

Rostificação e figurabilidade: teses gráficas da face na arte parietal egípcia

POTYGUARA ALENCAR DOS SANTOS 
Universidade Federal do Piauí | Teresina, PI, Brasil
potyguara.alencar@gmail.com

DOI 10.11606/issn.2316-9133.v32i1pe205158

resumo Por meio de quatro coleções visuais tomadas de murais urbanos durante deambulações etnográficas pelo Cairo após os eventos da Revolução Egípcia de 2011, o artigo busca abrir especulações sobre algumas teses despertadas pelos gravurismos parietais egípcios contemporâneos através de suas relações pregnantes com a face, com uma teoria do sujeito e com a verdade histórica. Ao intencionar abordar alguns desses experimentos pictóricos baseados nos rostos de jovens manifestantes e de anônimos, ressalta-se que, em vez da máquina abstrata da *rostificação* do agente revolucionário, os murais egípcios atribuíram à *figurabilidade* do rosto humano a condição metapolítica de ser qualquer um, sujeito existente para além das segmentações das lutas morais pelo reconhecimento.

palavras-chave Arte parietal; Rosto; Rostificação; Figurabilidade; Egito.

Faciality and figureability: graphic theses of the face in Egyptian parietal art

abstract Through four detached visual collections of urban murals during ethnographic wanderings through Cairo after the events of the 2011 Egyptian Revolution, the article seeks to open speculations on some graphic theses of contemporary Egyptian parietal arts through their pregnant relations to the face, to a theory of the subject, and to historical truth. By addressing some of these pictorial experiments with faces of young protesters and anonymous people, it is pointed out that, instead of the abstract machine of the faceality of the revolutionary agent, Egyptian murals attributed to the figureability of the human face the metapolitical condition of being anyone, a subject existing beyond the segmentations of demands for recognition.

keywords Parietal art; Face; Faciality; Figureability; Egypt.

Introdução

Sua face não troca mais semelhanças com o rosto humano.
(Conde Lautréamont, pseudônimo de I. L. Ducasse, 1868).



e205158

<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v32i1pe205158>



Figura 1. Conjunto I: Murais em conclusão no Cairo. Fonte: De autoria própria (2015).

© POTYGUARA DOS SANTOS, 2015.



Figura 2. Conjunto I: Murais em conclusão no Cairo. Fonte: De autoria própria (2015).

Mesmo quando eventos ansiados como revolucionários não conseguem exercer efetivas mobilizações verticais nas acomodações entre as escalas dos poderes, é certo que em algum grau estético e político eles deixam iniciadas renovações que se descamam de antigas formas artísticas, antecipando trocas de sinais com as rodadas da história futura. Assim aconteceu com os gravurismos parietais egípcios promovidos após os eventos políticos ocorridos naquele país em 2011, que, mesmo não conseguindo figurar uma nova realidade histórica, por razão dos processos inconclusos abertos pelo próprio fato revolucionário, inauguraram e aprimoraram convicções artísticas com os seus laboratórios visuais urbanos.

Por *fato revolucionário* alude-se, aqui, à síntese das razões para os levantes populares que ocorreram no Egito após quase quarenta anos do governo militar do general Ḥusnī Mubārak, que diante da intensificação dos protestos que se espalharam pelo Egito veio a renunciar à posição de presidente em 11 de fevereiro de 2011. Essas razões são feitas do progressivo empobrecimento da população egípcia, amplamente clamada pela recitativa de protesto “*Aish, karāma, huriya!* (Pão, dignidade, liberdade!)”, e dos consequentes atos de repressão policial que se ampliaram após a crise econômica global de 2008, como a perseguição aos movimentos de trabalhadores grevistas do complexo industrial de al-Maḥalla al-Kobra, na região do Delta do Nilo, e as torturas e mortes dos opositores do regime, principalmente de jovens estudantes alexandrinos e caiotas (Bishara, 2014; Alexander; Bassiouny, 2014).

Os argumentos conduzidos por este artigo se baseiam na apreciação etnográfica dos recursos pictóricos aplicados à face humana em obras do muralismo urbano de artistas e ativistas conhecidos e anônimos do Egito pós-Revolução. Nesses trabalhos, cujos exemplares aparecem expostos na forma de quaro conjuntos visuais, o rosto surge não apenas como matéria de uma identificação icônica, indicial ou figurativa com os referentes temáticos da nação egípcia, do seu passado autoritário e das suas revoltas populares, mas como formas de uma teoria subtrativa do sujeito da revolução (Badiou, 2006): antes de remeterem a qualquer imagem pessoal ou genérica, elidindo-a a um anúncio político, as faces registradas nas paredes da capital egípcia buscam enfrentar a própria máquina abstrata da *rostificação* revolucionária (Deleuze; Guattari, 1996). Elas precisam aparecer como partes faciais que fundem blasfemadores do regime militar, torturados e deidades bestiais supratemporais do Antigo Egito, pois é como sujeito para além da fragmentação das demandas por reconhecimento que o agente revolucionário deve ser apresentado, a fim de participar de transformações feitas por nenhum, por todos e, principalmente, por um agente futuro ainda não divisível.

A confabulação entre a verdade revolucionária e o muralismo egípcio que decorre dos eventos de fevereiro de 2011 aparece por meio de impulsões criativas que lançam rostos sem autoridades sobre suas próprias imagens – semblantes que “evitam uma vitória obsessional da linguagem sobre o olhar” (Didi-Huberman, 2010: 41) –, apresentando-se não apenas pela iconicidade da mensagem histórica, mas pela eventualidade da própria criação parietal; ela mesma produzida a contragosto de formas representacionais “qualificadas”.

Para alcançar novidades com tais impulsões estéticas, o muralismo egípcio se serve de modelações temáticas próprias, como a mensagem exprobratória irônica contra o regime militar, a desfiguração duplamente violenta da imagem do rosto do jovem militante morto e a alienabilidade da face das antigas deidades zoomórficas do politeísmo nilota. Com tais argumentos técnicos e de conteúdos, a mensagem revolucionária mais geral é substituída pelo nascente gravurismo de rostos que, mesmo sob o peso dos compromissos históricos com as mudanças, devem existir para se tornar mais do que iconologias de tradução do tempo presente.

Forma e verdade histórica na arte parietal egípcia antes e após 2011

O estilo pictórico das intervenções visuais urbanas do Egito pós 2011 será aqui conceitualmente nominado de *artes parietais* em defesa de suas ligações formais, dialéticas e conteudísticas com ao menos três tradições visuais egípcias. A primeira é reevocada pelas modelações humanas e de deidades tomadas da arte parietal do período dinástico (c. 3200-1085 a.C.), que aparece na dialética da contraposição formal e técnica entre a arte dos muralismos de baixo-relevo e da pintura de campânula funerária – cujas obras eram feitas para tentar repetir a eternidade física e memorial dos reis mortos (Francastel, 1993) – e os murais urbanos perecíveis do pós-Revolução, assunto que será abordado no tópico “O antigo próximo rosto”.

O segundo segmento artístico que entra em conversação técnica com essas obras são aqueles inaugurados pela Faculty of Fine Arts, da Universidade de Helwan, principalmente com pintores surrealistas egípcios, como Abdel Hady al-Gazzar (1925-1966), do qual alguns dos muralistas contemporâneos devem a inspiração e a consequente extrapolação da crítica a temas nacionalistas e à *figurabilidade* desperta pelos “estilos dos sonhos e das poesias” populares que desenvolvem e aprimoram (Lyotard, 1979: 10, nossa tradução).

Por fim, os murais que reagem aos eventos políticos de 2011 em diante não se furtam de lembrar que suas expressões se servem da popularidade das tradições dos muralismos religiosos dos peregrinos islâmicos do Hajj, que ostentam temas e mensagens de suas visitas à cidade de Makkah nas pinturas das paredes frontais de suas casas e das ruas de suas aldeias campesinas e distritos urbanos (Parker, 2009) (cf. Figura 6). Tal relação será explorada ao longo dos tópicos “FACES nascentes e exprobrações” e “Rostidades puníveis”.

