifistas, como Friedrich, que afirmavam o contrário faltava um senso de reconhecimento pela profunda significação da guerra. O fogo das armas não teria feito nada menos do que consumir o excesso de refinamento burguês e feminino, talhando a imagem do novo homem: o indivíduo capaz de se entregar a precisão – revelando total subordinação à sua tarefa especializada –, bem como ao sacrifício da individualidade em nome da nação e do coletivo. Da destruição nasceria um novo ser, fruto do vigor, da natureza organizada e da violência industrializada.

Metaforicamente, a utopia de Jünger repousava sobre a figura do encouraçado, onde homem e máquina trabalhavam como um único ser e cada indivíduo entregava-se de forma abnegada para o melhor funcionamento da máquina de guerra. Sua “poesia de aço” encontra beleza no mundo da tecnologia de precisão e do poderio militar, enquanto torna essa estética metálica, fria e masculina, distinta do que entende como sensibilidade desprezível, feminina e pacifista.

No período entre guerras, a visão político-romântica de Jünger está presente nos seus dois livros mais famosos, **In Stahlge wittern** (Tempestade de aço, 1920) e **Der Arbeiter** (O trabalhador, 1932), que sintetizam a visão militarista e tecnicista do escritor. O primeiro livro celebra a experiência do *Front* como uma bem-vinda libertação da segurança sufocante da classe média. Diferente dos sentimentos de angústia dos jovens soldados de Remarque, Jünger rememora a guerra como um contato provocante e exótico com o perigo repentino, a morte, o vigor e as forças naturais. Festeja um ideal heróico de homens imunes ao medo da morte e ao horror de matar, que vivem a guerra como um conflito da natureza, onde uma barragem de artilharia é “uma tempestade de aço” e a explosão de um morteiro, um “furacão ígneo”. Tais metáforas apresentavam os acontecimentos históricos como se fossem efeitos da natureza, descrevendo uma guerra tecnológica sem precedentes com um vocabulário ambientado no universo pré-industrial (HERF, 1993, p.87-88).

Em **Der Arbeiter** é exaltada a figura do trabalhador/soldado, a engrenagem da sociedade tecnicista idealizada por Jünger. Aqui se vê um considerável prenúncio da ditadura de Hitler, apesar da posição crítica do autor em relação ao Partido Nazista. Nas primeiras páginas do livro, Jünger define a tecnologia como a “mobilização do mundo através da *Gestalt* do trabalhador”. Essa frase enigmática colhe a sua própria contundência na força visual de suas metáforas e não em qualquer proposição que pudesse levantar acerca da relação entre tecnologia e sociedade. A *Gestalt* refere-se a aparência exterior dos objetos e pessoas, o desenho das formas e traços arquetípos. Mesmo que a compreensão da *Gestalt* de um fenômeno não passe da clara descrição de sua aparência externa, Jünger a entendia como “o todo que abrange mais que a soma das partes”. Para ele, a política dependia do conflito das formas e não de conceitos e idéias. Os indivíduos seriam somente o veículo de uma “vontade de forma” que encontra nas massas sua expressão exterior. Ao enxergar os conflitos através das formas, removia o aspecto histórico, pois formas não têm história alguma, alegava Jünger. Ele via os conflitos sociais ocorrerem entre arquetípos, não entre grupos e indivíduos concretos. Parte do sucesso político da ideologia de direita residia na capacidade e vontade de explorar as emoções do público através das *formas* e construções metafóricas que difundiam a mitologia modernista reacionária (HERF, 1993, p.118-119).

O conflito central em **Der Arbeiter** se dá entre a forma do burguês e a do trabalhador. O texto combate a figura de uma sociedade e um indivíduo burguês obsoletos, utilizando sempre o pretérito ao falar da era burguesa. Acusa o *Bürger* de lutar pela segurança a qualquer

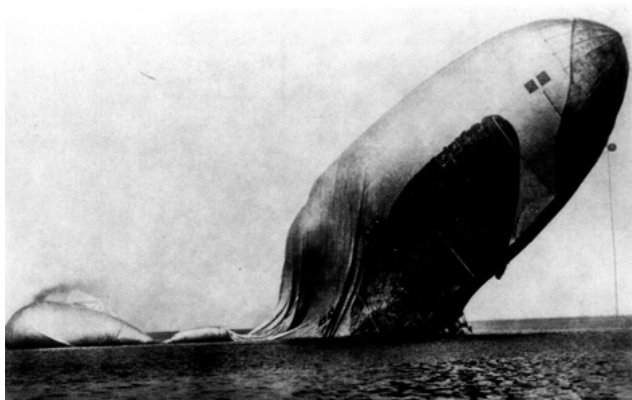
custo tentando vedar a vida à “intromissão do elementar” e de que para isso abafava a realidade do perigo no mundo, com a ilusão de que o progresso seria atingido pela razão e pela predominância da economia de mercado acima dos interesses do Estado (HERF, 1993, p.119).

Para Jünger, a fé na razão, no progresso e a auto-complacência do burguês escondia a culpa e a responsabilidade pela derrota da Alemanha na Primeira Guerra Mundial, pois estes valores teriam impedido a mobilização total que seria necessária para a vitória. Suplantando os valores da tradição burguesa do século XIX, os impulsos vitalistas, antiintelectuais e nacionalistas fortalecidos pela guerra representavam os novos valores modernos. Em oposição ao burguês, o trabalhador é a figura que rejeita o materialismo das elites em favor do ascetismo autoritário que levaria a uma nova escalada da Alemanha. A ascensão do trabalhador significava a vitória da *luta* contra a ditadura do *pensamento econômico* sobre a vida social (HERF, 1993, p.119).

Mas não foi somente através de abstratas figuras retóricas que realizou sua defesa da guerra e da técnica. Jünger colocou a serviço do discurso militarista a mesma objetividade que Friedrich declarava conservar em sua crítica fotográfica da guerra. Acredita-se que em algumas de suas obras tenha rebatido diretamente as ações de Friedrich, cujo livro fez grande sucesso na Alemanha no período entre guerras (DURÁ, 2002, p.20)⁶³. Em **Die veränderte Welt** (O mundo transformado), apresenta uma coleção de retratos com o tema do trabalhador/soldado. A mensagem central das fotografias e legendas é de que estava surgindo um novo autoritarismo de abrangência mundial e tecnicamente avançado. Imagens de paradas de trabalhadores russos se misturam às de um comício das tropas de assalto de Hitler, realçando a uniformidade voluntária já defendida em seus escritos. Trabalhadores operando máquinas nas linhas de produção, desportistas quebrando recordes e pilotos de automóvel tendo suas reações cronometradas exprimem a quantificação da vida no novo momento que floresce. A arquitetura dos arranha-céus de Nova York, os comícios políticos de massa, a publicidade, a estética dos cartazes de trabalhadores soviéticos, os cartazes nazistas de propaganda eleitoral, as filas de motocicletas, as linhas de tanques, os aviões, a geometria das cidades planejadas e as represas hidrelétricas compõem uma montagem da vitalidade

⁶³ Em resposta a **War agaisnt War!**, em 1930, Jünger teria organizado a publicação de uma coleção de livros fotográficos intitulada **Das Antlitz des Weltkrieges** (A Face da Guerra Mundial). Os livros tratavam da visão dos combatentes de todos os exércitos envolvidos na Primeira Guerra, mas de forma a glorificar as ações em combate, mesmo quando mostra a destruição e a morte em grande escala nos campos de batalha.

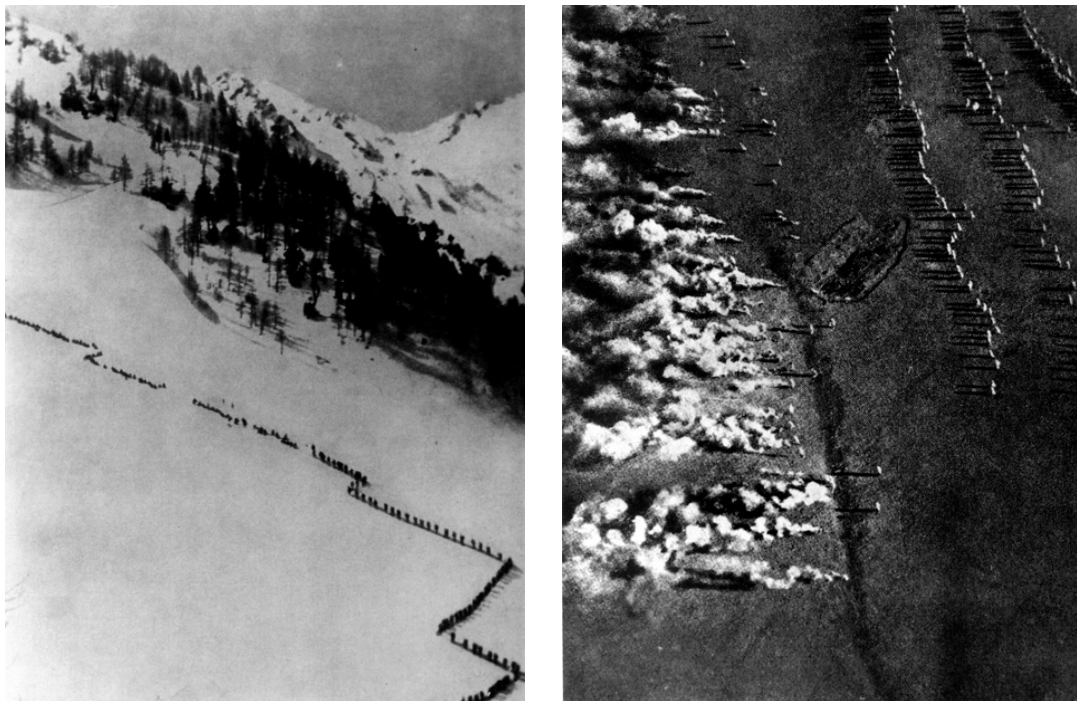
autoritária no crescente desenvolvimento técnico que se expandia sobre o mundo. A mensagem dada ao público leitor alemão era de que a Alemanha também precisava reunir sua vontade política e se desenvolver técnica e militarmente para sobreviver num ambiente sempre mais ameaçador (HERF, 1993, p. 117).



A primeira imagem é a visão de Jünger de um desastre aéreo – a queda do dirigível italiano “Città Jesi” – que, mesmo com a ameaça e a destruição da aeronave, mantém formas plásticas e estéticas (JÜNGER, 2002, p.170). A segunda imagem mostra o ponto de vista de Friedrich de um piloto abatido entre os destroços de seu avião (FRIEDRICH, 1987 [1924], p.91).

Jünger via a tecnologia como uma aliada da guerra e também tão “bela” e “ameaçadora” quanto ela. A máquina produzia fascínio e um respeitável temor saudado pelo escritor que via no *perigo* um *alívio* do tédio e da razão, antípoda da segurança representada pela classe média burguesa. Encontrou na fotografia um recurso da técnica que lhe ajudava a preservar os instantes de perigo. Em 1931, publicou um livro de ensaios fotográficos chamado **Über die gefahr** (Sobre o perigo), que retratava o perigo na vida cotidiana da sociedade moderna alemã. Ninguém mais precisava ir à guerra para se apavorar e sentir o “alívio” do perigo. A câmera servia como um “gravador do instante em que o perigo aparece”. O livro reproduzia imagens com grande nitidez de navios afundando, carros trombando, desastres aéreos, terremotos e manifestações de rua. Enquanto transformava o sofrimento em “formas belas”, suas imagens também produziam frieza em relação e esse sofrimento.

A fotografia atraía Jünger porque era um olho mecânico completamente separado do coração. O realismo heróico de Jünger também buscava alimentar a ilusão de que esse frio e distante observador era imune aos horrores que apresentava (HERF, 1993, p. 117).



Imagens aéreas retiradas dos livros e Jünger onde se vê soldados italianos montanhistas, formando um desenho geométrico integrado na imensidão da paisagem (JÜNGER, 2002, p.128), e um ataque com gás fotografado por um avião russo (JÜNGER, 2002, p.148).

A mesma glorificação da máquina, da guerra e do sacrifício heróico da liberdade individual em nome da nação será retratada pelo cinema nazista. Filmes como **Dia de liberdade**⁶⁴ e **Campanha da Polônia**⁶⁵ são documentários que tratam diretamente do exército e do poder bélico alemão.

Dia de liberdade é um documentário de 30 minutos, dirigido por Leni Riefenstahl, que mostra uma apresentação do exército durante o congresso do partido nazista em Nuremberg, em 1935. No filme, a câmera segue os soldados desde os primeiros preparativos da manhã, ainda no acampamento das tropas, de onde marcham até o campo que abrigará a simulação de uma pequena guerra – envolvendo unidades de infantaria, cavalaria, aeronáutica e artilharia – que apresenta, pela primeira vez em público, os novos tanques alemães proibidos pelo armistício de 1918. O documentário mostra a materialização das pregações de Jünger: através da tecnologia, da coordenação dos movimentos estratégicos e da disciplina dos soldados, o filme divulga para o mundo a força da Alemanha reconstruída sobre o poder bélico do exército nazista.

⁶⁴ *Tag der Freiheit*, 1935.

⁶⁵ *Feldzug in Polen*, 1940.

O filme de propaganda dirigido por Fritz Hippler, **Campanha da Polônia**, poderia ser considerado a versão alemã da série de documentários norte-americanos **Why we fight** (1943-45). No documentário de 37 minutos realizado para justificar a intervenção no país vizinho, os poloneses são mostrados como agressores e a população germânica, que vivia ao norte da Polônia, como minoria étnica oprimida. Projetado ao redor do mundo para esclarecer o ponto de vista alemão, o filme mostra o exército nazista “libertando” o povo de um inimigo intransigente, que se negara a negociar uma solução pacífica e atacara a população germânica sem justificativa.

O sofrimento das minorias é mostrado através de imagens da destruição de casas, vilas e do deslocamento de refugiados, supostamente atacados por tropas polonesas. Além de exaltar a força do exército através de imagens de tanques, bombardeiros, encouraçados e tropas em ação, o filme denuncia a tortura e a execução de soldados alemães feridos, apresentando imagens dos “covardes” assassinos poloneses capturados durante a invasão. O documentário reconstrói um contexto favorável aos alemães que é extremamente convincente para quem está afastado do conflito.

