

**Invenção como política de sobrevivência: uma reflexão a partir do documentário *Khiam* (2000-2007)**

**Emerson Freire**

*Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza (CEETEPS)*

*CTeMe (UNICAMP)*

**RESUMO**

Seis prisioneiros sobreviventes do campo de detenção de Khiam, no sul do Líbano e à época ocupada por tropas israelenses, relatam para as câmeras de Joana Hadjithomas e Khalil Joreige o período de reclusão e torturas sofridas em minúsculas celas sem a mínima infraestrutura. Na primeira parte do documentário *Khiam (2000-2007)*, os recém ex-prisioneiros contam em detalhes o cotidiano do campo e suas estratégias de sobrevivência. Na segunda parte, oito anos após a retirada das tropas israelenses em maio de 2000 e consequente desmantelamento do campo, que se transformaria posteriormente em uma espécie de museu com fins turísticos, os autores do documentário reencontram os mesmos seis ex-prisioneiros que se sentem chocados ao perceber a divergência entre a imagem advindas de suas narrações e aquela construída em torno do campo *a posteriori*, com sua destruição total em 2006 durante o conflito Israel-Líbano. No entanto, pequenos artefatos utilitários e/ou artísticos por eles fabricados, nas condições mais precárias, testemunham uma interessante relação que desaparece nos relatos oficiais, qual seja, a relação entre invenção, imagem, vida e política. Esse ensaio pretende, a partir desse documentário apresentado junto aos objetos numa retrospectiva das obras dos autores exibida no museu Jeu de Paume (PARIS) em 2016, refletir sobre essa relação entre invenção, imagem, vida e política na contemporaneidade, em que a percepção imagético-narrativa dos fatos parece cada vez mais construída e induzida, tornando-se um campo para resistência.

**Palavras-chave:** invenção, imagem, vida, política.

## Uma janela-espelho: imagens da resistência

Da série de textos reunidos em *Contemplação*, de Franz Kafka, um deles intitulado *A Janela da Rua*, inicia-se da seguinte maneira:

Quem vive isolado e gostaria de vez em quando de estabelecer contato em algum lugar, quem quer ver, sem mais, um braço qualquer no qual possa se apoiar, levando em consideração as mudanças das horas do dia, das condições climáticas, das relações profissionais e coisas dessa natureza – esse não vai levar isso adiante por muito tempo sem uma janela de rua (KAFKA, 1999, p.34).

A condição de isolamento, um dos temas recorrentes nos escritos do autor, pede, mesmo nesse curto texto, o reconhecimento da hesitação constante entre um dentro e um fora da experiência humana, nem que seja por meio de uma janela para a rua.

No extremo isolamento de um campo de detenção, como o de Khiam, no sul do Líbano, tristemente conhecido pelas atrocidades ali cometidas, duas ex-prisioneiras também recorrem a uma janela, peculiar<sup>1</sup>:

[Kifah Afifi] - *Quando se adentrava na célula, havia uma pequena janela, não de vidro, mas de plástico. Colocávamos sobre ela um lenço preto, era como um espelho, você podia fazer o que quisesse.*

[Sonya Beydoun] - *As garotas faziam as sobrancelhas com um fio diante desse espelho. Aprendemos a depilar as sobrancelhas, as pernas, com um fio. Era ainda melhor do que qualquer outra coisa.*

Uma janela-espelho que se forma em uma situação limite e funciona como interface, como conexão entre o dentro e o fora, um estar dentro da célula e outro fora dela, como contato com um braço do fora no qual se possa apoiar por um instante, do contato com um mínimo de uma vida ainda

---

<sup>1</sup> Todas as falas citadas foram retiradas, com tradução livre das legendas em francês, do filme *Khiam 2000-2007* (HADJITHOMAS e JOREIGE, 2008), exibido na exposição “Joana Hadjithomas & Khalil Joreige: se souvenir de la lumière”, apresentada entre 07/06 e 25/09/2016 no Museu Jeu de Paume, em Paris, França.



## VI Reunião de Antropologia da Ciência e da Tecnologia

Instituto de Estudos Brasileiros, USP - 16 a 19 de maio de 2017

possível, que resta, que é atacada no mais íntimo, que resiste à ausência, à suspensão total de qualquer direito.

Era a necessidade de ver a própria imagem, relatam, fosse por meio de uma janela-espelho inventada por um desvio de função, nesse caso, ou do simples reflexo em uma xícara de chá para observar os dentes, em outro. Era preciso ver se a própria imagem subsistia após anos de reclusão e torturas. Nada de narcísico nessa ação, mas de saber se havia vida possível na imagem, se a própria imagem ainda não morrera, se sobrevivera, se havia correspondência com a memória que possuíam, entre a matéria corporal, memória e espírito.

É o entendimento do corpo como passagem, como considerava Bergson (1999), do corpo como “parte invariavelmente renascente de nossa representação”, presente a todo momento, ou melhor ainda, aquela parte que “acaba a todo momento de passar” (p. 177). Um corpo que sendo ele próprio imagem, não pode armazenar as imagens, uma vez que faz parte das imagens. Porém, é uma imagem muito particular essa, considerava o filósofo francês, “que persiste em meio às outras e que chamo meu corpo, constitui a cada instante, como dizíamos, um corte transversal do universal devir” (p. 177). É nesse sentido que o corpo se torna “*lugar de passagem* dos movimentos recebidos e desenvolvidos, o traço de união entre as coisas que agem sobre mim e as coisas sobre as quais eu ajo, a sede, enfim, de fenômenos sensório-motores” (p. 177).