É preciso impor destaque à classificação distinta entre a arte figurativa, seus argumentos visuais – com suas gamas de diálogos com o passado e com o presente da civilização – e os suportes materiais que nominam os estilos e as técnicas utilizadas pelos gravuristas em geral: o estêncil, o grafite, as colagens, entre outros. Nos experimentos ocidentais das artes urbanas, as menções aos suportes, aos materiais e aos traçados estilísticos costumam dar nome à expressão figurativa (Manco, 2002; McDonald, 2001). Porém, para a realidade pictográfica egípcia, antigas tradições dinásticas e islâmicas de pintar, adornar e se comunicar através de paredes na forma de murais marcam as anterioridades formativas e as fontes autênticas de consulta técnica e de conteúdo das artes parietais urbanas contemporâneas. Como analisam pensadores visuais e gravuristas

egípcios como NeMo, Aya Tarek, Basma Handy, Ganzeer e Bahia Shehab, que estão reunidos na icônica obra intitulada *Walls of Freedom: Street Art of the Egyptian Revolution* (2014), a convivência de datação arqueológica entre “o muro e o seu mural” no Egito é a referência priorizada quando se quer significar a unidade das produções visuais de artistas do pós-2011. É a possibilidade de realizar grandes painéis urbanos precários pelo risco de serem danificados ou apagados, dando a eles amplos platôs à visualização e a aberturas interativas polissêmicas, que marcam o estímulo produtivo e dialógico desses artistas (Abdelmagid, 2013). Para tanto, a participação enunciativa parece ter falado mais alto do que a integração a um campo de produtores estéticos formalmente discernidos. Antes das formas de pintar, pichar ou grafitar, o que forjou unidade entre esses produtores foi a capacidade de participarem de uma liberdade que teve no retorno às paredes (assim como às ruas) seu painel expressivo e político comum, independente das formas de se servirem delas.

Nesses murais, a *forma* estética – que, contrariamente à ideia de “conjuntos de autorreferencialidades formais”, traduzimos como os acessos significacionais dos criadores às discontinuidades da história (Lukács, 2017[1911] apud Butler, 2017: 15) – passa a negociar seu aparecimento com várias *verdades históricas* após 2011. Diferente da noção promovida por certas historiografias – que tomam a verdade histórica como “uma vulgata que consagra o acordo dos espíritos ao longo dos séculos”, sancionando uma “verdade” temporal (Veyne, 1983: 16) –, o que tratamos diferentemente como tal encerra a corrente de eventualidades que saltam criativamente de múltiplos encenadores-narradores e de suas alternativas difusas e imanes de atuar, contar e ser parte do tempo dentro e através de suas produções. Foi exatamente essa profusão de sinais sobre viver a história como um eventual e suas verdades em transformação que vem embasando os estímulos estéticos dos muralistas egípcios.

As formas visuais sobressalentes dos conjuntos de imagens postas em destaque a seguir acompanham os sobressaltos e as novidades que marcam os acontecimentos transcorridos imediatamente antes de 2011 até início de 2013, quando o militarismo volta a governar o Estado egípcio. Os dois primeiros conjuntos destacados de murais e dispostos nos tópicos subsequentes nos reinserem em uma série de movimentações reativas aos efeitos da crise global de 2008 que levaram à desaceleração da economia mundial e ao enfraquecimento das fontes ocidentais de financiamento das ditaduras militares da África Norte-saariana e do Oriente Médio (Harvey, 2013). No Egito, as reações a essas quebras nos pactos internacionais de confiança financeira entre Estados militares africanos e médio-orientais despóticos e seus impérios armamentistas globais apareceram nas articulações dos movimentos grevistas do norte do Egito, principalmente entre os trabalhadores industriais de al-Maḥalla al-Kobra, seguidos do fortalecimento e da associação do movimento estudantil às frentes sindicais de luta do país. As violentas repressões do Estado militar apontadas na direção dessas movimentações populares – na forma de prisões, torturas e mortes de crianças, jovens e adultos envolvidos com os protestos – forneceram os conteúdos visuais explorados pelos jovens muralistas.

Paralelo a tal contexto, jovens universitárias e membros de grupos de mães

islâmicas se reuniram em protesto contra as violências perpetradas contra mulheres, com foco nas importunações assediosas promovidas em espaços públicos e nas agressões domésticas causadas por companheiros. O marco do debate suscitado por esses grupos se torna o lançamento do filme *Cairo 678* (2010), do diretor Muhammad Diab, que tematizava os clamores levantados pelos movimentos femininos egípcios. No mesmo período, pautando as formas de sexismo e de agressão de gênero, a ativista Aliaa Magda Elmahdy posta uma foto de seu nu frontal na página de um blog, gesto que tanto veio a agrupar mulheres em sua defesa quanto dividir o movimento que se avolumava desde o lançamento do filme.

Embora naturalmente segmentados, os movimentos sindicais, estudantis e feministas tomam a dianteira dos protestos por meio do levante que ficaria conhecido como o *Yaūm al-Ghadab* (O Dia da Fúria)¹, que derrubaria Ḥusnī Mubārak em 11 de fevereiro de 2011. Alguns meses imediatamente anteriores a esta data, chegava ao Egito a biografia do martírio do jovem feirante tunisiano Muḥammad al-Būa^zīzy, que agredido e impedido de trabalhar pelas autoridades do seu país, decide atear fogo sobre seu corpo. A imagem familiar de seu martírio e as experiências internas de repressão e morte de militantes – como aquelas do massacre da partida de futebol de Port Sa^īd e do assassinato do jovem alexandrino Khālīd Sa^īd por forças policiais corruptas – aquecem os movimentos, as ecologias midiáticas e as apresentações estéticas que levariam a Revolução Egípcia aos fatos conhecidos.

A queda de Ḥusnī Mubārak e a posterior ascensão ao posto de presidente pelo líder do partido da Irmandade Muçulmana, Muḥammad Mursi, trazem à cena o interesse pela participação política dos muitos movimentos islâmicos nacionais. Tem-se manifestado nesse momento um amplo nominalismo de coletivos e demandas que tentavam participar dos rumos do nascente Estado egípcio “pós-militarista”; forças que foram, mais uma vez, abafadas e reprimidas até as prisões, exílios e chacinas exemplares, como aquela ocorrida na praça Rāb^āḥ al-A^ḍāyā, em 2013, contra os contestadores da deposição do presidente Muḥammad Mursi.

Mesmo antes da ascensão do marechal Fatāḥ al-Sīsī, que se tornou presidente em 2014, após a prisão do líder da Irmandade Muçulmana, abriram-se uma série de fraturas e interpretações controvertidas sobre os movimentos resultantes do Dia da Fúria. Explorando os engajamentos críticos populares e as suspeitas construídas em torno do “isolamento” sofrido por parte da nação, antropólogas como Abu-Lughod (2012) ponderaram sobre as realidades individuais ressentidas pela “não integração” de segmentos populares feitos de mulheres islâmicas periféricas e de jovens *falāḥīn* (camponeses) às bases dos eventos de 2011.

Outras pesquisadoras, como Mahmood (2012), relembaram os casos de conversão

¹ Para a grafia transliterada dos termos do árabe egípcio utilizou-se o sistema de diacríticos fornecido pelas regras do *Transliteration System for Arabic, Persian, and Turkish*, manual do *International Journal of Middle East Studies* (IJMES) (n.d.), periódico publicado pela Cambridge University Press.

religiosa de mulheres cristãs coptas² em muçulmanas a fim de encontrar entre eles, em meio às violências e aos conflitos de denominações e entrechoques de valores que despertavam, outras complexidades que constituiriam ou mesmo não foram apreciadas pela Revolução. Outro tanto de pesquisadores procuraram lembrar da hostilidade contra as mulheres presente mesmo no ambiente dos protestos de 2011 (Winegar, 2012; Ghannam, 2012), das continuidades e dos alargamentos das distâncias entre as visões das moralidades seculares e religiosas estimuladas pelo fato revolucionário (Hirschkind, 2012), assim como de outros processos mais ou menos estruturados que teriam ficado de fora ou entrado em concorrência contrária com os anseios dos movimentos de 2010 e 2011. Abordagens como essas permitem ver que as movimentações do Egito pós-Mubarak foram tanto feitas do realinhamento prático de antigas armas populares integradoras (os hinários, as poesias musicais *qasīdah* e *zajāl*, os murais e as mídias) (Saad, 2012; Mehrez, 2012) quanto do aprofundamento de enclaves que já existiam, como a divisão dos estamentos pós-coloniais entre governantes militares e civis governados, homens e mulheres, intelectuais acadêmicos e intelectuais religiosos.