Outro exemplo de propaganda e de suporte ao militarismo é **O triunfo da vontade**⁶⁶, documentário sobre o congresso do Partido Nacional Socialista de 1934 em Nuremberg, também dirigido por Leni Riefenstahl, que enaltece a imagem de Hitler como o grande líder nazista.

Chamada pelo próprio *Führer* para rodar o filme, a jovem cineasta alemã diz não entender nada dos códigos e das figuras de relevância do partido e que provavelmente realizaria um trabalho que não agradaria. Porém, a intenção de Hitler era justamente registrar o congresso com um olhar leigo do ponto de vista político, mas extremamente aguçado e competente para selecionar apenas aquilo que fosse esteticamente agradável, e por isso insistiu que Riefenstahl assumisse a direção do projeto. O filme deveria exaltar o renascimento da Alemanha com a ascensão de Hitler ao poder, mas com apelo suficiente para impressionar uma audiência que não estivesse, necessariamente, interessada em política.

Uma das mais expressivas cenas de glorificação da figura de Adolf Hitler está nas primeiras tomadas do filme que inicia com imagens aéreas da chegada do líder nazista a Nuremberg. Da cabine do avião é possível ver as nuvens movendo-se lentamente como se dançassem ao som da sinfonia de Richard Wagner. Aos poucos, as nuvens se abrem a surge

⁶⁶ *Triumph des Willens*, 1935.

os telhados da antiga cidade, com seus castelos, torres, catedrais e estandartes. Enquanto o bimotor de Hitler navega sobre a paisagem, a sombra do avião vaga sobre ruas e telhados, como um anjo vindo dos céus que observa as pequenas e ordenadas massas de partidários que marcham nas avenidas para recebê-lo. Chegando ao aeroporto, Hitler surge do avião para ser ovacionado pelo povo que brada alegre com o braço direito erguido: “*Hail, Hitler*”. Em carro aberto, o *Führer* é conduzido como herói pelas ruas da cidade, ornadas de suásticas. Ao longo do caminho, sob o olhar de devoção do povo, recebe os aplausos entusiasmados que festejam sua chegada. A abertura do documentário seria uma digna recriação do texto bíblico, como a acolhida de Jesus pelos fiéis que, na chegada a Jerusalém, agitavam no ar seus ramos de palmas.

O filme cobre 4 dias de congresso contendo discursos de líderes nazistas intercalados com imagens de grandes concentrações festivas de membros do partido e desfiles militares. Apesar de mais tarde ser censurado e perseguido como propaganda nazista, a técnica cinematográfica de Riefenstahl – no uso de lentes para criar efeitos de perspectiva, movimentos e enquadramentos de câmera, fotografia aérea e apelo revolucionário no uso do som – levou **O triunfo da vontade** a ser internacionalmente premiado antes da guerra, mesmo entre futuros inimigos como França e Estados Unidos, o que reforça o sucesso estético do filme. Com um orçamento ilimitado, Riefenstahl teve à sua disposição todos os recursos técnicos necessários para realizar um documentário de proporções sem precedentes que difundiria o mito do Nacional-Socialismo ao redor do mundo.

Assim como observado por Virilio, **O triunfo da vontade** é “um documentário autêntico de um acontecimento encenado”, pois todo o congresso é planejado e construído para que as câmeras possam ocupar torres, elevadores e plataformas em busca dos melhores ângulos. O congresso é um universo artificial criado para parecer absolutamente real, organizado em função da produção de um filme. O arquiteto Albert Speer é encarregado de construir os “cenários reais” da superprodução nazista. Quando a suntuosidade das maquetes fica longe da capacidade da arquitetura, Speer, para construir o campo de comícios de Zeppelinfeld, utiliza 150 holofotes para projetar facho de luz apontados para o céu. Os facho formavam gigantescas colunas que lembravam os castelos de cristal idealizados na literatura da idade-média. Essa “miragem” luminosa abrigou parte dos rituais do congresso nazista registrados no documentário. Mais tarde, as colunas de luz foram consideradas pelo

próprio Speer como a sua maior obra arquitetônica, apesar da irônica imaterialidade da *construção* (VIRILIO, 2005, p.139-141 e 183).

No esforço de guerra, grandes produções cinematográficas com finalidades ideológicas não foram privilégio do partido nazista. Com o início da Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos precisavam combater as forças do Eixo não só nos campos de batalha, mas também nas telas do cinema. Uma das respostas norte-americanas à propaganda de guerra alemã veio através do diretor Frank Capra e da série de filmes **Why we fight** (1943-45), realizada como refutação direta de **O Triunfo da Vontade**.

A justificativa inicial dos 7 filmes que compunham a série era informar os membros das forças armadas – e mais tarde a população em geral – sobre as razões de se ir a guerra, reforçando os princípios defendidos pelo povo norte-americano nesse ato. Contudo, os filmes também foram ferramentas importantes no esforço para tirar os Estados Unidos de sua posição isolacionista⁶⁷ e fazer com que a opinião pública desse suporte à intervenção na Europa.

Apesar do envolvimento de diretores de Hollywood, como Capra, e dos estúdios Disney, essa era uma produção oficial do governo norte-americano acompanhada de perto pelos militares, com o envolvimento direto dos mesmos, tendo o próprio Pentágono se encarregado da função de distribuição e produção dos filmes (VIRILIO, 2005, p.30-31). O fato de se empregar recursos técnicos e o conhecimento da indústria cinematográfica demonstra que, além da função informacional alegada nos próprios filmes, a preocupação estética também era uma questão para os produtores, assim como foi para Hitler.

Grande parte dos filmes era composta por imagens retiradas de curtas metragens de cinejornalismo, produções oficiais do governo e imagens capturadas de filmes alemães tratadas pelo Departamento de Guerra (*War Department*). Em alguns episódios encontram-se cenas do próprio **O triunfo da vontade** e de **Campanha da Polônia** entre outras produções do partido nazista que são retiradas de seus contextos originais para ajudar a construção de um outro significado, contrário a intenção original dos produtores destas cenas.

No início do primeiro episódio, **Prelúdio para guerra** (1943), a defesa da nação e de valores como a liberdade ficam evidenciados já nas linhas introdutórias com a transcrição das palavras do Secretário de Guerra, Henry Stimson: “*Estamos determinados que após o poente dessa terrível batalha nossa bandeira será reconhecida ao redor do mundo como um símbolo*

⁶⁷ Visão política que entedia que os problemas internos da Europa deveriam ser solucionados pelos europeus sem o envolvimento da América.

de liberdade por um lado... e uma força imbatível por outro”. O texto audiovisual de **Why we fight** trabalha com a idéia de oposição maniqueísta, onde se confrontam figuras de liberdade e escravidão, democracia e autoritarismo, a glorificação da resistência Aliada contra a denúncia dos atos de agressão do Eixo e assim por diante. Imagens chocantes de quase todos os países invadidos pelos exércitos inimigos – mostrando a morte obscena, os cadáveres de civis e combatentes destroçados em sua objetividade crua – também são utilizadas no documentário para justificar a ação contra as nações do Eixo. Especialmente chocantes são as imagens de refugiados civis e crianças mortas e feridas que contrastam com as alegres crianças saudando Hitler em Nuremberg no filme **O triunfo da vontade**.

Com o fim da Segunda Guerra, têm-se início a Guerra Fria e as hostilidades entre os Estados Unidos e a União Soviética. Neste contexto, são os norte-americanos que precisam utilizar a propaganda para apoiar suas ações e políticas internacionais. Diferente dos regimes autoritários derrotados na Segunda Guerra, os Estados Unidos precisam sustentar sua política externa intervencionista sobre os alicerces de um regime democrático com uma mídia independente.

Os conflitos desse período também terão reflexos nas telas e a estratégia de propaganda ideológica norte-americana passará por sua indústria cinematográfica e pelo controle das informações difundidas nos meios de comunicação. Tema que Douglas Kellner aborda em 1986, no texto de apresentação da edição norte-americana de **War against War!**, ao escrever sobre a influência do governo norte-americano nas informações de atividades militares disponibilizadas ao público e o uso sistemático do cinema para difundir uma política militarista:

Hoje, a mídia numa sociedade supostamente “livre” e “democrática” tem escondido de nós a verdade sobre a guerra e os efeitos das ações militares feitas pelo governo Americano de forma similar ao governo Alemão na Republica de Weimar e durante o fascismo, através da supressão de imagens dos efeitos humanos da guerra. Eles também têm promovido uma cultura do militarismo apoiada em brinquedos de crianças e desenhos infantis até filmes como Rambo, ou seriados como Amerika os quais desumanizam os “comunistas” e celebram os valores do militarismo. Tais imagens são reforçadas pelos noticiários e comentários que propõe legitimar as ações militares como a invasão de Granada ou a potencial invasão da Nicarágua. Mais uma vez, o governo dos Estados Unidos e seus aliados na mídia e o complexo industrial militar *têm suprimido informações e imagens que revelariam* [grifo meu] os desagradáveis efeitos das ações militares (KELLNER, 1987, p.17).

Aqui, Kellner reivindica o acesso às informações suprimidas como se fossem a porta para uma realidade deliberadamente oculta. A imagem fotográfica é invocada como artifício suficiente para a conscientização do público, sem levar em conta que a mediação dos

acontecimentos implica numa reconstrução, num recontar, mesmo através da objetividade das imagens técnicas. Por mais objetiva que seja, a visão do produtor atua como uma moldura imaterial daquilo que se mostra na representação. Mesmo que as intenções do produtor não determinem o significado da imagem, a exemplo das apropriações feitas por Friedrich e Resnais, é através da mediação e da codificação do acontecimento que a mensagem recorta e direciona a “realidade” transmitida. Nesse momento de mediação a mensagem é passível da ação ideológica.

Dentro do conceito de *logística da percepção* desenvolvido por Virilio, essa mediação dos acontecimentos é peça chave no controle dos campos de visão, tanto do inimigo, quanto dos próprios partidários, e se torna fundamental nos conflitos modernos:

A guerra consiste menos em obter vitórias “materiais” (territoriais, econômicas...) do que em apropriar-se da “imaterialidade” dos campos de percepção. Na medida em que os modernos combatentes se decidiram a invadir a totalidade desses campos, impôs-se a idéia de que o verdadeiro filme de guerra não deveria necessariamente mostrar cenas de guerra ou de batalhas, uma vez que o cinema entra para a categoria das armas a partir do momento em que está apto a criar a surpresa técnica ou psicológica (VIRILIO, 2005, p.27).

Assim, o cinema e outros veículos audiovisuais entram na guerra pela percepção através desse campo de batalha “imaterial”. Kellner também tratará do cinema como ferramenta ideológica de intervenção cultural⁶⁸. Segundo o autor, filmes como **Top-gun**⁶⁹ e **Águia de aço**⁷⁰ servem como a linha de frente ideológica que preparou o público para as ações bélicas no Oriente Médio, celebrando as virtudes do armamento *high-tech*, exaltando o heroísmo militar e criando a imagem de um novo inimigo árabe para substituir o arqui-rival soviético (KELLNER, 2001, p.115-122).

Filtrar ou manipular a informação vinda da guerra passou a ser uma necessidade que a Inteligência Militar Norte-americana aprendeu com a guerra do Vietnã. Essa tarefa passou a ser parte importante das operações militares quando imagens de soldados feridos e corpos retirados do *front* passaram a circular na mídia, abalando a opinião pública e prejudicando o

⁶⁸ Ver mais em KELLNER, Douglas. A Cultura das Mídias – Bauru: EDUSC, 2001.

⁶⁹ Mostra a trajetória de um jovem piloto que entra na escola de aviação da Marinha americana. Além de enfrentar as competições e treinamentos de voo, Pete Mitchell (Tom Cruise) se envolve com uma instrutora da escola, perde seu co-piloto num acidente e atua em uma missão real sobre o Oceano Índico.

⁷⁰ Um piloto da Força Aérea Americana é abatido durante missão perto da fronteira de um país do Oriente Médio. Ele acaba se tornando prisioneiro e é condenado à forca por espionagem. Assim, seu filho adolescente Doug Masters (Jason Gedrick) é ajudado por seus amigos e elabora um arriscado plano, que consiste em roubar dois jatos da Força Aérea para resgatar seu pai antes que este seja executado.

suporte popular da guerra. Como afirma, no documentário **Razões para a Guerra**, a Ten.Cel Karen Kwiatkowski, ex-funcionária do Ministério da Defesa Norte-americano, sobre algumas das práticas e funções dos serviços de inteligência: “O Pentágono, por muitos anos, desde o Vietnã, tem se esforçado para manipular as notícias e como a mídia transmite essa notícia. Treinamos pessoas para dizerem certas coisas de certas formas” (JARECKI, 2006).

O controle da informação, e principalmente das imagens, é cada vez mais responsável pela percepção e participação do público sobre os acontecimentos da guerra. Um exemplo disso é a forma como a cobertura jornalística foi tratada pelo Governo Norte-americano durante a Guerra do Golfo.

O poder das imagens de impressionar é a razão pela qual o Pentágono se deu ao trabalho de organizar a Guerra do Golfo como um espetáculo fotográfico, lançando repórteres de bases de B-52 e entupindo-os de vídeos fantásticos de bombas inteligentes para que, depois de reprises intermináveis, nenhum telespectador cético pudesse começar a perceber que, segundo fontes do Pentágono, até 95% de todas as bombas jogadas sobre o Iraque eram da antiga variedade burra e indiscriminada (GITLIN, 2003, p.172).

Essa mesma preocupação também ocorre na invasão do Iraque, onde repórteres foram “embutidos” dentro de unidades do exército para acompanhar as operações militares e transmitir as notícias o mais próximo possível do conflito, produzindo suas matérias sob a supervisão dos militares. Jornalistas como Dan Rather e outros membros da CBS NEWS acompanharam as tropas da coalizão fazendo seu trabalho enquanto as operações de guerra aconteciam (RATHER, 2003). A crítica de jornalistas independentes aos colegas “embutidos” é de que estes serviriam como engrenagem da máquina de propaganda dos Estados Unidos, pois não teriam autonomia e liberdade para buscar a informação e só enviariam ao noticiário aquilo que os militares lhes permitiam. Num país de governo democrático, a estratégia dos jornalistas embutidos é mais uma forma de ter controle sobre a informação.