Compreende-se porquê preferencialmente o flagelo ao corpo é imposto, por dentro e por fora em todos os sentidos, psíquica e fisiologicamente, simultaneamente, quando da suspensão dos direitos em um campo de detenção, como o de Khiam e tantos outros. A imagem virtual de um corpo capaz de escolhas, de ações indeterminadas a partir de um feixe de tendências que se apresentam politicamente, necessita ser humilhada, retorcida, deformada, até ser apagada completamente. Daí a configuração do estado de exceção como regra geral, como definira Walter Benjamin (1994), ter o *campo* como espaço de excelência para impor esse flagelo, como “novo *nómos* biopolítico do planeta”, conforme conclusão de Giorgio Agamben (2002, p. 183). Deteriorar a imagem do corpo é uma violência política em última instância, ou ainda, de exercício de um biopoder, como sinalizara Foucault (1999), de uma gestão sobre a vida.

Mas, a fórmula desenhada por Foucault (1994) estabelecia que lá onde há poder, relações de poder, sempre existe a possibilidade de resistência. Não se trata, dizia ele, de resistência enquanto uma substância oposta a outra, de um exército de Estado contra uma guerrilha revolucionária, por

exemplo. É a resistência como constituinte, como coexistente às relações de poder, nem *a priori* nem *a posteriori*, mas contemporânea, mesmo que aconteça a partir do detalhe menor, de uma política menor, da criação de uma literatura menor, por exemplo, como intitularam Deleuze e Guattari (1975) seu livro sobre Kafka. É entender o exercício do poder por dentro e constituir linhas de fuga, procurar desvios, criar técnicas para escapar, para reverter a lógica, fugir do esquadramento programado, encontrar pequenas brechas e explorá-las como política de sobrevivência, no limite como forma de manutenção da vida ela mesma.

Para resistir, é preciso que a resistência se porte de certa forma como o poder, isto é, “tão inventiva, tão móvel, tão produtiva quanto ele. Que, como ele, ela se organize, se coagule, se consolide. Que, como ele, ela venha de baixo e seja distribuída de forma estratégica” (FOUCAULT, 1994, p. 267).

Inventar, não se manter estático, mover-se e produzir, são inseparáveis como política de resistência, como estratégia que vem de baixo, do que pode ser menor (não quantitativamente).

Mas, como fazer se o movimento desse poder absoluto em um campo de extermínio, ou de detenção, é tornar o corpo um corpo criminoso, em que a exceção é a regra sempre? O que significa tornar esse corpo criminoso e encerrá-lo até apagar sua imagem por completo? E mais, seria ainda necessário trancafiá-lo como em Khiam? A mesma lógica prevalece? Se não, como resistir?

Nas *Notas e Esboços da Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer (1985) dão a pista quando do fragmento de uma teoria do criminoso, escrevem:

A absoluta solidão, o retorno forçado ao próprio eu, cujo ser se reduz à elaboração de um material no ritmo monótono do trabalho, delineiam como um espectro horrível a existência do homem no mundo moderno. O isolamento radical e a redução radical ao mesmo nada sem esperança são idênticos. **O homem na penitenciária é a imagem virtual do tipo burguês em que ele deve se transformar na realidade. [...] Elas [as penitenciárias] são a imagem do mundo do trabalho burguês levado às últimas conseqüências**, imagem essa que o ódio dos homens coloca no mundo como um símbolo contra a realidade em que são forçados a se transformar (p. 211, ênfases nossas).



## **VI Reunião de Antropologia da Ciência e da Tecnologia**

Instituto de Estudos Brasileiros, USP - 16 a 19 de maio de 2017

Tornar o corpo criminoso é ânsia por apagar a imagem do homem moderno em seu exercício de poder extremado, seu próprio retrato refletido em um fascismo recorrente, imagem de um certo mundo do trabalho hegemônico criado, de uma imagem espectral onipresente, que ressurgue insistente no espelho civilizatório como símbolo a ser eliminado, descartado. É a tentativa de expurgar qualquer sinal de resistência política, da invenção de outras imagens que escapem a essa lógica, imagens moventes que produzem e se reproduzem em outra direção, se deslocam, imagens que provoquem e reflitam a vida e o trabalho em outra dimensão possível que não apenas a da produtividade mercantil.

Portanto, o corpo tornado criminoso, “imagem virtual do tipo burguês” que precisa ser expurgada, tanto pelo espectro de horror que acoberta quanto pela possibilidade de resistência imanente ao poder que contém, não é o corpo de um sujeito isolado, de um indivíduo apenas, embora seja nele que se impõe a dor de toda sorte de violência, como lugar de passagem, como vetor dessa relação entre o dentro e o fora, ponto de conexão dos fenômenos sensório-motores, do agir e do sofrer a ação em si mesmo. É um corpo atravessado pela história, corpo em que, para Deleuze e Guattari (1975), não há mais sujeito propriamente dito, mas uma composição de agenciamentos coletivos de enunciação, como no caso de Kafka:

A solidão de Kafka se abre a tudo que atravessa a história atualmente. A letra *K* não designa mais um narrador nem um personagem, mas um agenciamento tanto mais maquínico, um agente tanto mais coletivo que um indivíduo que se encontra ligado à sua solidão (é somente em relação a um sujeito que o individual seria separável do coletivo e conduziria seu próprio caso) (p. 33, tradução nossa).

Uma literatura menor, enquanto resistência nômade, inventiva, sólida, que venha de baixo e que seja estratégica, como propunha Foucault, requer lidar com três características: desterritorialização da língua, a conexão do individual no político-imediato e agenciamento coletivo de enunciação (DELEUZE e GUATTARI, 1975).