Em meio a esses craquelados resultantes das participações morais dos vários coletivos e das suas verdades históricas concorrentes, os murais do pós-2011 surgiam tanto como painéis expositores das confusões entre as recentes esperanças e as novas derrotas (Schielke, 2015) quanto como reflexões visuais inquietas sobre a unidade do “fato revolucionário” que reuniu milhões de egípcios nas ruas do Dia da Fúria, entre janeiro e fevereiro de 2011, quando se gritava: “*al-sha‘b yuñd isqāt al-nizām*” (O povo exige a queda do regime militar).

As inúmeras formulações narrativas visuais expostas neste artigo fazem compreender que a fuga da imagem parietal dos fatos revolucionários ocorre quando as obras constroem suas “independências” criativas em relação aos temas que tentaram dirimir a própria revolução pelo ideário dialético euro-ocidental das convivências pretensamente conflitantes-constitutivas entre os coletivos e suas lutas morais pelo reconhecimento (Honneth, 2008): o nacionalismo conservador egípcio, os panarabismos islâmicos, os pragmatismos religiosos das denominações cristãs (especialmente da Igreja Ortodoxa Copta) e os secularismos reformistas das intelectualidades artísticas e acadêmicas nacionais; todas como pressões concorrentes entre si antes e, principalmente, após 2011 (Ghannam, 2012).

Ao que se coloca no centro de uma especulação possível, as apresentações figuracionais do rosto no muralismo egípcio seriam contrafeitas reativas a essas oposições que, como processos políticos alóctones às inúmeras e complexas verdades históricas do Egito, tentaram compartimentar as lutas sociais. Diante desses entrechoques de diferenças, as artes parietais não se reduziram a ser uma estética estabilizadora da comunicação de um único programa político pacificador. Por isso, responder como paradoxalmente esses

² Membros da Igreja Ortodoxa Copta, denominação fundada no Egito pelo apóstolo Marcos, no século I d.C.. Hoje, compreende cerca de 91% dos contingente populacional professante do cristianismo no país (Gabra, 2008).

rostos figurados em murais urbanos ao mesmo tempo tratam e se desassocia da rostificação do fato revolucionário e dos seus coletivos fragmentários é o que pretende o artigo.

Deambular por faces parietais

Algumas das composições artísticas apresentadas à frente foram destacadas de registros fotográficos produzidos durante os trânsitos de pesquisas de campo realizadas entre 2014 e 2016, no Cairo e em aldeias campesinas do Baixo Egito. Por razão de seus progressivos desaparecimentos dos murais urbanos da capital egípcia, algo que decorre dos efeitos do tempo e das ações intencionais de destruição dos cartazes, pinturas e faixas depositadas nas paredes, algumas obras tiveram que ser recuperadas de acervos alternativos, como de sítios de mídias virtuais.

À época das pesquisas, os interesses priorizados incidiam sobre a exploração de temas metapolíticos (Badiou, 2006) presentes no cotidiano emocional expressivo dos indivíduos e nas vivências das suas artes verbais, pictográficas e corporais criativas no contexto do *Ba'd al-Thaūra* (pós-Revolução), com centro em relações estabelecidas em cenários da vida pública e do íntimo familiar de grupos do distrito caiota de al-Muqaṭam (ou *Mu'atam*, tal como ressoa pelo modo dialetal citadino). Em al-Muqaṭam está localizada a sede partidária da Irmandade Muçulmana, uma das denominações partidárias cujos membros, antes de serem presos, deportados ou mortos, estiveram envolvidos com os eventos de 2011.

Parte das capturas fotográficas desses murais resultaram de deambulações cotidianas do pesquisador enquanto se imiscuía entre eventos religiosos, presenciava manifestações em praças e avenidas ou simplesmente frequentava cafeterias caiotas a fim de conversar com interlocutores. Elas fazem parte do mundo expressivo visual das ruas do pós-Revolução que espacialmente se distribuía entre os corredores urbanos centrais e paralelos às avenidas al-Taḥrīr e al-Sad al-Alī e à praça °Abd Al-Mun°in Ryāz, no centro do Cairo. Tais cenários permitem, com insistência, que revisitemos tanto as inscrições memoriais dos acontecimentos políticos passados quanto as elaborações imaginativas sobre um futuro ainda inapreensível; ulterioridade histórica idílica que, até o momento, só pode ser realizada pelos gravurismos de rostos de personagens que nunca existiram.

A mostra das imagens aparece na forma de quatro conjuntos, cada um contendo entre dois e cinco enquadramentos faciais dos seus personagens figurais. De cada composição é reconhecido um matriciamento temático para o rosto: a injúria, a duplicidade violenta da face morta e a alienabilidade do semblante. Lidas em sequência, à maneira proposta pela intenção etnográfica, essas composições concluem um *storyboard* que começa com o rosto como uma exprobração afrontosa (contra a história, o regime, as religiões nacionais, o próprio padrão representacional gráfico egípcio), encontram-se com o “rosto punível”, aberto ao preço da desfiguração e da morte violenta por um torturador/observador, e termina como uma aceitação do agravo mutilante da face, quando, então, o rosto violentamente escarificado, lacerado e desconjuntado por um agressor aceita sua deformidade final após a morte e a transmuta em outro e próximo

humano, um semblante egípcio cuja identificação facial aliena partes de animálias deificadas e cultuadas em suas imortalidades na *Hikaptah* (ou Mênfis, nome da primeira capital do mundo antigo). São gatos, falcões, crocodilos, unidades da fauna sagrada que encarnavam a presença dos seus deuses egípcios correspondentes entre os homens, que emprestam peles, bocas, narizes e olhos àquilo que sobrou do egípcio contemporâneo após o seu reencontro com algumas verdades históricas e consigo mesmo.

Rostificação do fato revolucionário e figurabilidade

Qual rosto é dado ver pelos murais do pós-Revolução de 2011? A questão parece adiantar que se busca pelos sintomas e sentidos que agrupam obras em lugares técnicos e argumentativos reconhecíveis. A grande quantidade de gravuras, pinturas e pictogramas parietais que surgem a partir de 2011 no Egito, a variabilidade de suas evoluções gráficas e temas e os anonimatos e codinomes das assinaturas de muitos dos seus criadores explicam, porém, que talvez imprimir autorias técnicas e organização de ideias a essas ideografias visuais seja uma atividade dispensável diante do esforço suficiente de apreciá-los “através” (isto é, “além”) da interpretação (Strathern, 2011).

Contrabalançando a naturalização modernista do trabalho interpretativo, recorre-se à consciência sobre a “reversão figura-fundo [*figure-ground reversal*]” tratada por certas teorias da relação (Wagner, 1986; Wagner, 2017; Strathern, 2011) quando acusam saber que a escolha pela interpretação de um “pano de fundo [*background*]” (fundo) ou de uma “unidade singular ou específica” (figura) de uma imagem funciona sempre como um arbitrarismo, no limite do qual o que sobram são trocas instanciais de pontos de vista (Strathern, 2011: 242). Assim, em vez de apenas escolher “interpretar” conjuntos (de formas técnicas, de argumentos ou de sentidos estéticos) que existiriam apenas como efeitos exegéticos de reversões de uma suposta “coerência interna”, prefere-se abordar obras como decorrências de eventualidades e encontros não menos violentos que o trabalho da interpretação, mas de uma violência de outra ordem: o encontro do pesquisador que vê e é visto pelos gravurismos parietais, dando a eles retornos aperceptivos circunstanciados e o encontro relacional dessas obras, do seu apreciador imediato e dos estímulos dentro de um contexto urbano cheio de coletivos e mensagens que concorrem à condição de verdades históricas para a definição de um “fato revolucionário”.

De certo, como feito pela disciplina da História da Arte, não é aquela “mistura de biografia, de bibliografia e de catálogo, ou uma mera iconologia” (Huchet, 2010: 7) das artes parietais egípcias que se quer apresentar aqui. Mesmo porque o rosto como centro focal das criações não é, ele próprio, um ícone para muitos desses experimentos, ou seja, não se realiza como objeto de “relações fragmentárias com o real”, servindo apenas como comentários simbolistas dos fatos históricos (Francastel, 1993: 155). Não se pretende resumir dessas obras apenas suas intertextualidades trocadas com os temas do fato revolucionário, como imagens parodísticas ou problematizadores de um tempo.