Dessa forma, o governo norte-americano monopoliza o acesso à informação pautando o debate e a crítica nos meios de comunicação. Mesmo que frágil, é através desse controle sobre o fluxo das mídias que as forças sociais dominantes conseguem agir sobre a percepção do público. É nesse espaço de mediação que os discursos conservadores se reproduzem e tencionam as forças resistentes.

Conscientizando e resistindo ou mitificando e legitimando um pensamento hegemônico, a objetividade da imagem técnica se apresenta como instrumento da retórica e das ideologias. Na mão de artistas, Estados ou ativistas políticos, a imagem não se apresenta

neutra mesmo quando chamada como álibi da realidade, pois, como parte de um *texto*⁷¹, está a serviço da construção de um sentido.

3.3. A INTERNET COMO ESPAÇO DA GUERRA

Em nosso tempo – onde a mediação está fortemente arraigada nos centro dos sistemas de cultura, comunicação e lazer – a mídia se estabelece como força dominante na política e na vida social da maioria das democracias capitalistas. Esse papel centralizador que a mídia exerce sobre as produções culturais faz dos meios de comunicação um espaço de disputas simbólicas que se apresenta como arena de lutas entre grupos sociais rivais, que tentam promover seus próprios programas ideológicos.

A essa cultura veiculada pelos meios de comunicação, cujas imagens, sons e espetáculos ajudam a costurar o tecido da vida cotidiana, Douglas Kellner denomina de *cultura das mídias* (2001, p.9). Para um grande número de indivíduos, em certo sentido, essa cultura é a cultura dominante que substituiu as formas de cultura elevada como foco de atenção e se transformou no principal vetor de socialização. Através de suas imagens – que tomam o lugar das antigas instituições (família, igreja, escola, etc.) que agiam como árbitros de gosto, valor e pensamento – a cultura das mídias fornece o material com que as pessoas forjam sua identidade e comportamento (KELLNER, 2001, p.26-27).

Em meio às querelas culturais e ideológicas, podemos entender que as situações locais, nacionais e globais dos nossos dias são articuladas entre si através dos textos da mídia, que por se tratar de um campo de disputas pode produzir discursos políticos conflitantes muitas vezes de maneira contraditória. Disputas que não necessariamente se resume ao noticiário e a informação, mas que também incluem o entretenimento e a ficção como campos que articulam conflitos, temores e esperanças de grupos e indivíduos, espelhando nos textos da mídia as lutas concretas travadas na sociedade (KELLNER, 2001, p.32).

As tensões entre discursos dominantes e resistentes encontram várias formas de interação. Ao criticar o que chamou de tendência nos estudos culturais, Kellner trata do louvor que alguns pesquisadores fazem da resistência *per se* sem fazer distinção entre seus tipos e formas. Alguns atos de resistência ao invés de combater podem acabar reforçando e encorajando comportamentos reacionários, como em alguns atos de violência:

⁷¹ O termo é utilizado aqui de forma ampla, não se referindo exclusivamente ao texto escrito, mas a todo o conjunto de signos que podem constituir linguagem e, conseqüentemente, sentido.

A violência, porém (...), pode ser emancipatória, se dirigida contra as forças de opressão, ou reacionária, se dirigida contra as forças populares que lutam contra a opressão ou se explodir arbitrariamente em qualquer direção. (...) muitas pessoas que participam de estudos pacifistas a vêem como uma forma de malogro da resolução de conflitos (KELLNER, 2001, p.57).

Assim como o ato de resistência, a própria análise corre o risco de se tornar ideologicamente infectada por um discurso conservador ou inócuo, dependendo da postura adotada. Segundo Kellner, a exaltação de todo e qualquer tipo de resistência pode acabar gerando um fetichismo teórico que serve às forças políticas dominantes e aos grupos que utilizam a indústria cultural para promover seus próprios interesses e programas.

Para o autor, a visão que valoriza incondicionalmente a resistência do público a significados dominantes que gozam da aceitação geral – como o *bom* em si – pode conduzir a um elogio acrítico do texto e do prazer do público no uso das produções culturais. O fetichismo da resistência pode gerar o fetichismo da luta. Nesse caso, a luta política se transforma simplesmente em *luta* por significado e prazer, enquanto a *resistência* é equiparada a evasão da responsabilidade social, como no exemplo da desobediência juvenil onde adolescentes vagam por fliperamas e praias, surfando ou matando tempo nas praças sem causar uma oposição “política” de fato.

Os modos de dominação se fecham, e a resistência e a luta se despolitizam e se tornam inofensivas, criando-se assim uma ideologia da “cultura popular” perfeitamente congruente com os interesses do poder vigente. *Tal “resistência” de fato não desafia as estruturas existentes de poder* [grifo meu], não altera as condições materiais e não melhora as estruturas de opressão daqueles que “resistem” produzindo significados e prazeres no domínio da “cultura popular” (KELLNER, 2001, p.59).

Além dos tipos e formas de resistência, outro fator que pode influir na efetividade dos discursos é a apropriação de seus significados por parte do público. O resultado e as práticas culturais provenientes destes espaços de luta também podem se mostrar desconectados das intenções iniciais dos discursos de resistência ou dominação, gerando usos e interpretações imprevisíveis.

Dentro desse universo, e por suas próprias características, a Internet torna-se um espaço privilegiado para essas lutas sociais, mesmo que, segundo Kellner, as tecnologias digitais da mídia e de informação possuam um potencial reacionário – propiciando novas formas de vigilância, controle, desmobilização e manipulação social. Porém, o autor também destaca o caráter ambíguo das redes digitais de comunicação que, ao mesmo tempo, conteriam a possibilidade de autonomia e acesso a outros conhecimentos oferecidos pela nova esfera

pública informatizada (KELLNER, 2001, p.26). A utilização do código binário como suporte universal de produção midiática transforma a Internet num ambiente comunicacional de potencial impar para tais transformações sociais.

Enfatizando a capacidade de aglutinar diferentes mídias num único canal, André Lemos trata das novas práticas resultantes das tecnologias digitais e aborda as características que diferenciam a Internet das mídias de massa tradicionais.

Podemos dizer que a Internet não é uma mídia no sentido que entendemos as mídias de massa. Não há fluxo um-todos e as práticas dos utilizadores não são vinculadas à uma ação específica. Por exemplo, quando falo que estou lendo um livro, assistindo TV ou ouvindo rádio, todos sabem o que estou fazendo. Mas quando digo que estou na Internet, posso estar fazendo todas essas coisas ao mesmo tempo, além de enviar e-mail, escrever em blogs ou conversar em um Chat. Aqui não há vínculos entre o instrumento e a prática. A Internet é um ambiente, uma incubadora de instrumentos de comunicação e não uma mídia de massa, no sentido corrente do termo (LEMO, 2003, p.17).

Estas características permitem uma nova relação entre público e mídia que provoca o aparecimento da figura de um consumidor/provedor de informação. A potencial ampliação do alcance discursivo e o anonimato que a Internet possibilita aos seus usuários abrem espaço para outros padrões estéticos e critérios éticos que não são frequentemente tratados pelos veículos de massa. Dessa forma, a informação na rede pode ser produzida e consumida fora das diretrizes que regem as empresas de mídia (que vivem pressões comerciais e políticas que não existem para a grande maioria dos usuários da *web*) e sem um controle estatal.

Num ambiente onde a produção de informação é pulverizada, a quantidade de pontos de vista sobre um acontecimento é potencialmente superior aos veículos de produção centralizada. Na rede, o consumidor/provedor pode selecionar dentro das possibilidades disponíveis as informações que julgar necessário (e adequado) para compor sua versão dos discursos. Em alguns casos, o usuário pode ter contato com atores envolvidos diretamente nos acontecimentos de seu interesse⁷². Essa autonomia também é abordada por Wilson Dizard Jr ao falar não só da Internet, mas também dos outros veículos digitais da “nova mídia”:

Em particular, a nova mídia está começando a prover conexões interativas entre o consumidor e o provedor de informação. Essa capacidade acrescenta uma nova dimensão notável ao atual padrão da mídia de massa (...). A nova mídia é crescentemente interativa, permitindo aos consumidores escolher quais recursos de

⁷² No caso dos conflitos no Iraque, blogs de anônimos passaram a servir de fonte de dados e contato direto com civis que relatavam os acontecimentos e respondiam a jornalistas e usuários, não profissionais, da Internet sobre o que se passava no conflito pela ótica de cidadãos iraquianos. Alguns desses civis passaram a escrever como correspondentes da imprensa Ocidental. Como exemplo desses blogs pode-se consultar: <www.iraqiscreen.blogspot.com> ou <www.baghdadtreasure.blogspot.com>.

informação e entretenimento desejam, quando os querem e sob qual forma (DIZARD, 2000, p.40-41).

A Internet se apresenta como espaço de autonomia e palco de lutas sociais que, como citado anteriormente, pode espelhar de forma retórica conflitos concretos. Acontecimentos como o bombardeio e invasão do Líbano por tropas israelenses, os combates entre separatistas e forças federais russas na Chechenia e a ocupação do Iraque por soldados estrangeiros são alguns dos embates que produziram imagens de destruição, dor e atrocidade que circularam na *web* como forma de denúncia ou defesa de governos e grupos beligerantes. Usufruindo dessa nova autonomia oferecida pela rede, não só anônimos produzem tais imagens para mostrar a atrocidade cometida contra seu povo, mas também grupos militantes usam a Internet para divulgar sua ideológica e sua forma de lutar e de fazer a guerra.

Essas imagens propiciam uma aproximação com o horror, uma outra forma de *teleintimidade*⁷³ com a atrocidade real, que a televisão e o cinema não costumam promover. Entre as imagens geradas nestes conflitos, um dos vídeos mais chocantes a circular na Internet foi **Chechclear**. Produzido por combatentes chechenos⁷⁴, o vídeo mostra a decapitação de um soldado russo capturado e executado como forma de ameaça ao governo de Moscou. O vídeo pode ser considerado uma propaganda de guerra dos rebeldes chechenos, pois, mesmo que de forma mais agressiva e extremada, guarda aspectos de produções como **Campanha da Polônia, Dia de liberdade e Why we fight**.

Chechclear teve maior repercussão quando o site Ogrish⁷⁵ publicou o arquivo na Internet. Em pouco tempo, o vídeo passou a circular em redes P2P⁷⁶ e em correntes de e-mail com títulos alterados que induziam os internautas a pensar que se tratava de imagens do jornalista americano Daniel Pearl, seqüestrado e executado por extremistas islâmicos no Paquistão. Mesmo assim, sua circulação ficou restrita ao ambiente da Internet, tendo pouca ou nenhuma repercussão na mídia tradicional.

A execução de soldados norte-americanos no Iraque, como forma de propaganda de guerra, também virou tema nos vídeos de grupos insurgentes. O aparecimento de Juba e a distribuição dos arquivos de computador com seus disparos é apenas parte da campanha ideológica lançada pelo Exército Islâmico do Iraque contra as tropas norte-americanas. Juba é

⁷³ Expressão utilizada por SONTAG ao tratar da cobertura de tevê na guerra do Vietnã (2005, p.22).

⁷⁴ As imagens desse vídeo são extremamente brutais, e algumas vezes produzem náusea e pesadelos em quem as vê. Para ler mais sobre o assunto ver: en.wikipedia.org/wiki/Chechclear

⁷⁵ O antigo www.ogrish.com não existe mais e seu endereço foi integrado ao www.liveleak.com

⁷⁶ Termo originado da expressão em inglês *peer-to-peer* (pessoa-a-pessoa).

a síntese de um exército clandestino, sem rosto e sem representação legal que encontra na Internet o veículo e o anonimato necessário para difundir seu discurso de luta e resistência. Mesmo na clandestinidade, a organização e produção da propaganda e dos comunicados da resistência iraquiana respeitam a mesma lógica dos filmes “didáticos” e panfletários realizados por alemães e norte-americanos durante a Segunda Guerra Mundial. Apesar disso, tais vídeos conservam uma estética e um caráter amador que conferem um aspecto verossímil às mensagens da insurgência.

Estas imagens da guerra, produzidas de forma intimista por *agentes* imersos diretamente nos confrontos, são o registro do olhar singular de indivíduos envolvidos de forma visceral com a morte e a sobrevivência num ambiente hostil. Essa relação confere outro status à realidade representada na tela, diferente do que se veria num telejornal. Mas o sucesso da narrativa intimista não é uma característica exclusiva da Internet, como os exemplos de Remarque, Friedrich e Jünger, entre tantos, já demonstraram. A rede age como facilitadora na divulgação e acesso a todo o tipo de conteúdo que possa ser transformado em código binário. No entanto, fenômenos midiáticos como *reality shows*, *blogs* e comunidades virtuais reforçam a atual importância desse tipo de narrativa que, unida aos recursos de acesso e ao espaço virtual da *web*, exerce um papel relevante na construção de novas práticas culturais.

4. SOBRE A ATROCIDADE MEDIADA

4.1. MORTICÍNIO COMO ENTRETENIMENTO

O sucesso da “imprensa marrom” e dos veículos que exploram a atrocidade como artifício comercial reside no interesse de parte do público de ver acontecimentos violentos. Se observarmos o tempo que as pessoas dedicam ao crime e à violência no noticiário, nos filmes de ficção e mesmo na literatura, chegamos à conclusão de que tais atos fascinam e prendem a atenção do público. A invasão do espetáculo em todos os níveis da vida cotidiana – que nos leva a uma sociedade do “infotimento”⁷⁷ que suporta a presença constante do crime e da violência nos meios de comunicação – reforça a tendência de se atribuir o fenômeno do fascínio pela atrocidade ao papel desempenhado pelas mídias, no entanto, desde muito antes do aparecimento do rádio ou da TV, as pessoas têm encontrado algum tipo de recompensa diante de histórias sobre crimes e violência (ROLIM, 2006, p.186).

Segundo Marcos Rolim, durante os séculos XVII e XVIII, biografias de conhecidos ‘fora-da-lei’ e confissões pré-execução chegaram a criar um subgênero folhetinesco de muito sucesso na Europa, mas um olhar sobre nossas tradições culturais deverá reconhecer que crime e violência não vêm sendo explorados apenas em publicações de segunda ordem.