Encontrar meios de escrever em um alemão oficial falado em Praga, sendo judeu, ou seja, desterritorializado de sua língua, considerando que o mínimo detalhe individual pode ser política de enunciação de um coletivo, da literatura enquanto forma de expressão de um povo, é todo o dilema que produz a inventividade kafkiana de resistência que transparece em seus escritos, uma beleza que



## VI Reunião de Antropologia da Ciência e da Tecnologia

Instituto de Estudos Brasileiros, USP - 16 a 19 de maio de 2017

aflora nos lugares pouco usuais, nos personagens singulares não tradicionalmente protagonistas, como observou atentamente Benjamin (1994), partindo da própria fala do autor tcheco:

A beleza só aparece no mundo de Kafka nos lugares mais obscuros: entre os acusados, por exemplo. ‘É um fenômeno notável, de certo modo científico... Não pode ser a culpa que os faz belos... não pode ser também o castigo justo que desde já os embeleza... só pode ser o processo movido contra eles, que de algum modo adere a seu corpo’ (p. 141).

Benjamin ainda observa, a partir de *O Processo*, que o procedimento judicial impede qualquer esperança aos acusados, ainda que subsistisse alguma esperança de absolvição, remota que fosse. *Na Colônia Penal* (KAFKA, 1998) nem essa hipótese existia, o condenado passava pela máquina de execução (tão perversa quanto o que se verá nos campos de extermínio), com suas engrenagens que tanto fascinavam o oficial realizador da operação, e tinha a inscrição da sentença gravada em seu corpo até a morte, bem lentamente; corpo criminoso que recebia a sentença que nem ele mesmo conhecia. “É talvez essa desesperança que faz com que os acusados sejam os únicos personagens belos na galeria kafkiana” (BENJAMIN, 1994, p. 141).

De certa forma, o corpo individual-coletivo de *K.* é o corpo de detento, corpo de acusado, corpo-imagem a ser eliminado e que, no entanto, resiste nos lugares sombrios e obscuros, encontrando entradas e saídas múltiplas, não propondo relações de causa e efeito, mas inventando imagens, promovendo enunciações outras que não a da língua maior. É porque, como resume Modesto Carone: “as histórias de Kafka não são explicações, mas imagens” (KAFKA, 1998, p. 80).

Assim, o exercício do menor, que é preciso que se entenda não ser assunto exclusivo da escrita, da literatura, passa pela produção de imagens, pela relação entre imaginação e invenção enquanto política de sobrevivência, principalmente, mas não só, em situações limites, de suspensão de direitos, de exceção, em que a mínima infraestrutura é negada e o corpo torna-se corpo criminoso, corpo de passagem da história. Nunca é demais lembrar e repetir sempre a famosa oitava tese sobre o conceito de história de Benjamin:

A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. Nesse momento, perceberemos que



## VI Reunião de Antropologia da Ciência e da Tecnologia

Instituto de Estudos Brasileiros, USP - 16 a 19 de maio de 2017

nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção; com isso nossa posição ficará mais forte na luta contra o fascismo. Este se beneficia da circunstância de que seus adversários o enfrentam em nome do progresso, considerado como uma norma histórica (BENJAMIN, 1994, p. 8).

E, como comenta Santos (2007), com essa lição da tradição que não foi ainda bem aprendida, Benjamin não “só” abre “uma perspectiva dos oprimidos para compreender a história, mas também indica a importância de tal compreensão para combater o inimigo principal, o fascismo” (p. 331). Trata-se de uma perspectiva menor com devir revolucionário. Evocar a literatura kafkiana, seus lugares e personagens obscuros, não é sem propósito, portanto. É preciso compreender como a imagem-corpo do acusado, como lugar de passagem subsiste, como resiste à violência do poder fascista que lhe é impingido, criando espaços indeterminados.

### Imagens de uma exposição: Khiam 2000-2007

Logo à entrada, na sala 1 da exposição *Joana Hadjithomas & Khalil Joreige: se souvenir de la lumière*, apresentada entre 07/06 e 25/09/2016 na Galeria Nacional Jeu de Paume, em Paris, os conflitos e as guerras civis libanesas se apresentavam ao público em toda sua problemática e violência por meio das mais diversas composições imagéticas.

Em uma divisória, afixados, dois monitores paralelos traziam trechos do documentário *Khiam 2000-2007* (2008). Os vídeos, em *loop*, apresentavam depoimentos de ex-prisioneiras e prisioneiros que passaram pelo campo de detenção de Khiam, no sul do Líbano, sob domínio de tropas israelenses e inacessível até maio de 2000. O campo de Khiam se tornaria um local de visitas, uma espécie de museu que visava mostrar as condições sob as quais os detentos estavam encarcerados, como pode ser visto no documentário de Jean-Marc Sroussi (2006). O campo de Khiam fora bombardeado e destruído completamente durante o confronto Israel-Líbano, justamente em 2006 (Figura 1).

Por volta de 2008, havia um projeto do Hezbollah de reconstruir o campo como era antes dos bombardeamentos, como um sítio memorial. Painéis foram colocados pelo Hezbollah, com fotografias das celas, corredores e salas de tortura, conformando uma espécie de exposição ao ar livre no espaço das ruínas (CHOUTEAU, 2008), uma instalação artística sem artista. Uma primeira pergunta que os artistas se colocaram ao visitarem o local era: “Como fazer história, memória, se, face ao

passado, nós encobrimos as ruínas de uma imagem por outra imagem, uma temporalidade por outra, uma realidade por outra?” (HADJITHOMAS e JOREIGE, 2013, s.p.).