Ao invés de distinguir apenas relações aproximativas e de tradução com os referentes do passado, o que se pretende é exatamente o contrário: reconhecer a extensão

das capacidades criadoras de alguns murais em tornar ascendente uma aparição não da mera “figura do rosto”, sua *rostificação* revolucionária, mas, sim, da eventualidade da própria imagem, sua *figurabilidade* (Damisch; 1972; Lyotard, 1979; Didi-Huberman, 2010).³ Para uma filosofia deleuziana e guattariana do acontecimento, a *rostificação* é aquela entidade amplificadora da máquina abstrata da rostidade, é o sinal projetivo da redundância do semblante que para os dispositivos de poder precisa sempre se prontificar a ser, a enunciar e a exercer algo para alguém:

[...] é uma operação muito mais inconsciente e maquínica que faz passar todo o corpo pela superfície esburacada, e onde o rosto não tem o papel de modelo ou de imagem, mas o de sobrecodificação para todas as partes decodificadas. [...] E precisamente porque o rosto depende de uma máquina abstrata que ele não se contentará em recobrir a cabeça, mas afetará as outras partes do corpo, e mesmo, se necessário, outros objetos sem semelhança. Conseqüentemente, a questão é a de saber em que circunstâncias essa máquina é desencadeada, produzindo rosto e rostificação (Deleuze; Guattari, 1996: 33).

Contra a *rostificação* e sua atribuição de ordens de razão para o rosto figurativo, o muralismo egípcio recorre a formulações de personagens pictóricos como eventos, aparecimentos feitos não apenas da história presente, mas em superação imediata da sua confusão de coletivos e de sinais políticos conflitantes. São semblantes que tentam escapar daquelas um dia chamadas pela filosofia crítica neo-hegeliana de “lutas moralmente motivadas pelo reconhecimento” (Honneth, 2003: 23), buscando suas impulsões políticas não na identidade da mensagem de si e da sua demanda, mas na sua própria *figurabilidade*, “em razão de nada imitar antes dele, de ser para si mesmo sua própria razão figurativa. Ele é, portanto, um instrumento eminente de *figurabilidade*” (Didi-Huberman, 2010: 88).

Nesses murais, o rosto substitui o real revolucionário inapreensível por uma presencialidade que é a própria realização pictográfica. Junto com o seu momento de estreia para a visão dos espectadores do mundo visual citadino, e por razão de ser um rosto nascente dele, os murais definem suas próprias sendas de atuação sobre um tempo político comum, fazendo isso por meio de certa teoria implícita do sujeito, que talvez seja melhor apreendida através de uma noção de “sujeito como eventual” (Badiou, 1994): com esses semblantes mais que figurais, o sujeito de saber político é subtraído para dar forma a um sujeito que não é uma consciência ou uma experiência, não é invariante ou necessário, não é uma origem, ele é uma “dimensão, meramente local do processo de uma verdade” (Badiou, 1994: 177), e que tem na obra o seu evento posicional de ver e ser visto.

³ Trata-se daquele plantel de pensadores que Stéphane Huchet, na introdução de uma das obras traduzidas de Didi-Huberman (1998), atribui, junto com os nomes de Louis Marin e Pierre Francastel, a autoridade de ter superado o historicismo pragmático da crítica da arte pictográfica, trazendo para junto de si conceitos de tradições semióticas, psicanalíticas e filosóficas, como o de *figurabilidade*.

Faces nascentes e exprobrações



Figura 3. Conjunto II: Ensaio da face nascente, exprobrações e muralismo *falāḥyn*.
Fonte: Autoria desconhecida. Street Art, “Women Street Art in Middle East” (2013).



Figura 4. Conjunto II: Ensaio da face nascente, exprobrações e muralismo *falāḥyn*.
Fonte: De autoria própria (2015).

© POTYGUARA DOS SANTOS, 2015.



Figura 5. Conjunto II: Ensaios da face nascente, exprobrações e muralismo *falāḥyn*.
Fonte: De autoria própria (2015).



Figura 6. Conjunto II: Ensaios da face nascente, exprobrações e muralismo *falāḥyn*. Fonte: De autoria própria (2015).

Não um estrito anúncio, mas uma oposição irônica e injuriosa entre a mensagem e o rosto: a face duela com o texto pela promoção não apenas do protesto, mas pela apresentação inaugural de si. Trata-se de um conjunto visual amplamente difundido nas paredes exteriores dos prédios da capital egípcia que tem nas suas criações gravuras de bocas ressaltando os sons de protestos e hinários contra o ditador. As contrações faciais desses personagens são altivas, exploram provocações à continuidade dos eventos de 2011, embora já tratem de um tempo fora da ordem política conhecida. Suas insatisfações resvalam nas conquistas recentes e troam na direção dos próximos enfrentamentos políticos.

Essa reunião visual é toda ela um ateliê urbano focalizado sobre a modelação de rostos para a Revolução nascente. Fazem parte dos gravurismos produzidos em datas imediatamente após os eventos de 2011, por isso, muitas de suas peças já se desgastaram ou foram modificadas intencionalmente. A leva dessas obras se notabiliza pela evanescência dos seus experimentos pictográficos. São gravuras que formalmente entregam através de suas construções o caráter furtivo das suas artesanias. A “clandestinidade” dos seus atos criativos acaba, com sorte, produzindo momentos visuais velozes, capacitando uma técnica pictográfica que advém de um criador que deve estar preparado para correr da abordagem de uma brigada militar e abandonar seu mural inacabado. Não por acaso, o grafite em estêncil passou a ser amplamente utilizada pelos produtores visuais após 2011 (cf. Figura

5).

Na Figura 3, uma mulher trajando um véu facial, conhecido como *nīqab*, se apresenta como um rosto monolítico indistinto. Ela carrega um vasilhame metálico de gás de cozinha, produto que no Egito pré e pós-revolucionário enfrentou inúmeras crises de escassez e encarecimento. No centro do objeto, o artista se utilizou de um estêncil para grafar a palavra “mudança”, aliando e dando combinação entre a acuidade da pintura de mão livre e pincel e o decalque reproduzível do molde preenchido com tinta spray.

A pergunta saliente a esse conjunto técnico e visual parece ser: como rostos que deixaram de ser indiferentes entre si, dentro das arenas revolucionárias das ruas e praças de 2011, podem voltar a ser, indiferentemente, “o rosto de qualquer pessoa” dentro da apresentação pictográfica, e mesmo assim não perder seus rebrilhos de singularidade na unidade coletiva? Enfrentadas por essas interpelações estéticas e políticas, ao invés de estabelecerem rostificações de protagonistas que heroicizem a história com os seus papéis, as faces especulam visualmente sobre as infinitudes das vidas possíveis dos seus portadores que acabaram de nascer para o mundo das calçadas caiotas, mal se conhecem ou se reconhecem em suas formas. Tão recém encontrados são os rostos e as pessoas que foram para as ruas, como também são esses perfis ensaiados pelos jovens muralistas. Tudo é estreia entre as paredes e as faces vivas e móveis que reconhecem os murais em seus aglomerados de imagens.

Como as próprias pessoas se acostumando à oportunidade de um protesto, esses são semblantes em lenta conquista e povoamento das ruas e das suas paredes. Se, antes de 2011, para a realidade representacional egípcia, a imagem pública do rosto era um objeto de censura ou de primor realista, principalmente em suas apresentações pictográficas, o que vemos diferentemente em trabalhos como os da artista e militante Hanna al-Deghan⁴ é uma exploração ensaística e não icônica da face (cf. Figuras 3 e 4). São perfis de rostos em estado de acabamento, linhas irrequietas e inconclusivas, como a própria Revolução, de contornos porosos e granulados que fazem o preenchimento multicolorido das gravuras esboroar e se confundir irresponsavelmente com as extremidades da forma. Cada traçado é feito por um único ademão, permitindo que a tinta preta acumulada pelo pincel seja gasta por inteiro até o fim do último golpe, fazendo da precariedade dessas linhas os motivos técnicos das obras.