Desde Sófocles, passando por Shakespeare, Dostoiévski, Tolstói, Balzac, Dickens, e tantos outros grandes nomes que integram o que Harold Bloom identificou como o ‘cânone ocidental’, crime e violência têm oferecido muitas histórias e, em torno deles, personagens inesquecíveis foram criados (ROLIM, 2006, p.186).

Desde as arenas romanas o terror e a atrocidade acompanham as práticas do espetáculo na cultura ocidental, e hoje continuam presentes na TV, no cinema, nos *games* e também na literatura.

O autor formula a hipótese de que o contato com a morte violenta e intencional, a partir da mediação de seu relato, nos aproximaria de uma situação extrema, compreendida como o limite que não pode ser transposto. Esse contato poderia nos oferecer uma forma de contornar nossos impulsos mais obscuros e ancestrais. Assim, quando presenciamos a violência mediada é possível que estejamos também “nos livrando” de algo. Ainda segundo o autor, nessa hipótese “catártica”, seria possível compreender por que teríamos a tendência de

⁷⁷ Termo usado por Douglas Kellner para se referir a um novo estágio da sociedade do espetáculo dentro do “tecnocapitalismo”, onde o capitalismo, a tecnologia e as indústrias de informação e entretenimento estariam produzindo uma “sociedade do infotimento” na cultura do espetáculo (Kellner, 2003, p.11).

“demonizar” os que matam *sem razões aceitáveis para isso*. Nos casos em que os autores do ato de violência são identificados como “o mal” e a narrativa classifica estes agentes com traços “desumanizados”, o espectador pode protestar inocência diante da barbárie. Dessa forma, se aquele que matou é um “monstro” ou um *outro* – diferente de mim – posso dizer que ele não é como *eu*, pois assumiríamos o pressuposto de que pessoas “normais” não matam injustificadamente. Tal processo criaria uma barreira semântica que impediria a identificação do público com os autores da violência. Através dessa lógica, afastaríamos o que poderia ser perturbador: a convicção de que assassinatos e atos de violência são, em sua maioria, praticados por pessoas comuns (ROLIM, 2006, p.187).

A aproximação que a mediação permite com essa situação “extrema” pode ir além de uma absolvição moral diante da violência. A tentativa de transgressão desse limite pode transformar fascínio em prazer e liberar os tais impulsos “ancestrais” de forma diversa. Em meio ao fluxo constante da mídia, aprende-se, em níveis diferentes, a se extrair prazer da violência e do sofrimento alheio como explica Douglas Kellner:

O prazer em si não é natural nem inocente. Ele é aprendido e, portanto, está intimamente vinculado a poder e conhecimento. Desde Foucault, passou-se a admitir que o poder e o conhecimento estão intimamente imbricados, e que o prazer está vinculado a ambos. Aprendemos o que apreciar e o que evitar. Aprendemos quando rir e quando aplaudir (...) Um sistema de poder e privilégio, portanto, condiciona nossos prazeres de tal modo que procuramos certos prazeres sancionados socialmente e evitamos outros. Algumas pessoas aprendem a rir de piadas racistas e outras aprendem a sentir prazer com o uso brutal da violência (KELLNER, 2001, p.59).

Num universo extremamente midiaticizado, brutalizado com a sólida presença de imagens de violência, o prazer em relação à atrocidade pode extrapolar a sanção social ou impelir grupos a adotar a violência como símbolo de distinção. De forma inversa ao distanciamento e “demonização” do agressor levantada na hipótese anterior, através da mediação também se pode encontrar vínculos com o agente da atrocidade. Tal identificação permite ao público se aproximar e “encarnar” a transgressão contida no ato de violência a procura de um outro tipo de recompensa moral. Por um momento, o cidadão comum pode *ser* o juiz e o carrasco que pune e exerce poder sobre a vida e a morte dos indivíduos. A busca do prazer contido no desafio dos limites permitidos está presente em outra hipótese apresentada por Rolim, a de que a morte violenta nos confronta com duas angústias constitutivas de nossa cultura: a do sentido da vida e a da finitude da vida. “Os seres humanos talvez tenham inventado a lei para dialogar com a primeira e a idéia de vida eterna para escapar da segunda.

A morte violenta ‘afrota’ essas duas construções culturais que são também alicerces das nossas civilizações” (ROLIM, 2006, p.187). Segundo esse pensamento, o culto à atrocidade pode ser entendido como um desafio às leis estabelecidas e aos cânones religiosos. Seja por resistência ou desprezo ao moralmente aceito, determinados grupos ou indivíduos adotam diferentes parâmetros éticos na busca da sensação de poder, prazer e transgressão na comunhão de atos de extrema violência.

Por constituir para alguns indivíduos uma espécie de premiação anímica, a mediação da violência (ficcional ou não) pode ser consumida como entretenimento. Através desse consumo, imagens de assassinatos, execuções e acidentes reais também podem passar do choque ao fetiche. O limite entre gozo e morte, fascinação e repulsa torna-se difuso quando a representação da atrocidade real age como fonte de *recreação*, como no caso dos míticos filmes conhecidos como *snuff movies*.

O termo, *snuff movie*, em seu uso mais estrito, refere-se a filmes sádicos que envolvem tortura, erotismo e a morte real e deliberada de atores em cena. Estes filmes seriam produzidos de forma clandestina com objetivos comerciais e abasteceriam um lucrativo mercado negro. Até onde se sabe, nunca foi encontrado um verdadeiro *snuff movie*. Existem registros de assassinos que filmaram a morte de suas vítimas, mas sem a intenção de transformar o filme num produto comercial.

O uso mais genérico do termo englobaria todos os filmes produzidos com a intenção de entretenimento e ganho monetário dos produtores onde se mostre a morte real de seres humanos. Falsos *snuff movies* foram produzidos e comercializados, mas eram apenas montagens realistas, como no caso do filme **Flower of Flesh and Blood** (Flor de Carne e Sangue) onde um ator tortura e mata mulheres com uma espada samurai diante da câmera. Para convencer o público da realidade das cenas, as montagens e procedimentos do filme exploram detalhes extremamente convincentes que conservam aspectos fisiológicos e cirúrgicos precisos.

Apesar de não se encaixarem na definição estrita, filmes com cenas de mortes reais irão se apropriar e popularizar o termo *Snuff Movie*. Alguns títulos foram legalmente comercializados e ainda se encontram disponíveis em locadoras de vídeo como o caso de **Faces da Morte** (*Faces of Death*) – uma compilação de montagens, cenas de assassinatos,

suicídios e acidentes fatais que fez sucesso na década de 1980, originando uma seqüência de seis filmes⁷⁸.

Na Internet, os *snuff movies* – segundo a definição mais genérica do termo – e outros filmes de atrocidades encontram um canal de distribuição em sites especializados⁷⁹ e redes de troca de arquivos P2P. Estes canais possibilitam o intercâmbio direto entre o produtor e os consumidores finais desses filmes. Pela própria característica da rede, estes consumidores também acabam agindo como distribuidores em potencial, ampliando ainda mais o acesso a esse tipo de produto.

No mesmo espaço onde circulam *snuff movies*, cenas de execução e atentados (como os disparos de Juba e a propaganda de guerra chechena) encontram acolhida e são consumidos como entretenimento. A mesma mensagem que nos países árabes causa impacto nas estruturas de força das sociedades locais e arregimenta partidários para a luta contra os ocupantes ocidentais, poderá ser consumida no espaço virtual como uma *resistência inofensiva*, dependendo das conexões feitas pelo público. Mesmo que os vídeos conservem seus aspectos de resistência política, estes são minimizados pela forma de apropriação e consumo realizada nas redes de circulação de entretenimento mórbido. A mesma objetividade que está a serviço das ideologias também pode permitir que a carnificina e a violência das telas sejam consumidas e interpretadas pelo público de forma distinta das intenções de seus produtores.

4.2. A EXPERIÊNCIA SEM CONSEQÜÊNCIA

De forma similar ao fascínio maquinístico de Jünger – que no período entre guerras pregava a submissão da sociedade ao fazer técnico –, a confiança dos militares norte-americanos nas capacidades da tecnologia criou o sonho da guerra sem dor mesmo para aqueles que lutam nos campos de batalha.

Projetos militares dos Estados Unidos, como *Land Warrior* e *Future Force Warrior*⁸⁰, planejam utilizar a tecnologia como forma de ampliar as capacidades dos combatentes e o controle sobre as operações de guerra. Através de capacetes, uniformes e uma rede de sensores que pretendem transformar homens em super-soldados, pesquisas estão sendo realizadas para tornar as tropas de infantaria num organismo cibernético letal e menos

⁷⁸ Para ler mais sobre o filme ver: en.wikipedia.org/wiki/Faces_of_Death.

⁷⁹ Como o extinto www.ogrish.com, um dos mais conhecidos sites de *snuff movies* do mundo, incorporado ao www.liveleak.com.

⁸⁰ Ver mais em: [How the future force warrior will work](http://science.howstuffworks.com/ffw.htm). Disponível em: <<http://science.howstuffworks.com/ffw.htm>>.

suscetível a ferimentos e morte. Cada indivíduo, com funções especializadas dentro do conjunto, passa a ser um nó dessa rede de comunicação onde informações sobre posicionamento, táticas e condições fisiológicas de cada membro de uma unidade possam circular simultaneamente entre todos os participantes da operação, dando capacidade aos comandantes de interagir diretamente com os soldados e ter acesso ao que cada nó da rede está vendo, ouvindo e falando. O projeto todo envolve o desenvolvimento de vários subsistemas de armas, armaduras e redes de comunicação que se estima estarem operando completamente integrados em 2023. Parte desse sistema já está desenvolvido e operando em algumas unidades que participam dos atuais conflitos que envolvem as forças militares norte-americanas. Mas alguns dos futuros estágios do projeto em desenvolvimento almejam o que hoje ainda faz parte de contos de ficção científica, como o uso de nanotecnologia, exoesqueletos artificiais que dão força extra aos soldados e armaduras baseadas em fluidos “inteligentes” capazes de mudar sua rigidez respondendo a impulsos magnéticos. Mas esta não é uma ambição exclusiva dos militares norte-americanos, projetos semelhantes são desenvolvidos por outros exércitos na França, na Inglaterra, na Alemanha e na Austrália⁸¹.

Durante a cobertura de televisão dos primeiros ataques à Bagdá em 2003, entre cenas pirotécnicas dos mísseis caindo sobre a cidade, podia-se ouvir explicações de oficiais da Coalizão que ainda garantiam a possibilidade de uma “guerra asséptica”, pois, com o auxílio de suas armas de precisão cirúrgica, poderíamos viver – os militares e nós, como público através da tevê e das imagens produzidas pelas câmeras táticas – um conflito praticamente sem baixas entre os soldados aliados, com o menor número possível de mortes civis e a destruição apenas de objetivos militares. “Esta será uma campanha diferente de todas as outras na história. Uma campanha caracterizada pelo choque, pela surpresa, pelo emprego de munições de precisão numa escala nunca antes vista”, declarava o General Tommy Franks, Líder das Forças Norte-Americanas durante a última invasão do Iraque (JARECKI, 2006).

A confiança na tecnologia e na supremacia bélica foi um dos pontos de sustentação no discurso do exército e do Governo Bush para tranquilizar a opinião pública internacional e convencer sua população de que a guerra poderia ser feita com o mínimo de dor e destruição.

Mas são declarações como as do piloto de caça-bombardeiro F-117, codinome *Tooms*, gravadas no documentário **Razões para a guerra** (2006), que mais transparecem o fascínio pela tecnologia e “inteligência” dos novos armamentos:

⁸¹ Ver mais em: Future force warrior. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Future_Force_Warrior>.

Ao nos aproximarmos da cidade apareceram umas nuvens. No passado isso era ruim, porque no F-117 jogamos bombas guiadas por laser. Então, se não pode ver o alvo, não pode jogar uma bomba nele. Nesse dia eu tinha uma bomba guiada e estava um tanto feliz. Eles não me viam. Eu não os via. Mas minhas bombas podiam achar os alvos (JARECKI, 2006).

Junto aos discursos oficiais e declarações como a do piloto de caça, imagens táticas produzidas a partir de câmeras instaladas em mísseis e bombas inteligentes, que lembram interfaces de um *videogame*, mostram a destruição de alvos com “precisão”, dando “prova” da eficiência bélica ocidental sem a necessidade de se ver o sofrimento do inimigo.

A intenção aqui não é colocar em dúvida ou listar evidências desse discurso de eficiência, mas destacar o papel das imagens nesse processo narrativo (e dissertativo) que através da mediação tecnológica aproxima de nós a “guerra limpa” que acontece a distância.

Presenciar a guerra à distância, mesmo como participante ativo das ações bélicas como no caso do piloto de caça, afasta do soldado/espectador a humanidade dos corpos que sofrem a dor e a atrocidade. Esse distanciamento – que está em evidência na guerra de supremacia aérea, de aviões invisíveis e bombas inteligentes – já era de alguma forma vivenciado em conflitos anteriores.

Em **Razões para a Guerra**, uma das declarações de Wilton Sekzer, policial aposentado da cidade de Nova Iorque e veterano da Guerra do Vietnã, aborda essa participação na guerra feita longe do inimigo através do ponto de vista do combatente:

Fui designado para uma companhia de helicópteros, o 13º Batalhão de Aviação. Eu era atirador de um dos helicópteros. Foi uma experiência e tanto para mim, sabe, um rapaz de 21 anos. Envolvido em tirar a vida de pessoas. Da perspectiva de um helicóptero você está a um número xis de metros e está atirando em pequenos pontos correndo de um lado para outro. Não está atirando em alguém cara a cara. É quase como se eles não fossem seres humanos. São objetos. Eles são objetos (JARECKI, 2006).

À distância, o inimigo não guarda nenhuma semelhança com quem o ataca: ele não sua, sangra, grita ou sente dor. É só um ponto móvel no campo de visão, um objetivo num jogo de tiro ao alvo. Nessa situação, onde o alvo é desumanizado, o conflito moral em tirar vidas humanas é abrandado. Na fala do piloto do caça-bombardeiro, para quem os inimigos são gráficos no monitor de cristal líquido, fica ainda mais evidente esse descolamento de causa e consequência. Os pilotos só vêem as imagens da câmera mostrando o alvo destruído, mas os “danos colaterais”⁸² ficam longe de seus olhos.