**Figura 1** – Campo de Khiam destruído



Fonte: Hadjithomas e Joreige (2017)

Restavam, por outro lado, os testemunhos dos antigos detentos em contraposição à ausência do campo efetivamente. Todavia, os próprios ex-prisioneiros se espantavam com a divergência entre suas memórias e aquelas que começavam a serem construídas em torno do memorial e das histórias paralelas sobre o campo. Observando os painéis colocados ao ar livre, a pergunta era: “o que se via realmente: uma exposição da memória do local, o campo, o museu, as ruínas?” (CHOUTEAU, 2008, p. 66).

Esse espanto e questionamentos dão o tom de parte do vídeo apresentado na exposição retrospectiva dos artistas no Jeu de Paume. Os ex-detentos de Khiam, sentados em uma cadeira, olhar direto para as lentes, parede limpa atrás, como se somente suas palavras-imagens-lembranças restassem, começam por se apresentar e dizer quanto tempo ficaram encarcerados (Figura 2).

**Figura 2** – Ex-prisioneiros de Khiam e os respectivos tempos de detenção

## VI Reunião de Antropologia da Ciência e da Tecnologia

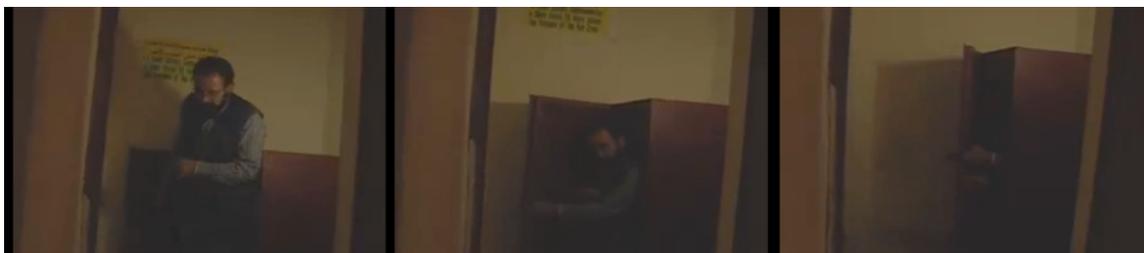
Instituto de Estudos Brasileiros, USP - 16 a 19 de maio de 2017

 <p>Le détenu libéré Afif Hammoud.</p> <p>De 05/01/1988 a 26/06/1998</p>	 <p>Mon nom est Kifah Afifi.</p> <p>De 24/10/1988 a 03/08/1994</p>	 <p>Mon nom est Soha Bechara.</p> <p>De 07/11/1988 a 01/09/1998</p>
 <p>Mon nom est Rajaé Abou Hamaïn, de Delbayé.</p> <p>De 13/09/1990 a 26/06/1998</p>	 <p>D'abord, je me présente: mon nom est Sonia Beydoun, de Aitaroun</p> <p>De 25/02/1991 a 03/08/1994</p>	 <p>Mon nom est Neeman Nasrallah, du village de Ibl el Saki.</p> <p>De 19/09/1988 a 26/06/1998</p>

Fonte: Elaborado pelo autor a partir de Hadjithomas e Joreige (2008; 2013)

Afif, Kifah, Soha, Rajaé, Sonia e Neeman, contam em detalhes suas vidas e sobrevivência nas celas de 1,80m x 80 cm ou em pequenas salas compartilhadas por 6 pessoas, medindo 2,25m x 2,25m, onde comiam, bebiam, dormiam, se lavavam, sem qualquer infraestrutura, apenas a roupa de detento, um colchão e um cobertor. As torturas nos interrogatórios diários, que duravam de cerca de mês e meio a quatro meses, incluíam desde os flagelos físicos como os “tradicionalis” choques elétricos, chicotes, arames farpados mesclados a água salgada, até os psíquicos, como humilhações e chantagens com familiares que eram trazidos ao campo. Era todo o processo de transformação do corpo em corpo-criminoso, de apagamento da imagem do corpo, o aniquilar de uma vida possível. Não se pretende aqui, estender as descrições das atrocidades relatadas, mas apenas chamar atenção para uma peculiaridade de Khiam, o uso de uma técnica que demonstrava a situação limite a que eram submetidos os detentos, símbolo de suspensão total de qualquer traço de direito ao que se poderia chamar humanidade: o “calabouço”, um caixote de aproximadamente 80x80cm e 80 cm de altura (Figura 3).

**Figura 3** – Ex-detento de Khiam mostra um “calabouço”



Fonte: sequência do filme de Jean-Marc Sroussi (2006)

Lembrava uma tumba, a solidão de uma tumba, a morte. Eram os termos utilizados por Soha para descrever o “calabouço”. “É uma das piores coisas que um ser humano pode suportar”, concluía Afif. É a condição de isolamento total, extrema. Havia ainda “calabouços” um pouco maiores, destinados a períodos longos de isolamento. Neeman, após perder o pai e o irmão devido às torturas nos interrogatórios, já considerando que qualquer coisa poderia ser feita com ele, desiludido que estava com a perda dos entes queridos, curiosamente preferia os períodos de isolamento, pois o tomava como “um tribunal da pessoa, um tribunal da personalidade”, tribunal e julgamento a que não se tinha direito no campo. Para Afif era a oportunidade de “fazer um inventário geral do período que acabávamos de viver, isso apaziguava o espírito”.