Os refinamentos formais desse primeiro conjunto têm seus protestos dirigidos não apenas na direção das faces dos ditadores, como na Figura 5, onde um oficial ouve bradar para o seu rosto enquadrado e amedrontado a expressão “abaixo o mandonismo militar!”. Esses também são reações visuais dispostas ante a tradição das *fine arts* que se desenvolveu no Egito a partir do começo século XX, sob os efeitos do declínio do Império Turco-Otomano e início do protetorado do Império Britânico. A Art Déco e as referências às Belas Artes

⁴ Gravurista egípcia que atualmente reside entre Cairo e Berlim, onde produz e expõe seus trabalhos artísticos. No Egito, sua atuação profissional se dá em parceria com os muralistas Ammar Abu Bakr e Alaa Awad, com quem produziu obras que tematizaram o Massacre de Port Sa'īd. Hanna al-Deghan é conhecida pelo desenvolvimento de um traçado pictográfico singular, cuja mostra aparece nas imagens selecionadas por este artigo e nas leituras que são feitas delas.

são os estímulos artísticos coloniais que forçam o surgimento de uma arte gráfica comercial e de galeria privada no Egito: são fachadas de prédios, cartazes, outdoors, pinturas decorativas e gravuras de jornais produzidas como peças de uma modernidade eurocêntrica que tecia emendas evocativas com as formas artísticas sobranes das antigas ocupações romanas e francesas do Egito.

O momento fulgural da europeização da arte pictográfica egípcia no século XX ocorre com a fundação da Faculty of Fine Arts, da Universidade de Helwan, em 1908, pelo príncipe turco-otomano Yūsuf Kamāl (1874-1932), no bairro caiota de Zamelek, nas proximidades da margem oriental do rio Nilo. De lá, surgem obras cujas linhagens estéticas lentamente foram renunciando as técnicas do gravurismo parietal *falāhyn*⁵ utilizado, por exemplo, pelos peregrinos do Hajj nos muros de suas casas (cf. Figura 6), passando à reprodução de pinturas de aplicação realista ou de técnicas imitativas do modernismo europeu.

Quando, a partir de 2011, os nomes de alguns estudantes da Faculty of Fine Arts começam a despontar no muralismo egípcio – a exemplo de Hanna al-Deghan, Alaa Awad e Amar Abu Bakr e de outros conhecidos pelos seus codinomes, como Keizer, Sad Panda, El Zeft, Nazeer e Ganzeer, além dos inumeráveis muralistas anônimos que sequer assinam suas obras (al-Qassem, 2014) –, o que se flagrou foi o furto dos conhecimentos técnicos cultuados por aquela instituição e os seus direcionamentos para as criações artísticas de jovens que abandonavam cavaletes e voltaram a assumir definitivamente os anteparos instáveis e precários dos muros dos prédios de edifícios governamentais, dos entulhos sólidos das barricadas e das paredes de edificações do centro da capital egípcia como seus painéis. A *Mydān al-Tahrīr* (Praça da Libertação) e as ruas descendentes que partem do seu interior como raios do sol faraônico do centro do Cairo, com o seu urbanismo haussmanniano⁶, passavam a servir como incontáveis muros para obras abertas ao conhecimento de toda uma cidade.

Na mesma proporção que os eventos de janeiro e fevereiro de 2011 se afirmavam como cobranças e exprobrações afrontosas dirigidas aos ditadores militares – esses próprios como enclausros personalistas e imitadores dos colonizadores militares turcos e britânicos –, o muralismo pós-revolucionário despontava como um processamento libertário das formas e temas modernistas da pictografia egípcia de inspiração colonial.

Rostidades puníveis

⁵ No Egito, *falāhyn* é a população de origem campesina originária das aldeias do Alto Egito. O muralismo tradicional cultivado por ela aparece nas fachadas de algumas de suas casas, onde são produzidos murais que narram as cenas do Hajj, a peregrinação que todo muçulmano deve realizar à cidade sagrada de Makkah.

⁶ Em referência a George-Eugène Haussmann (1809-1891), administrador responsável pela reforma de Paris que instituiu, entre outros detalhes, os modelos em “raios solares” dos corredores urbanos, também formados por fileiras de prédios de proporções simétricas e neoclássicas que permitem a vigilância e a circulação militar.



Figura 7. Conjunto III: Rostidades puníveis e santos mártires. Fonte: De autoria própria (2015).



© POTYCUARA DOS SANTOS, 2015.

Figura 8. Conjunto III: Rostidades puníveis e santos mártires. Fonte: De autoria própria (2015).



Figura 9. Conjunto III: Rostidades puníveis e santos mártires. Fonte: Khaled Elfiqi (2021).



© POTYGUARA DOS SANTOS, 2015.

Figura 10. Conjunto III: Rostidades puníveis e santos mártires. Fonte: De autoria própria (2015).

© POTYCUARA DOS SANTOS, 2015.



Figura 11. Conjunto III: Rostidades puníveis e santos mártires. Fonte: De autoria própria (2015).

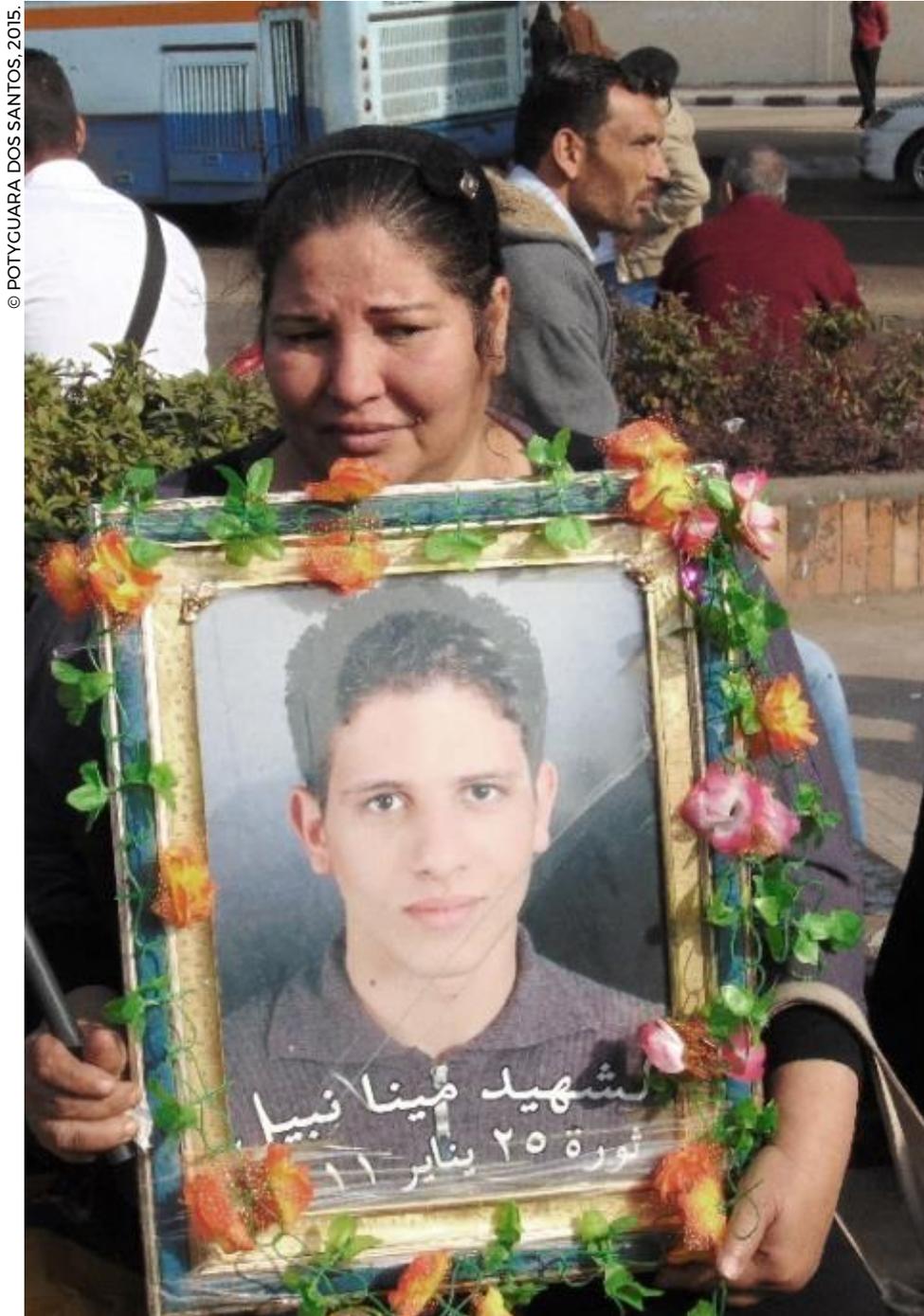


Figura 12. Conjunto III: Rostidades puníveis e santos mártires. Fonte: De autoria própria (2015).