⁸² Termo utilizado para determinar danos a prédios, instalações e vítimas civis atingidos no combate por fogo cruzado ou engano.

Kevin Robins escreve sobre estes desdobramentos morais onde a não identificação com a vítima e o contexto onde está inserido o autor da agressão autorizá-lo-ia a remover o peso das conseqüências de seus atos. Após relatar o depoimento de um piloto de helicóptero norte-americano que ao fim de uma missão ria satisfeito com o sucesso de mais um “dia de trabalho”, Robins compara-o ao personagem de ficção Hannibal Lecter, o psicopata canibal de **Silêncio dos Inocentes**. Junto de seus companheiros, o piloto teria gravado o massacre de soldados iraquianos com câmeras de visão noturna. Após retornarem da missão, os pilotos teriam se reunido para assistir aos vídeos captados em combate.

Correndo sem lugar para se esconder, os soldados iraquianos podiam ser vistos na tela com o mesmo tamanho de jogadores de futebol numa transmissão esportiva. Os pilotos, revendo sua ação, trocavam cumprimentos e comentários sobre a facilidade com que mataram os oponentes. Como se estivessem reunidos para assistir um show de tevê.

Talvez nós pudéssemos considerar qual a diferença que há entre este homem, que foi capaz de voltar seu fogo infernal contra homens que estavam fugindo ‘como ovelhas fantasmagóricas’, e um assassino como Hannibal Lecter que devora suas vítimas. De um lado, o Iraque era um ‘tiro ao pato’; de outro, é uma questão de canibalismo. A diferença é que ser Hannibal Lecter no Iraque estava tudo bem; ser Hannibal Lecter na América não está. Portanto a Guerra do Golfo foi projetada como um simples confronto entre ‘nós = bom’ e ‘eles = mau’, na particularidade de um assassino serial esta simples ficção moral é perturbada e confundida (ROBINS, 1996, p.76)⁸³.

Nesse caso, tanto fazer a guerra quanto interpretar as cenas capturadas pelos pilotos está relacionado com a leitura dessa “ficção moral” que separa e cria as identidades dos atores em conflito no monitor. Robins fala sobre como a imagem na tela funciona nesse processo de nos confrontar com essas implicações humanas de realidades morais. A tela, servindo como metáfora de nossa condição atual, simbolizaria nossa existência e nossa contraditória condição de participar e evitar os acontecimentos. Ao mesmo tempo em que as imagens nos confrontariam com inumeráveis dilemas morais elas também nos mantêm fora desses dilemas, pois é através da tela que negamos ou evitamos essas implicações.

Essa possibilidade de fuga moral não significa uma impossibilidade de se sentir ultrajado ou ter uma reação de reprovação diante de imagens de sofrimento, o que Robins afirma, é que imagens representam uma particular dificuldade para nossa maneira de ser

⁸³Tradução de: Perhaps we should consider what the difference is between this man, who was capable of turning his hellish fire on men who were fleeing ‘like ghostly sheep’, and a killer like Hannibal Lecter who devours his victims. On the one hand, Iraq was a ‘turkey shoot’; on the other, it is a question of cannibalism. The difference is that being Hannibal Lecter in Iraq was alright; being Hannibal Lecter in America is not. Whereas the Gulf War was projected as a simple confrontation between ‘us = good’ and ‘them = evil’, in the serial killer genre this simple moral fiction is disturbed and confounded (ROBINS, 1996, p.76).

moral. O sofrimento seria algo diferente de sua representação. Viver o sofrimento não é o mesmo que conviver com suas imagens. A experiência mediada torna-se uma experiência ambígua. Ainda que as imagens nos causem choque e nos ensinem como administrar nossa relação com o sofrimento, nos expondo a um terror que de outra forma poderia ser inacessível, elas ao mesmo tempo nos mantêm afastados da dor pelo plano da tela, como as paredes de vidro de um aquário. A representação não consegue nos levar até a realidade e nem por si só manter o contato recíproco necessário para sustentar uma existência moral e de compaixão. Com essa convivência próxima mas em separado da experiência concreta, o que ocorreria seria o oposto: a erosão dos valores morais (ROBINS, 1996, p.76-77).

Segundo o autor, a tela nos separa em *atores* e *receptores*, onde num lado fazemos à ação e no outro apenas assistimos as cenas. Permitindo a construção de um mecanismo de defesa moral que, no caso específico dos pilotos de helicóptero citados, possibilitaria manter distância da brutalidade da qual participaram, neutralizando moralmente seus atos. Esse mecanismo de negação garantiria aos pilotos preservar e proteger certa sanidade mesmo num ambiente violento e insano. Quando autorizado pelo Estado a executar esse tipo de atividade, o indivíduo é forçado a encontrar uma maneira de matar sem se sentir um assassino. Esse processo levaria a uma divisão do *eu* que permitiria o indivíduo administrar a coexistência de um matador e de uma pessoa comum no mesmo sujeito. Um sádico e um *voyeur*: identificando-se menos com o ator sádico, que executa os soldados inimigos, e mais com a sua porção do indivíduo que está fora da tela, assistindo de longe as conseqüências de seus atos. Ao voltar da operação e assistir as imagens do ataque, os pilotos estariam transferindo o peso de seus atos para sua porção espectador.

Este processo de divisão pode ser particularmente importante para entender nossas implicações na violência das telas. Nós podemos descrever os pilotos de Apache nos termos do processo de divisão que diferencia um eu-espectador (*spectator-self*) de um eu-ator (*actor-self*): no contexto da guerra, torna-se possível para eles sentirem que o eu-espectador era mais 'real' que o eu que estava agindo devastadoramente no e sobre o mundo real. Isso aconteceu em parte porque o conjunto de tecnologias de comunicação, controle e vigilância no qual eram imersos produziu um tipo de cenário de videogame: foi uma guerra de apertar-botão, controlar remotamente e fitar a tela. O efeito dessas tecnologias de distanciamento foi criar uma experiência anestesiada de incompreensão e combate descorporificado (ROBINS, 1996, p.79)⁸⁴.

⁸⁴ Tradução de: This process of splitting may be particularly important for understanding our implications in screen violence. We can describe the Apache pilots in terms of a splitting process that differentiates a spectator-self from an actor-self: in the context of the war, it became possible for them to feel that the spectator-self was more 'real' than the self that was acting devastatingly in and on the real world. This was partly because the array of communications, control and surveillance technologies in which they were immersed produced a kind of

Apesar da atmosfera densa e extremamente verossímil das cenas e do choque seco produzido pelo som dos disparos que abatem os soldados – onde a crueza e a *imperfeição* da realidade se apresentam –, nos vídeos de Juba a divisão do *eu* é ainda mais clara, já que a ação real é vetada ao público, e a esse só resta a função de *voyeur*.

Nos vídeos de Juba o espectador vê os disparos do ponto de vista do atirador. Pode *encarnar* o olhar de quem age sobre o mundo real, mas ainda assim um espectador, sem o contato com o acontecimento concreto. As imagens de Juba reforçam o aspecto do afastamento, já que o atirador está realmente longe dos oponentes. Apesar de revelar um contexto novo para o público que está distante dos combates, a imagem telescópica do fuzil mantém a dor do oponente de Juba duplamente afastada do espectador, pois, além da tela, ainda existe a distância coberta pelo aparato óptico da câmera. Este artifício torna menos chocante e menos obscena a experiência de ver os atentados da insurgência iraquiana do que a de alguns filmes de ficção que recriam a morte em detalhes.

A visão em primeira pessoa, o cenário de guerra urbana e os corpos que caem flácidos depois do disparo já não causam espanto a um grande número de internautas que estão familiarizados com cenas de jogos como **Conter-Strike** ou **Medal of honor**⁸⁵. Para quem já as *presenciou* infinitamente, nas simulações do entretenimento eletrônico, as cenas dos vídeos de Juba são esvaziadas da dor e da violência real de seu referente. A simulação dos *games* ilustraria a precessão dos simulacros que, segundo Baudrillard, antecipam a realidade e curto-circuitam os signos do real no próprio real. Os próprios vídeos fariam parte de um *hiper-real* que só permite a recorrência dos modelos, fazendo do acontecimento concreto mais uma revolução na órbita de repetições que impediriam a ocorrência do real em sua antecipação probabilística combinatória (BAUDRILLARD, 1991, p.8-9).

No documentário **The Fight for Baghdad** (2004), muitos soldados em suas declarações fazem alusão a imagens de jogos eletrônicos e filmes de guerra como forma de expressar suas experiências na zona de combate: “Foi como um game. Parecia um game, mas estávamos dentro dele. E para nós foi tão rápido que, quando olhamos um para o outro e percebemos o avanço [da batalha] já estávamos lutando havia horas”, compara o Cabo Dante

video-game scenario: it was a push-button, remote-control, screen-gazing war. The effect of these distancing technologies was to create a numbed experience of derealised and disembodied combat.

⁸⁵ Jogos eletrônicos que simulam combates de infantaria em cenários históricos ou arenas de “treinamento” onde se pode encarnar um combatente e utilizar diferentes tipos de armamento, inclusive rifles de precisão.

Ruiz ao comentar sua participação na tomada de uma ponte sobre o rio Eufrates, ao sul de Bagdá.

Afastado do inimigo, na cabine de seu helicóptero, mas vendo-se alvo do fogo de um ataque antiaéreo, o piloto norte-americano, Sub-oficial Kevin Keaton, também remete sua experiência a ficção: “O céu explodiu, havia bolas pretas em toda parte e eu, na hora, lembrei das tardes de domingo assistindo a filmes da Segunda Guerra, os pilotos nos bombardeiros dizendo: ‘Eu fui atingido! Eu fui atingido!’ Tudo igualzinho”.

Para Sontag, a constante presença dessas imagens de sofrimento como parte do fluxo de entretenimento televisivo faz com que essas cenas se tornem parte de nossa realidade cotidiana servindo de referência para o entendimento da própria realidade.

Algo se torna real – para quem está longe, acompanhando o fato em forma de *notícia* – ao ser fotografado. Mas não raro, uma catástrofe vivenciada se assemelha, de maneira misteriosa, à sua representação. O atentado ao W.T.C no dia 11 de setembro de 2001 foi classificado de *irreal, surreal, como um filme*, em muitos dos primeiros depoimentos das pessoas que escaparam das torres ou viram o desastre de perto (SONTAG, 2003, p.22-23).

Nos vídeos da insurgência iraquiana a morte se mostra como fato irrefutável dentro do conflito. Ela é posta diante do espectador. A morte está no vídeo, ao alcance do olhar, mas continua separada pela tela. Ao menos num afastamento que a ficção e os jogos de simulação nos acostumaram a ver na morte banalizada do entretenimento. A verossimilhança e a realidade das cenas não, necessariamente, chocam quem as vê. Na verdade, pode-se entender o realismo como um reforço do espetáculo, na tentativa de nos transportar para dentro da tela, de nos colocar o mais próximo possível dos acontecimentos sem nos ferir de fato.

Imersos nesse ambiente sociocultural de imagens que nos permite presenciar os acontecimentos sem correr risco – sem confrontar as conseqüências – não me parece surpreendente a reação de incredulidade diante da catástrofe real. Como é o caso das declarações de soldados que ao enfrentarem os primeiros combates com o inimigo, cara a cara, e sentir as primeiras baixas do seu lado, falam de uma sensação de irrealidade e de surpresa.

De dentro de um veículo blindado de transporte de tropas, a caminho do combate onde o Exército Norte-Americano perdeu o maior número de soldados de uma só vez antes da tomada de Bagdá, o Cabo Jacob Anderson viveu o seu primeiro contato com a guerra:

De repente, ouvimos balas passando perto de nossas cabeças, vindas por trás. Víamos disparos batendo na berma⁸⁶ a poucos metros de nós. E, pode soar estranho ou sádico, mas nós achamos meio engraçado. Nós largamos as armas e começamos a rolar de rir (The Fight for Bahgdad, 2004).

Reação semelhante ao dos companheiros do Primeiro-tenente Steven Pierce, que ao confrontarem a realidade da guerra demonstraram incredulidade:

Eu ouvi 3 ou 4 disparos bem no meu pé. Nós começamos a rir, porque no início foi como um choque, como: ‘Não acredito que estão atirando em mim!’ E aí caímos na real: ‘Espera aí, isso não tem graça’. Aquilo foi bem perto (Ibidem).

Reações que às vezes parecem arrogantes, como a de rir diante do ataque inimigo, não deixam de revelar a surpresa ao se enfrentar a conseqüência dos combates fora das telas: a morte e a dor não são um filme, nem um videogame.

O sonho da guerra sem sangue, das cirúrgicas armas inteligentes que a tecnologia prometia transformar em realidade, ainda permanece um sonho. Por mais tecnologia que se utilize, a guerra continua sendo um *jogo* de matar e manter vivos corpos humanos. A ciência e a tecnologia que dão novas capacidades aos soldados são realidades, mas os soldados cibernéticos – integrados aos mais avançados sistemas militares – ainda morrem como todos os seres humanos normais (GRAY, 2001, p.56-58). Isso mantém o problema básico das guerras contemporâneas: para fazer a guerra tem que se arriscar vidas, tem que se estar *lá*. No entanto, as tecnologias de visão têm nos permitido essa experiência de *acompanhar* a violência sem sofrer suas conseqüências, a possibilidade de apreender o que está do outro lado da tela sem pôr em risco o próprio corpo.

4.3. A VISÃO DA GUERRA EM FLUXO

Nunca, em nenhum outro momento da história humana, o fluxo de imagens e sons com o qual convivemos foi tão intenso, pelo menos sua presença não causa espanto nas regiões mais ricas do globo onde esse fluxo foi integrado ao cotidiano. A vida se desenrola acompanhada de uma multidão reluzente de imagens e sons que, em fluxo, escorrem de televisores, videogames, telas de computador e monitores de todo o tipo (GITLIN, 2003, p.25).