Nessas condições, parece haver uma relação diferente com o tempo que passa, talvez mais intensa, uma vez que não havia nem mesmo uma sentença e o detento poderia ficar no campo por um, dois, cinco, dez, vinte anos, não sabia. “Fiquei no isolamento durante seis anos. Todo meu trabalho estava em minha mente. As horas passavam, eu tinha 24 horas, dizia para mim mesma”, relata Soha.

Com o decorrer do vídeo apresentado nos dois monitores, começa a haver certo desvio nas narrativas, que na instalação coincide com a alternância do monitor da esquerda para o da direita, como se houvesse uma espécie de mudança de estágio, uma transição. Das descrições das torturas, das condições abjetas e extremas, para as formas de sobrevivência, para as formas de resistir, que têm como um dos pontos de inflexão no vídeo o momento do relato do espelho-janela e quando alguns sorrisos começam a surgir.

Comentários sobre a comida, sobre os raros e rápidos passeios pela luz do sol e encontros furtivos que aconteciam com outros detentos, sobre como se exercitar na cela, praticar esportes: “Eu

considerava que o corpo era como um motor de um carro”, diz Neeman. Soha, por sua vez, obrigava-se a “andar” regularmente poucos passos pela cela, calculadamente para atingir 4,5 km por dia.

Das questões físicas passava-se às emocionais, aos sonhos e à percepção do fora. Rajaé amava uma garota com quem passara três anos antes de entrar no campo; às vezes a imaginava em sua frente; “eles” conversaram, brincaram, discutiram, durante 8 anos. Nesse momento, há um corte para Afif:

O que havia de novo entre nós eram os sonhos. A noite em que cada um sonhava. Contar nossos sonhos era a novidade. Descobríamos palavras que não conhecíamos, inspiradas pelo sonho, e contávamos aos companheiros [...] E, uma vez que começávamos a falar, o assunto se tornava vasto.

Outro corte para Rajaé, que continuava seu caso: “Nos falávamos. Nos sonhos, ela vinha nos sonhos. Eu deixava me levar. Era como se vivêssemos juntos”. Nova interrupção e Kifah lembra que as informações do fora das células chegavam, quando muito, com atraso de dois a três meses, geralmente na chegada de alguém. Todavia, aguçavam o quanto podiam os ouvidos, para escutar ao menos “uma palavra, apenas uma palavra de todo o noticiário” do rádio dos vigilantes. Depois de uma breve intervenção de Soha, dizendo que assim se podia passar as horas, os dias, os anos, a fazer deduções, Sonia, sorrindo, lembra que “às vezes, nos inventávamos histórias: eu estava no mercado, cozinhava esse prato, fiz isso e aquilo, levei as crianças para casa, matriculei as crianças na escola; esquecíamos o campo”. Finalmente, Rajaé termina sua história, com a decepção do reencontro com a pessoa amada, já comprometida: “era como se eu tivesse vivido todo esse tempo sobre uma nuvem, ... sobre uma nuvem”.

Nessa sequência, as interrupções, as idas e vindas nas narrativas são, evidentemente, propositais. Na montagem do documentário, os artistas buscam conexões, pontos de encontros e desencontros diversos, mediados pela percepção, pela sensação, pela imaginação, pela memória, pelos sonhos, pelas invenções. As lentes tentam captar os traços que restam de humanidade, como potencialidades, buscam relações entre as expressões nos rostos e as palavras pronunciadas.

No entanto, minutos antes, quando os detentos ainda falavam das torturas e da falta de estrutura para um mínimo de vida, Kifah destoa e lembra de quando chegaram três garotas e, depois de um tempo de convívio, se perguntaram: “e se nós interpretássemos o modo como eles nos torturam? ”. Começaram em dois grupos, imitando como eles, torturadores, as inqueriam, como as interrogavam,

como lhes batiam. “Nós ríamos, criávamos um bom ambiente”, dizia. Trocavam os papéis, entre inquisidor e detenta, tentavam adivinhar o modo como seriam torturadas, os métodos que utilizariam. Certa vez, nesse mesmo momento, conta Kifah, os guardas abriram a porta e disseram: “Venham, precisamos de você. Vedaram meus olhos e eu sofri exatamente o que acabara de interpretar”. Se há um sentido para o trágico na relação entre teatro e vida, só pode ser esse um dos mais diretos e radicais.

Essa passagem traz os primeiros indícios do que mais instigava Joana Hadjithomas e Khalil Joreige ao desenvolver seus trabalhos sobre Khiam: a aproximação entre invenção, sobrevivência, arte e política.

#### **Invenção tecnoestética como política de sobrevivência: *Objets de Khiam* (1999)**

Na primeira série de entrevistas com os ex-prisioneiros de Khiam, o que chamava mais a atenção eram os relatos sobre os objetos que os artistas haviam recuperado no campo. Onde tudo era interdito, de falar à janela aos trabalhos manuais, passando pelos meios de se divertir, artefatos os mais diversos, utilitários, decorativos, artísticos, são fabricados com materiais conseguidos clandestinamente. Agulhas, pentes de madeira adornados, um pequeno jogo de xadrez, uma mini-jarra, colares de caroços de azeitona recobertos e decorados com fios de linhas coloridas, pequenas cestas, uma delicada flor em croché, amuletos, entre muitos outros objetos (ver algumas imagens dos objetos na Figura 4).

A mesma sala da exposição no Jeu de Paume, onde se encontravam os vídeos em *loop*, as fotografias desses objetos eram expostas na parede e num compartimento de vidro que tomava meia sala em formato de L, compondo outra obra em diálogo, intitulada *Objets de Khiam* (1999). Se o visitante começara pelos vídeos ou pelas fotos, na transição de um suporte para o outro a conexão era imediata, quase forçando um retorno a um dos dois. De um lado as memórias narradas gravadas *no* corpo, do outro, memórias que subsistem nos objetos gravadas *pelo* corpo, impressas posteriormente em estático *close-up* no papel pelos artistas.