Um segundo grupo de murais relata as tentativas de rostificar a face revolucionária que foi punida pelo regime militar de Ḥusnī Mubārak. São semblantes que assumem as desfigurações provocadas pelos seus torturadores. Os laceramentos legados pelas violências dos agressores apoiados pelo Estado militar aparecem nos rostos esvaziados de identificação e de imagens alçadas pelas mãos dos mortos, nas assimetrias faciais provocadas pelos socos e golpes de cassetete e na glorificação das faces imaculadas dos jovens antes de serem fustigados.

Esses murais formam um amplo espectro pictográfico que tenta apresentar a santificação do “rosto morto” dos revolucionários, dos presos políticos assassinados nos cárceres e daqueles punidos indiretamente pela negligência das instituições de proteção dos direitos civis, sociais e políticos da população. Esses semblantes quase mortos ou quase vivos parecem trabalhar com “extrações” da atenção que avisam que este rosto é de qualquer um dentre vocês que, também meio vivos e meio mortos, caminham em direção aos templos, universidades e ofícios, e que surgem como testemunhas do crime e da ineficiência mortificadora do mesmo, pois essas faces, mesmo que desfalecidas, permanecerão avivadas em suas trocas de olhares com os passantes.

Há várias duplicidades sendo materialmente figuradas nas artes parietais que tentam reavivar o rosto egípcio mortificado pelo Estado militar. Uma delas é o duplo existente entre a morte real – seus esgares suplicantes e seus corpos abertos pelas carnificinas denunciadas à época dos protestos de 2011, através de fotos que circulavam pelas redes sociais – e a transposição desses detalhes fotográficos para a cena pictográfica de rua. Esse duplo insinua uma dúvida sobre a eficiência dos comandos que decretaram a morte desses modelos humanos.

Como obra de um muralista desconhecido, a moldura sem rosto contrastando com as faces lamuriasas de uma mãe e do seu cortejo fúnebre, na Figura 8, lembra que o mural não pode sacrificar o morto uma segunda vez, e que nem pode falar em seu lugar, como uma epígrafe visual (De Certeau; Julia; Revel, 1995). Naquele mural, a imagem obliterada do rosto evita que a instituição do morticínio conquiste sua vitória através da representação, pois também não são as competências macabras dos torturadores que devem ser esteticamente tratadas pelo anteparo dos corpos escarificados e mutilados, mas, sim, a surpreendente capacidade dos semblantes de se levantarem dos chãos onde foram decaídos.

Para esses rostos, os murais são suas escoras verticais, eles apoiam e estabilizam seus corpos e horizontalizam a face em desafio dos agressores, tornando “a crueldade do carrasco a glória do martirizado” (Hatina, 2014: 26). Depois de alçados por essas paredes, a duplicidade da morte se desfaz, e o mural se torna independente e maior que os seus motivos interpretáveis: a face termina por ser mais premente que o objeto figural integral que ela inaugura.

O trabalho dos muralistas em reduzir uma imagem fotográfica de um rosto morto a uma forma pictográfica (como visto na relação entre pintura e colagem fotográfica, de autoria desconhecida, presente na Figura 7, e na gravura produzida a partir da fotografia do rosto desfigurado de um jovem militante violentado em 2011, do gravurista

Muhammad Khaled⁷, na Figura 9) avança sobre os argumentos representacionais dos semblantes que os santos mártires têm na arte figurativa religiosa egípcia.

Em outros suportes visuais, como cartazes, panfletos, faixas e estandartes que apresentam um rosto que perdeu sua vida injustamente, tanto em seus usos por artistas islâmicos quanto por gravuristas coptas ortodoxos, como vistos nas Figuras 11 e 12, demonstra-se que o morto, apesar de ter sido abruptamente sentenciado, é aquele que venceu suas tarefas: para todos os efeitos, o santo é aquele que, depois de apenado pela própria vida e pelos seus algozes, não está mais aqui (Mittermaier, 2015; Ramzy, 2015). Gravuras, fotografias e estandartes com os seus rostos são colocados nas esquinas das ruas onde cresceram (cf. Figura 11) e estendidos pelos seus familiares nas praças e mesquitas que frequentavam (cf. Figura 12), a fim de relatar suas passagens por aqueles lugares. Para esses casos, as fotografias dos mártires tratam de uma “perda que distancia e que faz do ato de ver um ato para considerar a ausência” (Didi-Huberman, 2010: 116).

Não é a mesma iconologia escatológica do eclipse da presença do morto que parece ocorrer a alguns dos santos mártires dos murais do pós-Revolução. Suas *figurabilidades*, que são as ideografias singulares feitos pelos seus traçados técnicos, tratam de uma presença inalienável daquele que morreu nos entrecos urbanos da luta contra o regime. Não existem espaços fechados para os ainda vivos (ou quase mortos) ou para os já mortos (ou quase vivos). Pelos murais, os que ontem foram abatidos ainda se levantam e testam seus acolhimentos, suas semelhanças esbarram e interpelam os semoventes que ocupam a cidade não só pela memória, mas pela possibilidade dos próximos atos políticos.

Uma segunda duplicidade é aquela aperceptiva e que envolve a capacidade das obras de serem pregnantas, primeiro, ao olhar e, em seguida, às nossas escolhas éticas sobre o que fazer com o rosto figural e com o nosso próprio diante dele. É necessário lembrar que a apreciação dos murais envolve entrecos e cruzamentos entre semblantes e que tal circunstância resulta em trabalhos de suscitar não apenas identificações estéticas, mas cumplicidades ativas: mirar a zona mais mordaz dessas obras pressupõe, como fazemos ao apreciar o rosto desfigurado de um jovem militante através da Figura 9, além de admirar e ser admirado, ser demovido por limitantes morais, isso porque “a morte do outro homem me põe em xeque e me questiona”, o seu rosto é “como a própria mortalidade” que também é minha (Levinas, 1997: 239). O que entra no circuito emocional entre quem vê e é visto acaba sendo, portanto, a própria violência pulsional: vistos apenas como fatos históricos, os rostos dos mortos registrados pelas fotografias copiadas pelos murais buscariam em nós uma morte da qual precisamos nos assumir como produtores ou como vítimas. Porém, a obra pictográfica inaugural nos permite residir numa posição indecível (Badiou, 1994): recriando sujeitos como eventos, a *figurabilidade* das faces nos murais abre a uma ética que pede aos apreciadores não apenas reconhecimentos conscientes do dado histórico e dos seus obituários através dos murais, mas a inauguração de um novo estímulo que esteja à frente do fato revolucionário e dos personagens do passado recente.

⁷ Muhammad Khaled, ou *The Winged Elephant* (“Elefante Alado”), é um gravurista de fanzines e muralista caiota. Sua estreia como produtor de murais com temas políticos ocorre em 2011, com as suas intervenções nas paredes inferiores da Six of October Bridge, em Zamalek, Cairo.