Se não se faz uma guerra sem baixas, cada vez mais não se faz uma guerra sem imagens. Desde o século XIX as câmeras estão presentes no campo de batalha e o uso tático do cinema e da fotografia foram de grande importância e amplamente utilizados nos dois

⁸⁶ Caminho rente à um canal ou fosso ou fortificações junto de trincheiras ou locais protegidos.

conflitos mundiais. Hoje, nos exércitos mais equipados do mundo, câmeras estão presentes em veículos, armamentos e capacetes quando não são carregadas de forma não oficial pelos próprios combatentes para realizar registros pessoais do que se passa nas zonas de guerra. Com a desmaterialização do suporte fotográfico, através da digitalização, e a ubiquidade das câmeras nos campos de batalha, cada vez mais podemos ter acesso a registros antes só retratados em filmes de ficção.

Um exemplo dessa presença constante das câmeras é o vídeo publicado em 6 de fevereiro de 2007 no *web site* do jornal inglês The Sun, onde câmeras colocadas na cabine de um avião da Força Aérea Norte-Americana mostram os momentos que antecedem um ataque de “fogo amigo”⁸⁷ a uma coluna de tanques britânicos. O vídeo publicado pelo The Sun muda o andamento do processo movido na Inglaterra para investigar as causas e motivos do ataque que vitimou o Cabo Matty Hull, membro do Corpo de Cavalaria Britânica, *The Blues and Royals* (DUNN, 2007 e GREENE, 2007). As imagens já tinham sido requisitadas anteriormente pela corte britânica à Força Aérea Norte-Americana, mas os responsáveis alegaram não existir tais registros. Com a publicação do The Sun, os americanos não puderam mais negar a existência das imagens e autorizaram o uso dos vídeos como prova no tribunal, com a condição de que a corte não fizesse a exposição em público das imagens. O que já não poderia mais ser evitado. O vazamento das imagens revela o que deveria continuar oculto, em segredo. Revela uma exposição *pornográfica* e endoscópica das entranhas das atividades militares. Defensores da tecnologia como solução bélica, os militares acabaram espionados pelas próprias lentes, um “efeito colateral” que a tecnologia lhes pregou.

Nesse universo onde tudo se coloca ao visível, onde todas as lentes devem consolidar um único olhar sobre o mundo, o que permanece oculto representa uma ameaça que deve ser combatida. Baudrillard afirma que essa necessidade da visão total representa a luta contra o segredo, o oculto. As coisas que eram antes secretas se tornam clandestinas, maléficas: “o que era simplesmente secreto, isto é, algo a ser trocado em segredo, torna-se o mal e deve ser abolido, exterminado. Mas ele [o segredo] não pode ser destruído: de certo modo o segredo é indestrutível” (2001, p.35-36). Proibido de ser revelado, o segredo é satanizado e habitará os próprios instrumentos utilizados para combatê-lo. Baudrillard relaciona aquilo que está oculto com o *mal*, que retiraria sua energia da não unificação das coisas – em oposição ao *bem* que

⁸⁷ Termo para designar um ataque acidental entre tropas aliadas ou do mesmo exército.

seria a unificação das coisas no mundo totalizado (2001, p.36). Instrumento da transparência, a tecnologia seria um meio de se atingir o bem:

A partir daí, tudo aquilo que se baseia na dualidade, na dissociação das coisas, na negatividade, na morte, é considerado como o mal. Nossa sociedade se empenha, então, em fazer com que tudo vá bem, que a cada necessidade corresponda uma tecnologia. Nesse sentido, toda a tecnologia está do lado do bem, isto é, da realização de um desejo geral, de um estado de coisas unificado (BAUDRILLARD, 2001, p.36).

Mas o mal estaria presente mesmo quando combatido. Por mais que se tente torná-lo transparente, esse sempre transparece. De outra forma, a própria transparência – a eliminação total do segredo – seria o Mal (BAUDRILLARD, 2001, p.39). E a própria tecnologia revela a dissociação nesse espaço “clandestino”. Não é estranho que nesse tempo de olhar transparente se tenha uma guerra onde aviões e mísseis carregam câmeras, onde seqüestradores filmam a decapitação de seus reféns como forma de propaganda de guerra, onde os abusos de Abu Ghraib são registrados e disponibilizados na internet pelos próprios torturadores e que um atirador acople uma câmera em seu rifle para registrar a morte de suas vítimas.

Em 1984, Virilio (2005) defendia que após a guerra fria e as estratégias de dissuasão nuclear viveríamos as guerras de dissuasão do *olhar*:

... nos próximos anos, a estratégia de dissuasão nuclear cederá lugar, sem dúvida, a uma estratégia de dissuasão baseada na capacidade de ubiqüidade da visão orbital do território adversário, mais ou menos como um duelo de *western*, em que o poder equivalente das armas importa menos que o reflexo: o *olhar* superará o *disparar* (2005 [1984], p.17).

Nessa guerra, onde “olhar sem parar, não perder de vista é ganhar”, em que a câmera e os sensores eletrônicos têm destacada posição de poder ao lado da máquina de guerra, a “máquina de espionar” também funciona como máquina de ocultar. Se agora tudo que pode ser visto pode ser destruído, pode-se também fazer o raciocínio inverso, onde toda a destruição que ficar oculta não se realizará. Mostrar a destruição ou o *erro* do inimigo também faz parte dessa guerra da *visão*.

Se não se vence conflitos sem arriscar vidas, também não se faz uma guerra sem ganhar corações e mentes, como bem sabia Lyndon Johnson⁸⁸. Corações e mentes: essas são as trincheiras da guerra de informação em nossas sociedades inundadas por imagens.

A máquina de espionar aponta a luz da fechadura para o que lhe for conveniente. Ver e mostrar faz parte da dissuasão na guerra psicológica contra o inimigo, mas também está

⁸⁸ Referência à frase dita pelo Presidente Norte-Americano ao dar declarações sobre a guerra do Vietnã: “A vitória da América dependerá dos corações e mentes das pessoas que moram no Vietnã”.

presente no processo de convencimento de seus próprios partidários. Aliada à sede de imagens, nesse jogo de esconde-esconde, a rede se mostra um importante veículo na guerra de visão. Mesmo numa guerra onde não existe equilíbrio bélico entre as forças em oposição, a estratégia de esconder/mostrar é utilizada por ambos os lados. Na Guerra do Iraque, diferente de outros conflitos bélicos recentes, a rede possibilita encontrar um fluxo maior de imagens circulando de forma não oficial. Por enquanto, esse fator torna mais difícil um controle governamental sobre as imagens vindas da guerra.

A insurgência iraquiana achou na internet uma forma de combater a guerra de informação norte-americana e divulgar suas próprias imagens de propaganda. A intenção de apresentar a guerra de um ponto de vista iraquiano, talvez, resida na esperança de alterar a percepção do público nos Estados Unidos sobre a realidade dos combates e repetir as manifestações populares que se mostraram contra a guerra do Vietnã, como descreve Sontag:

A guerra que os Estados Unidos travaram contra o Vietnã, a primeira a ser testemunhada dia-a-dia pelas câmeras de tevê, apresentou à população civil americana a nova teletimidez com a morte e a destruição. Desde então, batalhas e massacres filmados no momento em que se desenrolaram tornaram-se um ingrediente rotineiro do fluxo incessante de entretenimento televisivo doméstico (SONTAG, 2003, p.22).

Assim como fez a fotografia, o cinema e a tevê anteriormente, hoje, a internet dá mais um passo na forma de nos manter em contato com as atrocidades da guerra, servindo de palco estratégico na guerra da percepção. As imagens produzidas em meio à batalha, tanto do lado dos insurgentes quanto dos soldados norte-americanos, tentam aproximar do público a morte dos combates, mas também dá nova dimensão e sentido a esse fluxo de “entretenimento televisivo doméstico”.

Cada vez mais a vida social é moldada pelas imagens da mídia. Através das telas, conflitos políticos e sociais são *encenados* apresentando casos de assassinatos, atentados terroristas, escândalos sexuais, e a explosão de violência cotidiana como espetáculos de informação. A cultura da mídia não só nos exige cada vez mais tempo e energia, mas também nos fornece material para a fantasia, o desejo e o sonho, modelando pensamentos, comportamentos e identidades (KELLNER, 2003, p.1). Com a crescente mediação do mundo, nos encontramos em constante companhia de sons e imagens transformados em dígitos e transportados eletronicamente. Através dessa torrente audiovisual, vivendo a “telepresença” incessante que nos *priva* da solidão, o desafio que se apresenta parece ser o de refletir sobre o que vemos antes que a presença das imagens possa nos anestesiar com sua familiaridade.

4.4. ESPETÁCULO E MOBILIZAÇÃO ATRAVÉS DA IMAGEM

O conceito de “sociedade do espetáculo” cunhado por Guy Debord (2004) refere-se à sociedade midiaticizada organizada sobre o consumo e a produção de imagens, onde a valorização da aparência prevalece sobre a coisa concreta. A vida nas sociedades onde reinam a mediação e os modernos meios de produção se apresentaria como “uma imensa acumulação de espetáculos”. O espetáculo não seria apenas o fluxo de imagens, mas a própria relação social mediada por imagens. A essência do sistema de organização social em que vivemos nas sociedades midiaticizadas. Mais do que um abuso do mundo da visão e das técnicas de difusão massiva, ele seria uma visão de mundo que se objetivou. Seria o sintoma do “irrealismo da sociedade real” que através do consumo imaterial de imagens e conceitos constituiria o *modelo* atual da vida dominante na sociedade. Com uma visão de viés marxista, Debord define o espetáculo como “a afirmação onipresente da escolha *já feita* na produção, e o consumo que decorre dessa escolha” (DEBORD, 2004, p.15).

O espetáculo concentraria num único espectro o *Bem* e o *Mal* a que se referia Baudrillard (2001, p.36), que ao separar os indivíduos e promover o solipsismo também constrói uma visão planificada e totalizante: “A própria separação faz parte da unidade do mundo, da práxis social global que se cindiu em realidade e imagem” (DEBORD, 2004, p.15). Através da separação, o espetáculo alimenta a necessidade de circulação e de consumo, mas essa é também a totalidade real que o contém, a expressão da produção reinante. Ele seria a causa e o objetivo dessa produção.

O espetáculo se apresenta como enorme positividade, indiscutível e inacessível. Não diz nada além de ‘o que aparece é bom, o que é bom aparece’. A atitude que por princípio ele exige é a da aceitação passiva que, de fato, ele já obteve por seu modo de aparecer sem réplica, por seu monopólio da aparência (DEBORD, 2004, p.16-17).

O espetáculo se apresenta como uma eterna repetição disfarçada de novo. Essa retroalimentação visaria sustentar a ordem e a passividade social vigente. “O fim não é nada, o desenrolar é tudo. O espetáculo não deseja chegar a nada que não seja ele mesmo” (DEBORD, 2004, p.17). O espetáculo vende a possibilidade do social, mas não a realização deste social. Para Debord, o espetáculo é a conservação da inconsciência na mudança prática das condições de existência dos indivíduos através da produção de falsas necessidades e da satisfação das mesmas.

Quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico. O espetáculo, como tendência a fazer ver o mundo que já não se pode tocar diretamente, serve-se da visão como o sentido privilegiado da pessoa humana – o que em outras épocas fora o tato; o sentido mais abstrato, e mais sujeito à mistificação, corresponde à abstração generalizada da sociedade atual. Mas o espetáculo não pode ser identificado pelo simples olhar, mesmo que este esteja acoplado à escuta. Ele escapa à atividade do homem, à reconsideração e à correção de sua obra. É o contrário do diálogo. Sempre que haja *representação* independente, o espetáculo se reconstitui (DEBORD, 2004, p.18).

Nosso mundo é medido pela visão, nossa realidade não é mais concreta, se tornou abstrata e etérea. Seguindo esse pensamento, pode-se entender que a crescente mediação das imagens nos coloca, a todos, na condição de platéia num show de ilusionismo, onde a distração dos sentidos esconde o real. O concreto se desfaz num universo especulativo.

No espetáculo, uma parte do mundo se representa diante do mundo e lhe é superior. O espetáculo nada mais é que a linguagem comum dessa separação. O que liga os espectadores é apenas uma ligação irreversível com o próprio centro que os mantém isolados. O espetáculo reúne o separado, mas o reúne como separado (DEBORD, 2004, p.23).

A abstração do mundo é apresentada como totalidade e, ao mesmo tempo em que une, afasta os indivíduos de suas singularidades. Dessa forma, o espetáculo tende a pasteurizar as diferenças e gerando modelos de comportamento que padronizam as formas de agir e pensar a vida política e social. “A alienação do espectador em favor do objeto contemplado se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo” (DEBORD, 2004, p.24). E mesmo o indivíduo que age já não possui mais seus próprios gestos, mas cópias de uma representação. A alienação que provém disso seria a alienação da própria realidade. Seria a suspensão do indivíduo numa realidade totalizante construída por essa mediação das imagens.

Ao acoplar uma câmera de vídeo ao fuzil de precisão, os guerrilheiros da insurgência iraquiana acabam com a estreita distância entre arma e câmera – a qual Virilio se referia ao falar da relação entre as tecnologias bélicas e cinematográficas (2005) – dando um passo em direção ao espetáculo e transformando sua luta em imagem. Nas mãos da resistência iraquiana, essa sinistra evolução do invento de Marey dá origem à mitificação de Juba e a deflagração de uma especulação que assumirá, por algum tempo, a totalidade da resistência. Os insurgentes acabam tornando-se vedetes de seu mundo. Agora são vistos como a imagem do povo que pertencem, quando na verdade são uma pequena parcela de um todo que não se vê, que não existe (para nós) por não se mostrar.

Os atentados da resistência já nascem motivados pela espetacularização proveniente da imagem que geram. Quando posicionam a câmera para registrar suas ações, os guerrilheiros passam para o espaço da encenação. A realidade é captada e registrada, porém surgiu para ser imagem, se realiza para as lentes e pelas lentes. Ao divulgar suas mensagens se valendo da espetacularização de seus atos, a resistência adota a mesma lógica de manutenção dos valores vigentes nas sociedades onde impera o espetáculo: a força da aparência e a necessidade de visibilidade. Ironicamente, as imagens da resistência iraquiana somam-se a imensa acumulação de espetáculos que sustentam o sistema que elas combatem.

Pelo menos quando chegam ao ocidente via rede, as imagens da resistência se tornam uma revolta espetacular, tão cúmplice do sistema denunciado por Debord quanto à aceitação dócil do mesmo. Se valendo do fascínio ambíguo que as imagens podem carregar, a própria insatisfação contra o sistema acaba virando mercadoria e objeto de curiosidade na web, passando a servir de matéria prima para a lógica do espetáculo (DEBORD, 2004, p.39-40).