**Figura 4** – Alguns dos Objetos de Kham (1999)



Fonte: Hadjithomas e Joreige (2017)

As imagens impressionam por si, dadas as condições sob as quais foram feitas, mas tornam-se mais interessantes à medida que se ouve a motivação e mesmo o modo como foram concebidas. Soha tinha plena consciência da problemática que se compunha desde o início:

[Soha]: Como o homem pode trabalhar para sobre si mesmo, para evoluir entre quatro muros? Desde o segundo dia eu disse: Tudo aquilo que entrar na cela, devemos fazer alguma coisa.

Era uma forma de combate a partir do nada, literalmente:

[Afif]: *Nem agulha, nem pente, nem lápis, nem papel, nada. As coisas elementares que permitem ao homem segurar, de se virar, de não esquecer,*



## VI Reunião de Antropologia da Ciência e da Tecnologia

Instituto de Estudos Brasileiros, USP - 16 a 19 de maio de 2017

*como o lápis, não havia. Mas, como se diz, que a necessidade é a mãe da invenção...*

[Neeman]: *As coisas que tínhamos necessidade, fazíamos o quê? Tentávamos cria-las”.*

[Afif]: *Começa a luta contra si mesmo: temos que criar uma agulha, precisamos dela...*

Observando esses objetos e a maneira como foram realizados, impossível não lembrar do clássico de Robert Bresson, *Un condamné à mort s'est échappé* (Um condenado à morte escapou) de 1956. Ali, o corpo-criminoso de Fontaine capturado pela Gestapo decide escapar da prisão antes que seja morto pelos nazistas. No filme de Bresson não há espetacularização da fuga, até porque o final já está explícito no título. A ênfase está na luta metódica, quase silenciosa, por meio da construção de pequenos artefatos técnicos que contribuirão com o objetivo do prisioneiro. Há uma tensão o tempo todo no filme, dado o ambiente de controle prisional. É fascinante ver a arte da sabotagem sendo colocada em prática no detalhe menor, a pequena pirataria na prisão e as formas que Fontaine usa para burlar o espaço regrado, de resistir à iminente morte. Há todo um processo técnico no pensar, de intuição técnica em andamento, para usar os termos de Simondon (1969, 2014), como defesa e estratégia de sobrevivência. Não há um clímax ou um *grand finale*, simplesmente ele escapa, uma afirmação, uma positividade política que merece atenção.

Ora, os corpos-criminosos de Khiam não tentam a fuga, suas realidades materiais para tal empreitada são outras. No entanto, não deixam de escapar o tempo todo, de encontrar meios outros de sobreviver ao aniquilamento, articulando intuição técnica e estética, ou melhor ainda, tecno-estética como estratégia limite de manutenção da vida. Essa é uma observação central para os artistas:

Nessa situação de desumanização, o ato artístico emerge, reemerge como uma necessidade entre aqueles que não se dizem artistas, que não qualificam suas produções como obras, mas que falam desse impulso artístico sentido como a única maneira de se manter, de sobreviver e não se perder. Assim, os detentos desenvolveram e trocaram técnicas de fabricação surpreendentes, para se comunicar com o outro, criar, desobedecer,



## **VI Reunião de Antropologia da Ciência e da Tecnologia**

Instituto de Estudos Brasileiros, USP - 16 a 19 de maio de 2017

preservar uma humanidade que esse tipo de campo tenta aniquilar (HADJITHOMAS E JOREIGE, 2013, p.3).

Compreende-se o interesse dos artistas por esse aspecto, a contar da declaração-chave de Soha: “Como continuar? Como durar? Eu não tenho um ou dois dias. Eu tenho um inimigo, como combater-lo nesse campo?”. Encontrar modos de não sucumbir, inventar imagens outras que permitam não se perder, que ajudem a continuar, a durar, é combater politicamente, é promover escolhas que não as programadas, que não a morte, mas sustentação da vida.

É nesse sentido que Simondon (2008) dirá que em situações de urgência e de inquietude, ou mais genericamente de emoção intensa, as imagens adquirem um caráter vital, um “relevo vital” e que conduzem a decisão para as escolhas entre as tendências que se apresentam. Essas imagens, continua o filósofo, “não são percepções, elas não correspondem ao concreto puro, pois, para escolher, é preciso estar a certa distância do real” (p. 10). No entanto, elas são como uma amostra vital e, o que é mais fundamental, comportam “aspectos de antecipação (projetos, visões do futuro), de conteúdos cognitivos (representação do real, de certos detalhes vistos e ouvidos), enfim, conteúdos afetivos e emotivos”. Assim, a imagem enquanto amostra de vida, que figura entre o concreto e o abstrato, resiste e ganha caráter político, uma vez que é na síntese entre os aspectos cognitivos e afetivos em que as escolhas são feitas.

Entende-se porque a imagem ganha outro estatuto em um estado de tensão permanente e de resolução de problemas, entre feixes de tendências que exigem escolhas. É um combate político que, de um lado, tenta estabelecer um corpo-criminoso para no instante seguinte eliminá-lo, apagando sua imagem mais vil, o reflexo no espelho da exploração do trabalho, aquilo que não se quer ver e, do outro, a insistência, como no exemplo de Khiam, em ver a própria imagem, o que restou para além daquele espectro hediondo refletido, aquilo que se quer ver enquanto potencialidade de vida, nem que seja espelhado em objetos técnico e estéticos ao mesmo tempo.