O antigo próximo rosto

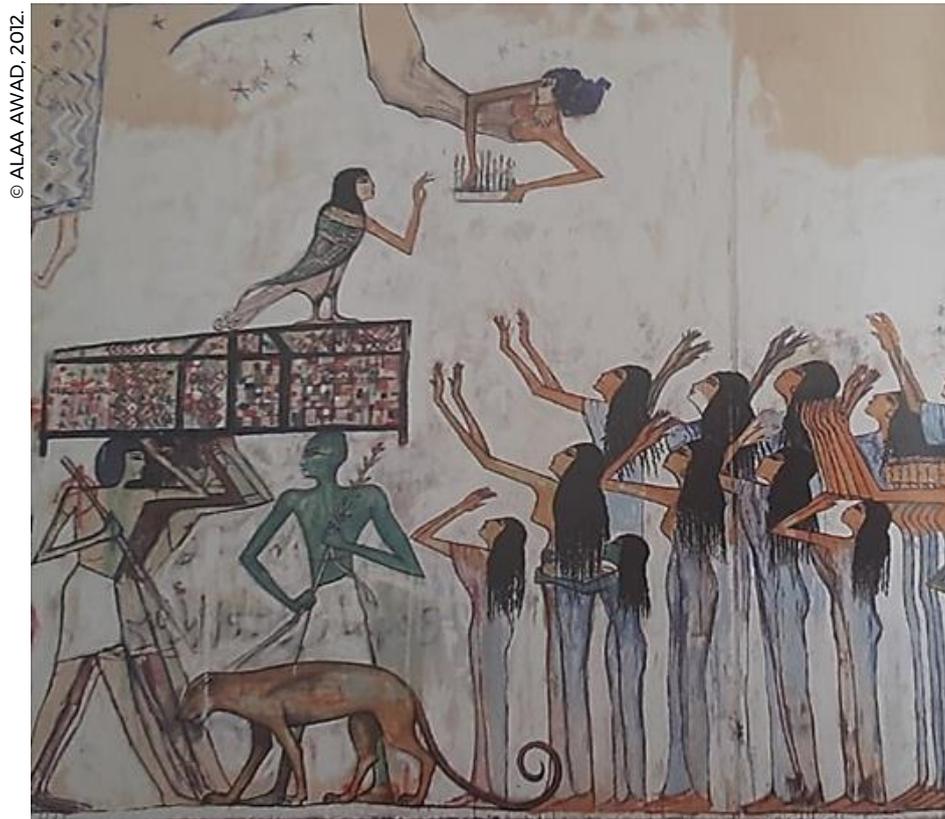


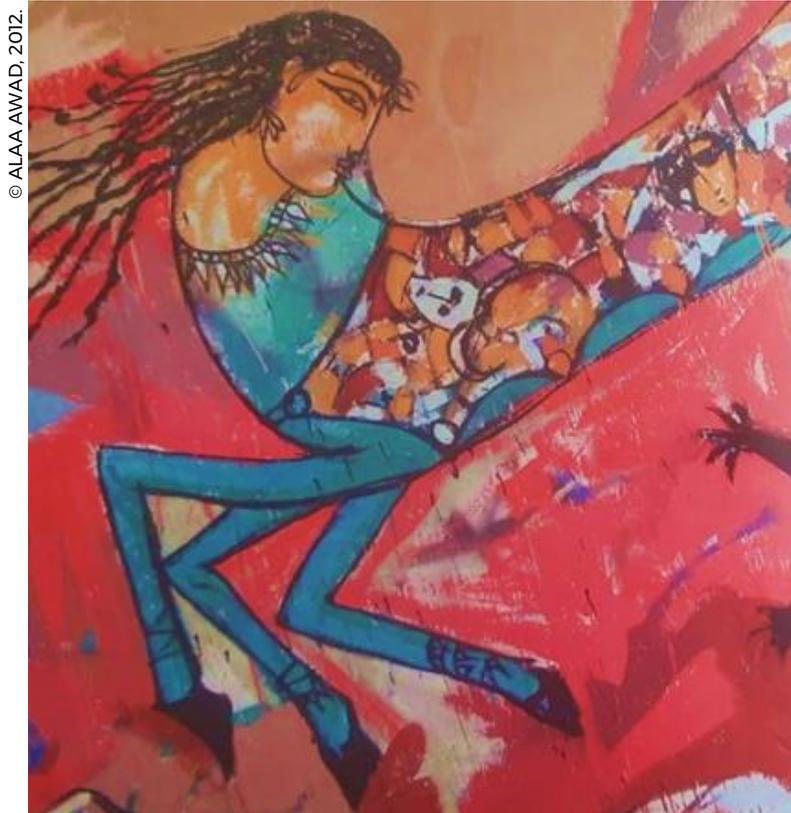
Figura 13. Conjunto IV: O antigo próximo rosto. Fonte: Alaa Awad (2012).



Figura 14. Conjunto IV: O antigo próximo rosto. Fonte: De autoria própria (2015).



Figura 15. Conjunto IV: O antigo próximo rosto. Fonte: De autoria própria (2015).



© ALAA AWAD, 2012.

Figura 16. Conjunto IV: O antigo próximo rosto. Fonte: Alaa Awad (2012).



© ABDEL HADI AL-GAZZAR, 1944.

Figura 17. Conjunto IV: O antigo próximo rosto. Fonte: Abdel Hadi Al-Gazzar (1944).

Um terceiro conjunto a ser destacado entre os murais egípcios pós-revolucionários é aquele que busca superar o “rosto martirizado”. Sua proposta não é nos legar o relato visual dos crimes do Estado militar contra a população, mas se perguntar como imaginar uma face que não se levante do agravo do torturador e se afirme como uma imagem para um futuro inapreensível. O rosto fustigado do conjunto anterior é o motivo-base para a criação desse novo semblante: dos maxilares partidos, dos olhos vazados pelas balas de borracha, dos membros macerados pelas rodas dos caminhões-tanques se levanta a imagem de um molde facial para o próximo egípcio. As partes informes desses corpos que vêm sendo barbarizados são substituídas por peças corporais tomadas de empréstimo de entidades cultuadas pelos povos da *Hikaptah*. Assumindo esses zoomorfismos divinos, as faces se recriam através dos corpos de sua antiga multidão polimorfa de animais como deuses.

Em vez de alquebrados e inutilizados, os personagens pictóricos encontram nas intervenções mutilantes distribuídas pelos seus corpos a possibilidade do melhoramento da própria armadura corporal. O bestiário sagrado ressuscitado por esse conjunto tenta retomar os temas da circularidade solar das mudanças e da imortalidade que unificavam deuses e seus animais dentro da cosmologia politeísta dos povos dos reinos do Baixo e do Alto Egito. Assim, detalhes corporais do gato da deidade *Bastet*, os falcões do culto a *Herusa-Aset* (ou Hórus) e os crocodilos do deus *Sobek* aparecem na conclusão de um rosto que apresenta o egípcio apreciador dos murais contemporâneos ao seu possível novo semblante (cf. Figura 15).

Como ao longo da história esse egípcio foi se formando por acomodações nada pacíficas de camadas civilizacionais compulsadas por romanos, árabes, hicsos, aiúbidas, mamelucos, franceses, ingleses e turco-otomanos, seu encontro figural originário foi escolhido e centralizado pelos muralistas contemporâneos naquele rosto onde a imortalidade supera o transcurso do conflituoso e longo romance de formação da nação: o egípcio dos períodos pré-dinásticos, dinásticos e do antigo grande reino.

A imortalidade desses novos deuses cotidianos nascidos dos paroxismos das violências das ruas da Revolução não se encontra refletida, porém, na perenidade dos próprios murais, que são produzidos em fachadas que os expõem a ataques depredatórios. Se o muralismo egípcio pretende promover um encontro com as formas gráficas e personagens imaculáveis da antiga *Hikaptah* – como vistos nos detalhes das obras da muralista Alaa Awad⁸ (cf. Figuras 13 e 16) e do gravurista Ganzeer⁹ (cf. Figuras 14 e 15) –, o mesmo não acontece quando pensamos nos suportes que apresentam essas obras, que são

⁸ Artista natural de Luxor, cidade do sul do Egito, onde ensinava Artes até 2011. No Cairo, para onde se mudou após a Revolução, passou a produzir e expor suas obras em parceria com o muralista Ammar Abu Bakr. Alaa Awad é conhecido pelos temas dos bestiários sagrados e das escatologias do Antigo Egito, que em suas obras são fusionados com imagens do Egito urbano atual.

⁹ Gravurista alexandrino que começa a produzir suas obras após participar de um *workshop* promovido pela muralista também egípcia Aya Tarek. Sua atuação artística é reconhecida pelo uso do estêncil associado ao grafite; marca técnica que deu notabilidade aos seus trabalhos após 2011. Dentre os membros da geração de muralistas do pós-Revolução, é um dos artistas mais conhecidos fora do contexto cultural egípcio.

as paredes que as deixam vulneráveis aos espaços exteriores da cidade, onde agem, em conjunto, a inevitável ação do tempo, dos censores e dos iconoclastas do Estado e das religiões nacionais contrarrevolucionárias.

Como reconhece Pierre Francastel, ao apreciar a evolução da arte pictográfica dos períodos pré-dinástico e dinástico (c. 3200-3000 e 3200-1085 a.C., respectivamente), “a pintura em parede parecia efêmera demais para os antigos egípcios” (Francastel, 1993: 166), o que, para a lógica do senso estético, atestava a superioridade da escultura e da arquitetura, sendo, portanto, compreendidas como “grandes artes” apenas os objetos duráveis. Por isso, quando praticadas, as pinturas e os gravurismos eram objetos reservados aos murais das paredes interiores dos templos e salões reais, onde eram produzidas sob a técnica do baixo-relevo.