As imagens da resistência passam a ser imagens de contemplação independente do horror ou do júbilo que possam causar. São uma porção parcial que se apresenta como o todo, mas só se dá enquanto visível, como pura contemplação. Apesar de instigar, provocar e de ser um discurso de crítica, ela mantém as características do espetáculo, da circulação e do consumo. Assimilados por essa afirmação espetacular, os discursos da resistência, que apareciam inicialmente como forma de contestação, são rapidamente revestidos com o status de entretenimento. Destituídos de seu conteúdo crítico, circulam como objeto de uma crítica inofensiva que lança todos de volta à passividade do espectador, de alguma forma conservando a inconsciência na mudança prática das condições de existência dos que consomem tais imagens.

Para Jean Baudrillard a imagem midiática serve de refúgio imaginário contra o acontecimento (2004, p.41). Imagem e acontecimento surgiriam juntos, simultaneamente. No universo midiático, o que ocorreria é um descolamento da imagem em relação a seu acontecimento. Ela o substituiria e o consumo dessa imagem acabaria por esgotar, arrasar, o que existia de concreto no acontecimento. Dentro deste raciocínio, mesmo que represente a realidade crua, as imagens não poderiam nos aproximar do fato real, mas, ainda que se concorde com esta alienação do acontecimento produzida pela imagem, há de se levar em conta a *realidade* provocada pela própria imagem.

Se através da mediação os tiros e atentados no Iraque não exercem risco direto para nossas vidas e não nos permitem viver a experiência real, as imagens que chegam até nós atuam e alteram nossa forma de agir e pensar em relação a estes acontecimentos. Afirmar que os vídeos do franco-atirador iraquiano é uma forma de espetáculo que nos aliena dos reais acontecimentos não explica a complexidade do fenômeno que representa, já que as imagens afetam de forma significativa a nossa experiência cotidiana concreta.

Mesmo que fosse possível, não estaríamos mais próximos dos acontecimentos reais se negássemos a mediação em benefício de viver todas nossas experiências diretamente. Isso implicaria afirmar que Ernest Friedrich, por exemplo, não estaria autorizado a pensar a atrocidade e os horrores da guerra já que não possuía uma experiência direta dos campos de batalha.

Sontag afirma que o consumo da violência como espetáculo por parte dos habitantes da modernidade avançada – adeptos da proximidade sem riscos – pode provocar certo cinismo a respeito da possibilidade de sinceridade. Algumas pessoas farão de tudo para não se comover e, protegidas no conforto de suas salas, adotarão uma postura indiferente e superior diante do perigo alheio (SONTAG, 2003, p.93). Mas, apesar deste consumo cético, a autora defende que o impacto e o choque das imagens permanecem relevantes e são capazes, sim, de provocar nos espectadores a solidariedade diante do sofrimento dos outros (SONTAG, 2003, p.94). Se o ceticismo e a passividade parecem ser a tônica diante do morticínio e do infotimento, isso não invalida a importância de se revelar acontecimentos distantes através da mediação e de se colocar em contato com imagens desse gênero.

Na atmosfera de intensa mediação, onde o verdadeiro e o falso são dois momentos da mesma coisa, o real e a representação estão em oposição e também possuem o mesmo valor. Essa visão cética das imagens como entretenimento sem impacto, pode nos fazer crer que vivemos a ambigüidade do espetáculo, onde toda a crítica é absorvida e transformada em objeto de espetacularização. Dessa forma, a crítica nem deve ser realizada, pois fatalmente se tornará parte do sistema de circulação e consumo do espetáculo, tornando o real em abstrato mesmo antes de se concretizar. A própria teoria do espetáculo apresenta um olhar cético que inviabiliza a crítica e não encontra saída plausível para a resistência. Como afirmava Debord, “a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo é real. Essa alienação recíproca é a essência e a base da sociedade existente” (2004, p.15). Baseada sobre este ciclo, a sociedade estaria condenada a irrealidade.

Se os acontecimentos reais não podem ser recuperados, também não nos importa mais achar aqui a verdade ou revelar a mentira. A realidade está nos vídeos, mesmo que de forma parcial, e a própria imagem se torna fato, acontecimento, que influencia nossa relação com o mundo concreto. Mesmo que o conflito real seja transformado em imagens, para nós, que estamos mediados, ele passa a acontecer através delas.

Ao contrário do ceticismo que sustenta a inacessibilidade do real, para Sontag, as imagens de guerra seriam uma forma de mostrar a realidade que se pretende esquecer. “As fotos são meios de tornar ‘real’ (ou ‘mais real’) assuntos que as pessoas socialmente privilegiadas, ou simplesmente em segurança, talvez preferissem ignorar” (SONTAG, 2003, p.12). Em uma visão mais otimista, algumas imagens ainda teriam a capacidade de impactar e agir sobre a realidade concreta das pessoas.

Na lógica espetacular, de Baudrillard e Debord, não adianta apenas acontecer, ou ainda, nem é preciso acontecer – pois nada nos garante que os vídeos atribuídos a Juba sejam registros de acontecimentos verídicos – mas é necessário ser visto para que exista de fato. Sendo assim, a resistência armada no Iraque passa a existir pelo menos para a parcela de espectadores expostos pela Internet às imagens da guerra. As atrocidades que podemos *presenciar* acontecem nessa realidade mediada pela visibilidade. Não temos acesso ao acontecimento – ao verdadeiro horror que é a experiência concreta de uma guerra – mas a *nossa* guerra acontece através da representação que nos é acessível em som e imagem.

Sontag critica duramente aqueles que defendem a retórica do espetáculo como explicação para os fenômenos de mediação:

Dizer que a realidade se transforma num espetáculo é um provincianismo assombroso. Universaliza o modo de ver habitual de uma pequena população instruída que vive na parte rica do mundo, onde as notícias precisam ser transformadas em entretenimento (SONTAG, 2003, p.92).

Nesse sentido, o próprio argumento do espetáculo serviria como discurso totalizante e unificador. Mas dentro dos espaços de mediação, o espetáculo e a crítica parecem conviver em eterna tensão. Apesar de instigar, provocar e de ser um discurso de oposição e resistência, as imagens de Juba podem ser significadas de acordo com a identificação que geram em quem as vê. Ao alimentar a circulação e o consumo da violência como espetáculo, os vídeos de Juba são absorvidos como entretenimento pelo consumidor cínico que vive distante da guerra ao invés de conscientizar sobre as atrocidades vividas no dia-a-dia do Iraque.

A mesma capacidade que se dá no momento do consumo e da interpretação das mensagens faz com que Sontag acredite que imagens de atrocidades possam suscitar reflexões que tirem os espectadores de seus estados de conviência e anestesia, mesmo que o resultado da reação não seja consciente ou crítico. As imagens podem tanto estimular um movimento pacifista, como no caso do Vietnã, ou um clamor por vingança irracional.

Tais imagens não podem ser mais do que um convite a prestar atenção, a refletir, aprender, examinar as racionalizações do sofrimento em massa propostas pelos poderes constituídos. Quem provocou o que a foto mostra? Quem é responsável? É desculpável? É inevitável? Existe algum estado de coisas que aceitamos até agora e que deva ser contestado? Tudo isso com a compreensão de que a indignação moral, assim como a compaixão, não pode determinar um rumo para a ação (SONTAG, 2003, p.97).

A telepresença maciça de atos violentos pode banalizar a violência real, como afirmam os defensores da teoria do espetáculo. A simulação presente nos jogos eletrônicos e nas narrativas de ficção treina os indivíduos a presenciar e a tolerar a atrocidade. Essa repetição exaustiva pode levar à anestesia e à indiferença do público em relação ao sofrimento do outro. Porém, mesmo que a teoria do espetáculo se aplique a grande parte do fluxo de imagens que nos cerca, essa forma de ver a mediação da atrocidade não explica todos os processos que a envolvem. Ainda há imagens que perturbam e rompem a calma e a imobilidade produzidas pelo espetáculo. Ainda há entropia na inércia do espetáculo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estampido seco que acompanhava cenas de soldados desavisados, surpreendidos e derrubados por disparos de fuzil, invadiu meu quarto através da caixa de *e-mails*. No momento em que lia minhas mensagens pessoais, não estava preparado para ver e ouvir o impacto dos ataques que ressonaria em meu computador. O conteúdo dos vídeos era descrito no título e texto do correio eletrônico. Tratava-se de um tema pelo qual nutro interesse e que vinha acompanhando através do noticiário. Ainda assim, também fui apanhado de surpresa pela crueza e obscenidade dos sons e imagens.

Não costumo me surpreender com relatos desumanos, pois, ciente de que a cobertura jornalística é incapaz de reportar a totalidade dos fatos, é esperado que a grande quantidade de atrocidades cometidas mundo afora fique oculta e que, eventualmente, situações chocantes apareçam de alguma forma. Ainda assim, minhas expectativas descrentes foram superadas pelo impacto que os vídeos de Juba podem causar ao revelar parte desses acontecimentos sonogados. A capacidade cética de projetar os fatos que se encontram longe das lentes da mídia já me munia de argumentos suficientes para acreditar que a violência vivida no Iraque tinha proporções ainda maiores do que jornais, revistas e telejornais nos possibilitavam conhecer. No entanto, a violenta verossimilhança contida nos vídeos atribuídos a Juba me colocou diante de um quadro vívido dos fatos que anteriormente só podia cogitar. A surpresa em descobrir esses vídeos não se deu apenas pela violência e as revelações trazidas nas imagens, mas também pelo fato de ter sido exposto a elas num momento onde me ocupava de assuntos pessoais, sem a intenção de ver ou procurar relatos sobre a guerra no Iraque.

Através do mesmo suporte que me permitiu conhecer as imagens de Juba, fui capaz de procurar e encontrar uma série de outros vídeos e relatos relacionados com o que acabara de assistir. Mesmo que outras mídias já possibilitassem esse contato revelador e “acidental” com temas ocultos ou distantes – como escândalos políticos, desastres humanitários em lugares remotos, ações políticas e/ou violentas em outros países –, a internet apresenta uma forma diferente de conectar público e informação. Essa capacidade me permitiu, em pouco tempo, tomar conhecimento de um universo de produções midiáticas que alterou minha percepção sobre os conflitos no Iraque. Foi essa experiência que me levou a refletir sobre o papel da internet nos processos de construção de sentido no nosso atual momento histórico.

Esse meu primeiro contato com o franco-atirador de Bagdá seria improvável antes dos processos de digitalização da informação, no tempo em que os ícones da interface do computador eram apenas ferramentas (concretas) dos serviços de correio, e não metáforas funcionais no espaço virtual. Cada vez mais, a profusão de meios permite essa violenta invasão do mundo externo em nossas casas, provocando uma confusão entre espaço privado e público. Esta fusão de espaços provoca alterações na relação dos indivíduos com o ambiente em que vivem e com a representação de si mesmos e da sociedade a que pertencem. Nesse ambiente, onde público e privado já não estão claramente separados e a mediação dos meios de comunicação e das produções da indústria cultural estão massivamente presentes na vida cotidiana, a representação, mais do que nunca, se apresenta no centro dos processos de produção de sentido.

A produção, a circulação e a troca de sentidos são a base do que Stuart Hall (1997, p.2) define como cultura – que não seria tanto um grupo de produtos (vídeos, quadros, novelas e programas de TV), mas um processo, um conjunto de práticas que permite aos membros de uma sociedade ou grupo de indivíduos negociarem sentidos entre si. Dessa forma, os fenômenos culturais na rede não se resumem aos avanços tecnológicos e aos novos processos técnicos de produção da informação, mas surgem do uso e das práticas que produzem e negociam sentidos através desses meios.

Assim como as forças imateriais, metafísicas e coletivas que para Virilio (2005, p.27), conduziram os homens e as batalhas, os significados culturais (HALL, 1997, p.3) são responsáveis por organizar e regular as ações sociais, influenciando nossa conduta e conseqüentemente produzindo efeitos concretos e reais. A questão do sentido surge nas mais diferentes práticas coletivas: na construção da identidade e na marcação das diferenças; na produção e no consumo; bem como na regulação das condutas e idéias que moldam a vida em sociedade.

Em todos estes momentos, a *linguagem* é a principal “mídia” através da qual o sentido é produzido e negociado. Não é apenas a linguagem verbal que serve de suporte para a circulação de sentido, mas todos os sistemas de representação que possam servir para a conexão dos indivíduos dentro de uma coletividade. Membros da mesma cultura devem compartilhar conceitos, imagens e idéias que lhes permitam pensar, sentir e interpretar o mundo de forma similar. Em outras palavras, eles compartilham os meios de representação que fazem parte de seus “códigos culturais” (HALL, 1997, p.4).

Assumindo esse entendimento, a presente pesquisa procurou compreender as práticas que originaram os vídeos de Juba e os conseqüentes usos e significados produzidos a partir deles. Por constituir um sintoma de nossa cultura, as representações de Juba também serviram como ponto de partida para se pensar a negociação de significados presente na rede.

No primeiro capítulo temos um recorte desse espaço de luta e negociação através dos textos produzidos pela mídia *online*. As matérias apresentadas conectam Juba com esse universo de representações que diariamente dá sentido e forma ao mundo. A costura de textos presentes na internet constitui um conjunto de narrativas por vezes contraditórias, complementares e até mesmo conflitantes que dão forma para um mesmo *objeto* através de intenções e pontos de vista diferentes. Juba não se resume a um núcleo palpável, à existência de um atirador, ou a um grupo de guerrilheiros. Ao contrário, está muito mais presente nos vídeos e relatos encontrados na rede – que negociam com o público os sentidos produzidos e reproduzidos pela mediação – do que na figura concreta de indivíduos. Não surpreende que grande parte das reportagens apresentadas adote a própria *figura* de Juba e suas representações como ponto central da notícia, colocando os acontecimentos da guerra como pano de fundo.