Quando Joana e Khalil estão atentos para o fato de que esses objetos servem como técnicas de comunicação, de criação, de desobediência, de preservação, de resistência, que no fundo vão se compondo como Foucault dissera, imanente às relações de poder, de forma nômade, inventiva, produtiva, sólida, vindo de baixo, estrategicamente, significa que o caráter coletivo da escolha se estabelece, como na literatura menor de Kafka, como se viu. Se a escolha está entre se entregar ou combater o inimigo dentro de seu campo, ou seja, em situação de minoridade, ela não se dará de



## **VI Reunião de Antropologia da Ciência e da Tecnologia**

Instituto de Estudos Brasileiros, USP - 16 a 19 de maio de 2017

maneira individual, mas de maneira coletiva na articulação das forças do dentro e do fora. Talvez aí, esteja um dos sentidos políticos do transindividual como sustenta Simondon: “A escolha é operação coletiva, fundação de grupo, atividade transindividual” (SIMONDON, 1989, p. 204).

Fundar um grupo é prover a gênese de outra imagem possível, da articulação entre imaginação e invenção. Não se trata de uma simples relação, social, de uma comunidade. Os ex-prisioneiros de Khiam, percebe-se a essas alturas, não se configuram apenas como uma comunidade de ex-detentos, eles participam de um processo de individuação coletiva que transcende os muros daquela prisão, principalmente pelas ações e objetos tecno-estéticos que fizeram vir à tona ali como resistência, mesmo que em nenhum momento se vissem como artistas por fabricarem tais objetos.

Interessante que Simondon chega a dizer, quando está falando sobre a técnica em sua amplitude maior, enquanto processo de individuação, que a comunidade aceita o pintor ou o poeta, mas recusa a invenção. É preciso entender que Simondon, ao falar do poeta e do pintor, não está se referindo apenas aos desejos egoístas que muitas vezes os movem, não muito diferente de um inventor técnico. O que é recusado, refutado, que precisa estar sob controle de alguma maneira, é o que o filósofo classifica como a quarta fase do devir das imagens, a invenção:

Em seu nascimento, a imagem é um feixe de tendências motrizes, antecipação a longo prazo da experiência do objeto; no curso da interação entre o organismo e o meio, ela se transforma em sistema de recepção de sinais incidentes e permite à atividade perceptivo-motora se apresentar de um modo progressivo. Enfim, enquanto o sujeito é novamente separado do objeto, a imagem enriquece os aportes cognitivos e, integrando a ressonância afetivo-emotiva da experiência, devém símbolo (SIMONDON, 2008, p. 3)

A invenção, para Simondon, surge a partir daí, enquanto quarta fase do devir da imagem, que após acontecer, recomeça seu ciclo. Transportado para a exposição de Joana Hadjithomas e Khalil Joreige, no que concerne à Khiam (vídeo e reproduções dos objetos) visto no detalhe menor de uma agulha que seja, como relatado pelos ex-detentos, também não deixaria escapar uma palavra do excerto de Simondon acima.



## VI Reunião de Antropologia da Ciência e da Tecnologia

Instituto de Estudos Brasileiros, USP - 16 a 19 de maio de 2017

Quando uma ex-prisioneira ou prisioneiro está elaborando suas imagens mentais, imaginando seus objetos, não se trata de uma “consciência imaginante” sozinha, a vontade de um sujeito isolado segundo suas forças isoladas, mas há algo que o desestabiliza, “uma imagem que resiste ao livre arbítrio, que rejeita a se dirigir pela vontade de um sujeito, que se apresenta segundo suas próprias forças, habitando o consciente como um intruso que vem bagunçar a ordem da casa, na qual ele não é convidado” (SIMONDON, 2008, p.7).

Imaginação e invenção não se opõem e a palavra chave que aparece nessa relação é *antecipação*, como centralidade política na relação entre indivíduo e objeto técnico, que conserva o esforço humano de alguma forma, na expectativa de se criar um domínio transindividual, distinto da ideia de comunidade, no qual a “noção de liberdade adquire um sentido e que transforma a noção de destino individual, mas não o aniquila” (SIMONDON, 1989, p. 268). Essa é uma grande diferença que traz o pensamento de um filósofo como Simondon: a atividade técnica não está separada da individuação, ou da autocriação do indivíduo, que é permanente. A característica do ser técnico é a integralização temporal concreta, em que o corpo pode funcionar como passagem para esse processo, como imagem que atualiza “um corte transversal do universal devir”, para repetir Bergson.

A imagem, assim, aparece como base da antecipação, permitindo uma pré-figuração de um futuro próximo ou distante. Ou seja, a antecipação é sempre em direção ao futuro, sem deixar de retomar “os velhos sonhos”, ela evoca o passado, contém “o eco das aspirações antigas, já materializadas nos objetos-imagens” (SIMONDON, 2008, p. 16). Desse modo, artistas e escritores, por exemplo, podem pré-formar um estado social diferente, antecipar uma outra forma de vida:

Para a vida coletiva, e precisamente na medida em que a imagem mental se materializa não somente por processos de causalidade cumulativa, mas também segundo os caminhos da invenção criando objetos-imagens estéticos, protéticos, técnicos, a imagem incorpora o passado e pode disponibilizá-lo pelo trabalho prospectivo (SIMONDON, 2008, p.16).