O foco na representação e nos vetores que envolvem as práticas culturais leva à conexão dos vídeos de Juba e de suas repercussões na mídia com o trabalho de Roland Barthes (1980). A mitologia, vista pela ótica de Barthes, dá conta do sistema de representações que permite a circulação dos sentidos que englobam os vídeos e os textos da mídia. A idéia de que o mito se produz num segundo nível de significação – como um tipo de metalinguagem que se utiliza dos códigos estabelecidos para produzir novos significados – contribui para se pensar a *representação* presente no circuito da cultura estabelecido por Hall (1997). No segundo capítulo, apresentam-se os dois principais vídeos atribuídos a Juba para, a partir dos próprios textos audiovisuais, se buscar os significados que constroem o mito do franco-atirador de Bagdá.

Fazendo o caminho inverso, o terceiro capítulo apresenta um quadro do todo para se compreender os fenômenos presente numa parte específica. Traçando um esboço do confronto entre militarismo e pacifismo, o capítulo expõe a importância dos processos de mediação na mecânica dos confrontos ideológicos desde a Primeira Guerra Mundial. Assim como a *materialização* de Juba só ocorre através do tecido de discursos, imagens e conceitos, outras construções ideológicas produzidas em tempo de guerra também dependem do mesmo

combustível. Estas forças metafísicas aparecem na concepção da sociedade militarista e maquinística de Jünger – depois reformulada na tecnofilia militar da “guerra asséptica” e dos “ataques cirúrgicos” – que assumia um purismo social e um estado de perfeição alcançado através da tecnologia. As mesmas forças estarão presentes na defesa pacifista de Ernest Friedrich. Apresentando a vida como valor supremo, Friedrich busca, ironicamente, estimular a resistência ao tecnicismo bélico através de imagens obtidas pela técnica fotográfica. A denúncia da morte e do *mal* presente na devastação maciça da guerra era uma forma de também se opor ao avanço desenfreado dos valores tecnicistas que subjogavam o humanismo em sua época. Apesar de imaterial, é essa *produção* ideológica que será responsável pela regulação de parte das práticas culturais dentro das sociedades.

No quarto capítulo, diferente da incursão realizada com o auxílio dos estudos de Barthes, abre-se interações que não se restringem às questões da linguagem. Nesse momento do trabalho, vários aspectos do *consumo* das imagens de violência são abordados. Através de ensaios teóricos, buscou-se a compreensão e a análise dos possíveis lugares ocupados pelos internautas expostos às imagens de Juba. Desde o consumo da violência como entretenimento até o uso da imagem como fonte de conscientização, apontou-se aqui alguns dos argumentos que tencionam o uso das imagens. Alguns destes, mais céticos quanto à possibilidade de se transportar a dor e a realidade do outro através das imagens. Outros, trazendo à tona visões críticas à afirmação de que a espetacularização e a alienação do mundo constituiriam a regra para as sociedades que vivem a modernidade avançada.

Como se viu, mesmo as imagens críticas podem acabar como objeto de fetiche, sem sua força política, e, provavelmente, em algum momento elas serão ressignificadas e perderão parte de seu sentido original proposto em determinadas condições históricas e sociais. Acredita-se que o medo da espetacularização da crítica não deve inviabilizá-la. Se o infotimento e o espetáculo da violência justificarem a derrota prévia das imagens de resistência, esse será o último degrau do espetáculo. Vivemos saturados com a violência mediada, mas, ainda assim, esse excesso não deve nos desobrigar de ver, presenciar e se consternar com a dor dos outros.

As possibilidades de enquadrar o consumidor de atrocidades mediadas não foram esgotadas aqui. Muito menos as relações teóricas possíveis para se entender o fenômeno. O fato de não esgotar todas as conexões viáveis e de não abordar todos os pontos do circuito da cultura não invalida as reflexões realizadas aqui, mas, pelo contrário, serve de estímulo para

que a pesquisa avance ou origine ramificações que tratem especificamente de elos que não foram cobertos no presente trabalho.

REFERÊNCIAS

- BAUDRILLARD, Jean. **A transparência do mal**: ensaios sobre os fenômenos extremos – São Paulo: Papirus, 1990.
- _____. **Tela Total**: mito-ironias do virtual e da imagem – Porto Alegre: Sulina, 2002.
- _____. **Senhas** – Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.
- _____. **Power Inferno** – Porto Alegre: Sulina, 2003.
- BAUDRILLARD, Jean e MORIN, Edgar. **A violência do mundo** – Rio de Janeiro: Anima, 2004.
- BARTHES, Roland. **Mitologias** – São Paulo: Difusão Editorial S.A., 1980.
- CAPA, Robert. **Robert Capa/fotografias** – São Paulo: Cosac e Naify, 2000.
- CARROLL, Rory. **Elusive sniper saps US morale in Baghdad**. Bagdá: The Guardian, 5 ago. 2005. Disponível em: <www.guardian.co.uk/usa/story/0,12271,1542824,00.html>. Data do último acesso: 06 jun. 2007.
- CARROLL, Rory e MANSOUR, Osama - **Gunmen take over Ramadi as bomb kills five marines**. Bagdá/Ramadi: The Guardian, 17 jun. 2005. Disponível em: <www.guardian.co.uk/Iraq/Story/0,2763,1508573,00.html>. Data do último acesso: 23 set. 2006.
- CLAUDE, Patrice. **Juba le mythe du sniper irakien** – Le Monde, 23 nov. 2006. Disponível em: <http://www.lemonde.fr/cgi-bin/ACHATS/acheter.cgi?offre=ARCHIVES&type_item=ART_ARCH_30J&objet_id=966947> – Data do último acesso: 06 mai. 2007.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo** – Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.
- DIZARD, Wilson, Jr. **A nova mídia**: A comunicação de massa na era da informação – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios** – Editions Nathan, Paris, 1990; tradução: Marina Appenzeller – 2. ed. – Campinas: Papirus, 1998.
- DUNN, Tom Newton. **Joy a direct hit turns to horror** – The Sun, 6 fev. 2007. Disponível em: <<http://www.thesun.co.uk/article/0,,2-2007060133,00.html>> – Data do último acesso: 28 fev. 2007.
- DURÁ, Nicolás Sánchez. Guerra, técnica, fotografía y humanidad em los foto-libros de Ernst Jünger. In **Ernst Jünger: guerra técnica e fotografia**. DURÁ, Nicolás Sánchez (org), Valência: Universitat de València, 2002.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia – Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FRIEDRICH, Ernst. **War against war!** – Seattle: The Real Comet Press, [1924] 1987.
- GITLIN, Todd. **Mídias sem limite**: como a torrente de sons e imagens domina nossas vidas – Rio de Janeiro: Ed., Civilização Brasileira, 2003.
- GODOY-DE-SOUZA, Hélio Augusto – **Marey e a invisibilidade do visível** – 30 abr. 2001 Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/marey/Marey.htm>> – Data do último acesso: 28 fev. 2007.
- GRAY, Chris Hables. **Cyborg citizen**: politics in the posthuman age – New York: Routledge, 2001.

- GREENE, Richard Allen. **Does 'fog of war' excuse 'friendly fire?'** – BBC News, 6 fev. 2007.
Disponível em: <<http://news.bbc.co.uk/1/hi/world/americas/6337137.stm>> – Data do último acesso: 28 fev. 2007.
- HALL, Stuart. **Representation: Cultural representation and signifying practices** – London: Sage, 1997.
- _____. Codificação/decodificação. In SOVIK, Liv (org). **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- _____. Reflexões sobre o modelo de codificação/decodificação: uma entrevista com Stuart Hall. In SOVIK, Liv (org). **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- HERF, Jeffrey. **O modernismo reacionário: tecnologia, cultura e política na república de Weimar e no Terceiro Reich** – São Paulo: Ensaio, 1993.
- JÜNGER, Ernst. El rostro de la Guerra Mundial: vivencias del frente de los soldados alemanes. [1930]. In **Ernst Jünger: guerra técnica e fotografia**. DURÁ, Nicolás Sánchez (org), València: Universitat de València, 2002.
- KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia** – Bauru: EDUSC, 2001.
- _____. Ernst Friedrich's Pacifistic anarchism. In **War against war!** FRIEDRICH, Ernst. Seattle: The Real Comet Press, 1987.
- _____. **Media spectacle** – New York: Routledge, 2003.
- LEMOS, André. Cibercultura. Alguns pontos para compreender a nossa época. In **Olhares sobre a cibercultura**. LEMOS, André e CUNHA, Paulo (orgs), Porto Alegre: Sulina, 2003.
- MATTELART, Armand. **Comunicação mundo** – Petrópolis: Ed. Vozes, 1994.
- MORIN, Monte. **Juba the sniper legend haunting troops in Iraq** – Star and Stripes, 22 abr. 2007. Disponível em:
<<http://stripes.com/article.asp?section=104&article=52845&archive=true>> – Data do último acesso: 15 mai. 2007.
- MUSHARBASH, Yassin. **Der Sniper mit der Strichliste** – Der Spiegel Online, 25 out. 2006.
Disponível em: <<http://www.spiegel.de/politik/ausland/0,1518,444675,00.html>> – Data do último acesso: 06 mai. 2007.
- PAX, Salam. **O blog de Bagdá: o diário de um jovem numa cidade bombardeada**. – Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003.
- PLASTER, John L. **The ultimate sniper: an advanced Training manual for military and police snipers**. – Boulder: Paladin Press, 2006.
- RATHER, Dan (org). **America at war: The battle for Iraq: a view from the frontlines** – New York: Simon & Schuster, 2003.
- REMARQUE, Erich Maria. **Nada de novo no front** – Porto Alegre: L&PM, 2004.
- ROBINS, Kevin. **Into the image: Culture and politics in the field of vision** – London: Routledge, 1996.
- ROLIM, Marcos F. **A síndrome da rainha vermelha: Policiamento e segurança pública no século XXI**. – Rio de Janeiro: Jorge Zahard Ed., 2006.

- SANTAELLA, Lúcia. Da cultura das mídias à cibercultura: o advento do pós-humano. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**, Porto Alegre, n.22, pp. 23-32, dez. 2003.
- SARLO, Beatriz. **Escenas de la vida posmoderna** – Buenos Aires: Ariel, 1997.
- SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros** – São Paulo: Companhia das letras, 2003.
- TEIXEIRA, Caio. **Juba, o sniper de Bagdá, é herói da resistência iraquiana.** – Estadão.com.br, 12 abr. 2006. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/ultimas/mundo/noticias/2006/abr/12/289.htm>> – Data do último acesso: 17 mai. 2007.
- UGARTE, Iñigo Sáenz. **Juba, ¿un francotirador iraquí o un fantasma de la propaganda?** – Informativos Telecinco, 16 jan. 2006. Disponível em: <http://www.informativos.telecinco.es/juba/francotirador/iraq/dn_18653.htm> – Data do último acesso: 06 mai. 2007.
- VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema: logística da percepção** – São Paulo: Ed. Boitempo, 2005.
- _____. **A máquina de visão** – Rio de Janeiro: José Olímpio, 2002.
- Why we fight.** Web site – Disponível em: <<http://www.whywefight.com>> – Data do último acesso: 26 fev. 2007.
- WALSH, Declan. **‘Their Business is jihad’** – The Guardian, 20 mar. 2007. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/international/story/0,,2038567,00.html>> – Data do último acesso: 16 mai. 2007.
- WATSON, Robert. **Iraqi rebels learn from US sniper guru** – Telegraph, 30 out. 2006. Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/news/main.jhtml?xml=/news/2006/10/29/wirq29.xml>> – Data do último acesso: 11 mai. 2007.

FILMOGRAFIA

- CAMPANHA da Polônia.** Direção: Fritz Hippler. Berlin: Deutsche Filmherstellungs, 1940. Película (37min). Documentário. Língua original: alemão. Título original: Feldzug in Pólen.
- DIA da liberdade: nossas forças armadas.** Direção: Leni Riefenstahl. Escrito por: Leni Riefenstahl. Berlin: Reichsparteitagsfilm, 1935. Película (30 min). Documentário. Língua original: alemão. Título original: Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht.
- FACES da morte.** Direção: Conan Le Cilaire. Produção: William B. James, Herbie Lee, Rosilyn T. Scott. Escrito por: Alan Black. Gorgon Vídeo, 1978. Vídeo (105 min). Documentário. Língua original: inglês. Título original: Faces of death.
- FAHRENHEIT 9/11.** Direção: Michael Moore. Escrito por: Michael Moore. Europa Filmes, 2004. DVD (122 min). Documentário. Língua original: inglês. Título original: Fahrenheit 9/11.
- GUERRA em Bagdá.** Direção: Tim Pritchard. Produção: Tim Pritchard e Darlow Smithson Produzido para o Discovery Channel Discovery Network. Discovery Communications, Inc, 2004. DVD (100 min). Documentário. Língua original: inglês. Título original: Fight for Baghdad, the.
- HIROSHIMA meu amor.** Direção: Alain Resnais. Aurora Films, 1959. DVD (90 min). Documentário. Língua original: francês. Título original: Hiroshima Mon Amour.
- JUBA - Der Scharfschütze von Bagdad.** In Spiegel TV – archive. Disponível em: <<http://www.spiegel.de/videoplayer/0,6298,13862,00.html>> Spiegel TV, 8/1/2006. Web video (9 min 34 sec). Língua original: alemão.
- NOITE e Neblina.** Direção: Alain Resnais. Aurora Films, 1955. DVD (32 min). Documentário. Língua original: francês. Título original: Nuit et brouillard.
- NOSSA Música.** Direção: Jean-Luc Godard. Imovision, 2005. DVD (80 min). Documentário. Língua original: francês. Título original: Notre Musique.
- RAZÕES para a Guerra.** Direção: Eugene Jarecki. Produção: Eugene Jarecki e Susannah Shipman. Sony Pictures Classics, 2006. DVD (99 min). Documentário. Língua original: Inglês. Título original: Why we fight.
- TRIUNFO da vontade, O.** Direção: Leni Riefenstahl. Escrito por: Leni Riefenstahl e Walter Ruttmann. Berlin: Reichsparteitagsfilm, 1935. Película (114 min). Documentário. Língua original: Alemão. Título original: Triumph des Willens.
- WHY we fight: prelude to war.** Direção: Frank Capra. Escrito por: Julius J. Epstein e Philip G. Epstein. 1943. Película (53 min). Documentário. Língua original: inglês.
- WHY we fight: the Nazis strike.** Direção: Frank Capra e Anatole Litvak. Escrito por: Julius J. Epstein e Philip G. Epstein. 1943. Película (41 min). Documentário. Língua original: inglês.