E um pouco mais adiante, o filósofo completa, dizendo que pre(ver) não é apenas uma questão de visão, mas de inventar e de viver, ou seja, em certa medida faz parte de uma *práxis*, em que a imagem, “reserva de emoção orientada ligada a um saber” (p. 17), assegura a continuidade do ato prospectivo. É a relação dos seres vivos e seu meio na resolução de problemas, antecipação que é coletiva e modifica as ações individuais, constituindo um sistema sinérgico, não hierárquico. Eis uma

potência política da invenção. O capital, por exemplo, percebeu há tempos que o embate político está na antecipação, no controle do processo de invenção. E fomentar a invenção em seu sentido estrito pode ser perigoso, sem um controle rigoroso. Para isso instaurou uma parafernália de artifícios, principalmente no mundo do trabalho, da produção, tais como: inovação, empreendedorismo, capital humano, motivação, etc., para citar os mais recentes, e quando se foge a essas imagens, quando elas são insuficientes, o campo de detenção surge como um dispositivo de poder hierárquico, como um dos modelos para se expurgar as possibilidades de um sistema de acoplamento positivo entre viventes e seu meio, em que o mundo objetivo e subjetivo se comuniquem livremente, sem necessariamente passar apenas pelo crivo da produtividade mercadológica. Há sempre o risco de no espelho surgir o “espectro horrível” da existência do homem no mundo moderno, à imagem e semelhança do “mundo do trabalho burguês levado às últimas consequências”, para lembrar o trecho citado de Adorno e Horkheimer.

O olhar de Joana Hadjithomas e Khalil Joreige sobre o que ocorrera em Khiam, para além das atrocidades que modelam esse espectro horrível, dirige-se para a peculiaridade da análise técnica e estética que se voltam para a invenção dos objetos-imagens que ali foram produzidos enquanto forma de resistência, como organismos que trazem outras perspectivas porque, como sintetiza Simondon,

a imaginação não é somente a atividade de produção ou evocação de imagens, mas também o modo de acolhimento das imagens concretizadas em objetos, isto é, da perspectiva para elas de uma nova existência (2008, p. 14).

A obra de Joana Hadjithomas e Khalil Joreige sobre o campo de Khiam tem essa virtude. Registrar as atrocidades, mas procurar perceber e valorizar as linhas de fuga que se ali se estabeleceram, as perspectivas outras que se conformaram dentro de um espaço inteiramente totalitário, em que a exceção como regra não deixou que se produzisse uma história a partir de baixo, da tradição dos oprimidos.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.



**VI Reunião de Antropologia da Ciência e da Tecnologia**  
Instituto de Estudos Brasileiros, USP - 16 a 19 de maio de 2017

AGAMBEM, Giorgio. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CHOUTEAU, Hélène. «Nous avons besoin d'histoire», histoires de mémoires de l'oubli : Khalil Joreige et Joana Hadjilhommas, images du liban, 1997-2007. In. **Les derniers tableaux**. Lyon : Éditions des archives contemporaines, École normale supérieure, 2008.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo : Editora 34, 1999.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Kafka : pour une littérature mineure**. Paris : Les Éditions de Minuit, 1975.

FOUCAULT, Michel. **Dits et Écrits 1954 – 1988 - III (1976 - 1979)**. Paris : Éditions Gallimard, 1994.

\_\_\_\_\_. **Em defesa da sociedade**: curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 1999.

HADJITHOMAS, Joana; JOREIGE, Khalil. Kham. In **Semaine hors-série Ulysses**. Arles : Analogues, 2013, n° 23.

\_\_\_\_\_. **Joana Hadjithomas & Khalil Joreige**. Homepage disponível em: <http://hadjithomasjoreige.com/> . Acesso em: 30/04/2017.

KAFKA, Franz. **Contemplação e O fogaista**. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. **O veredicto e Na colônia penal**. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

SANTOS, Laymert Garcia dos. “Brasil contemporâneo: estado de exceção?”. In: Oliveira, Francisco de.; Rizek, Cibele S. (orgs.). **A era da indeterminação**. São Paulo: Boitempo, 2007.

SIMONDON, Gilbert. **Imagination et Invention (1965-1966)**. Chatou : Les éditions de la Transparence. 2008.



## VI Reunião de Antropologia da Ciência e da Tecnologia

Instituto de Estudos Brasileiros, USP - 16 a 19 de maio de 2017

\_\_\_\_\_. **L'individuation Psychique et Collective** : à la lumière des notions de forme, information, potentiel et métastabilité. Paris : Éditions Aubier, 1989.

\_\_\_\_\_. **L'individu et sa genèse physico-biologique : l'individuation à la lumière des notions de forme et d'information**. Paris : Press Universitaires de France, 1964.

\_\_\_\_\_. **Du mode d'existence des objets techniques**. Paris : Aubier - Montaigne, 1969.

\_\_\_\_\_. **Sur la Technique** (1953-1983). Paris : Presses Universitaires de France, 2014.

\_\_\_\_\_. "Les Limites Du Progrès Humain". In : **Cahiers Philosophiques**, Centre National de Documentation Pédagogique, no. 42, 1990 : 7-14.

\_\_\_\_\_. "Sobre a Tecno-Estética: Carta a Jacques Derrida." In: ARAÚJO, H. R., **Tecnociência e Cultura**. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

### FILMOGRAFIA

BRESSON, Robert. **Un condamné à mort s'est échappé** (Um condenado à morte escapou). França, 1956.

HADJITHOMAS, Joana; JOREIGE, Khalil. **KHIAM 2000 – 2007**. Líbano, 103 min., 2008.

SROUSSI, Jean-Marc. **Khiam ou Le temps égrené au Sud-Liban**. 2006.