Os motivos revolucionários anelantes das renovações dos valores e hierarquias civilizacionais refletidos na ousadia dos muralistas contemporâneos, que criam obras expostas à deterioração, parecem nos explicar que indelével deve ser os rostos dos jovens do povo assumidos como deuses-governantes, tal como visto no mural de um gravurista como Ganzeer (cf. Figuras 14 e 15). Longe de serem entidades imaculadas, os murais devem passar, descamar suas pinturas, cartazes, grafites e estêncis, para que os seres diversos que deles saltam transmutem suas próprias formas e se tornem maiores que o sonho figural da imagem.

Dentro da moderna pintura egípcia, a retomada das modelações híbridas que envolviam a aglutinação de humanos, deuses e animais em uma só face não é reavida pelos muralistas pós-revolucionários. Sua origem está nas gravuras do artista alexandrino Abdel Hady al-Gazzar (1925-1966). Al-Gazzar foi o expoente de uma geração de pintores que buscaram desenvolver temas oníricos e filosóficos tomados do imaginário popular nacional por meio de expertises pictográficas do modernismo europeu (cf. Figura 15). Estão nas obras da fase intermediária deste gravurista e pintor os motivos visuais que seriam habilmente retomados e ampliados por muralistas contemporâneos como Ganzeer, Osama al-Haq e, principalmente, Alaa Awad.

Nos murais de imagens apresentadas no conjunto IV, o rosto que assumiu sua segunda visagem é aquele que não pode ser mais rastreado pelos agentes censores e detratores a serviço do Estado militar, pois não há mais pessoa ou mortalidade que possa ser caçada e punida, por isso também não há mais *rostificação* (Deleuze; Guattari, 1996), apenas *figurabilidades*, dado que suas aparições são feitas das mesmas “operações que constituem os estilos dos sonhos e das poesias” (Lyotard, 1979: 10, nossa tradução). E, embora eternos em suas novas formas, em vez de habitarem o Sekhet-Aaru (ou apenas *Aaru*, o paraíso do “campo de juncos” que marca a morada da eternidade da alma para a antiga escatologia dos povos nilotas), essas entidades parecem residir, na verdade, no interior de suas próprias diferenças, tendo as ruas e o tempo comum da civilização como o estado de suas manifestações ideais.

Não tendo uma única mensagem para ser seu portador, ou um único deus, animal ou humanidade para honrar com a sua face, esses rostos assumidos em suas diferenças radicais não podem mais falar apenas da rostidade do fato revolucionária. Os trejeitos

faciais dos protestos e os semblantes deformados dos manifestantes que ordenavam “*Aish, karāma, huriya!*” (Pão, dignidade, liberdade!), presentes nos conjuntos visuais anteriores, já não cabem mais ser explorados aqui, pois clamar apenas por benesses sustentáveis parece agora pouco. Os híbridos do “antigo próximo rosto” do muralismo egípcio evitam satisfazer qualquer máquina abstrata da *rostificação* para um povo ao qual foi dado se significar apenas pelas suas ausências inscritas pelo colonizador militar europeu e pelos seus ditadores subsequentes (Mitchell, 1988).

Em suas aparições, as faces desses murais tentam ser avessas aos cruzamentos dos “sistemas semióticos de significação e subjetivação” (Flausino, 2019: 13) que limitam o rosto à sua carnalidade temporária ou à sua virtualidade propagandística de um único programa político. Estando mais próximas do que podem os trabalhos dos sonhos, são, portanto, *figurabilidades*, pois primam pela univocidade das formas. São emblemas gráficos para um rosto que deve ser surpreendido por não ter mais perseguidores ou duplos de si, estando à frente do passado recente e de frente para o futuro um dia imaginado pelo passado mais distante.

Considerações finais

Os conjuntos visuais destacados pelo artigo reportam um arsenal artístico reduzido, se pensarmos sobre o grande volume de obras que existiam antes de 2011 e que se avolumaram ainda mais a partir daquele ano. As peças aqui escolhidas não partem apenas da sinalização de uma “coerência interna” entre formas, para as quais este trabalho seria uma espécie de catálogo autográfico representativo. Como parecem querer os próprios muralistas, as reações às obras aqui selecionadas prescindiram do ambiente circunstancial do evento do encontro do pesquisador com os murais, com as ruas e com o estado político que envolviam a todos esses interagentes nos anos em que transcorreram as pesquisas de campo.

Es specular como esses rostos registrados pelos murais urbanos ao mesmo tempo cobrem emocional e tematicamente e se desassocia(m) figurativamente da *rostificação* do fato revolucionário egípcio parece ser decisivo para o encontro de uma síntese discernível que flagre por época e por correntes técnicas e políticas esses trabalhos. Isso porque, entre si, esses experimentos se mostram dispostos reativamente diferentes em relação às duas principais questões levantadas pelos movimentos populares de 2011: “onde estamos, constitutivamente, em relação ao nosso passado?” e “qual futuro nos acolherá em nossas diferenças marcadas pelo efeito revolucionário?”.

Para a primeira indagação, essas obras propõem que as formas estéticas passadistas sejam tiradas das suas campânulas arquetípicas e coloniais protetoras. O movimento subsequentemente à primeira dessas questões foi aquele de reinstaurar a possibilidade técnica do muralismo egípcio: jovens associados, candidatáveis ou excluídos da prestigiosa Faculty of Fine Arts, da Universidade de Helwan, propuseram retirar seus exercícios artísticos dos espaços protegidos dos ateliês e dos salões particulares de exposição e transmigrá-los para as ruas, onde as conquistas dos olhares e das ações públicas lhes pareciam mais legítimas e urgentes. Com tal atitude, começavam a colocar em ensaio

prático não apenas as técnicas modernistas e contemporâneas de desenho e pintura mantidos pelo apreço das colonizações das expressividades das artes figurativas egípcias, mas também pôr seus resultados artísticos ao teste do gosto dos populares que buscavam referentes que amplificassem suas vozes e suas presenças políticas nos anos seguintes à Revolução.

Para responder à segunda das indagações dispostas anteriormente, que é aquela que se pergunta pelo futuro da civilização após a Revolução, os muralistas contemporâneos propuseram uma dessacralização das suas próprias cosmologias escatológicas profundas: como antes incipiente e rapidamente feito por algumas obras do pintor e gravurista Abdel Hady al-Gazzar, esses gravuristas foram até os féretros dos antigos povos nilotas e pediram emprestadas às animálias deificadas as formas e o vigor de suas imortalidades, entregando tais apetrechos sutis aos rostos de um “revolucionário nascente”, agente do futuro de semblante ainda pouco divisível, mas que deverá converter a anomalia do rosto violentado pelo Estado ditatorial em glorificação através da vitória da carnalidade rostificada.

Para uma civilização monoteísta recitativa de livros que narram as peripécias de um deus que ensina, com dor e braveza disciplinar, os homens a não temerem os fatos cáusticos da morte, os muralistas têm proposto suas próprias linhas estoicas para os enfrentamentos revolucionários do morticínio político, enquanto distribuem as formas faciais e as armas dos antigos deuses aos próximos conjurados.

Referências bibliográficas

- ABDELMAGID, Yakein. 2013. “The emergence of the Mona Lisa Battalions: graffiti art networks in post-2011 Egypt”. *Review of Middle East Studies*, 47, no. 2: 172-182. <https://doi.org/10.1017/S2151348100058079>.
- ABU-LUGHOD, Lila. 2012. “Living the ‘revolution’ in an Egyptian village: moral action in a national space.” *American Ethnologist*, 39, no. 1: 21-25. <https://www.jstor.org/stable/41410468>.
- ALEXANDER, Anne; BASSIOUNY, Mustafa. 2014. *Bread, freedom, social justice: Workers and the Egyptian Revolution*. London: Zed Books.
- AL-GAZZAR, Abdel Hadi. 1944. *Exposition Art Blog*. <http://milenaolesinska.blogspot.com/2017/05/abdel-hadi-al-gazzar.html>.
- AL-QASSEMI, Sultan. 2014. “Egypt’s long history of activist artists”. *The Tahrir Institute of Middle East History*, 2014. <https://timep.org/commentary/analysis/egypts-long-history-of-activist-artists/.html>.
- ART IN MIDDLE EAST. 2013. *Street Art News*, nov. 2. <https://streetartnews.net/2013/11/women-street-art-in-middle-east.html>.
- AWAD, Alaa. 2012. *Alaa Awad, the artist*. [http://alaa-awad.com/murals_mohamed-mahmoud-street_cairo_egypt#lightbox\[Egyptian%20Revolution%20%E2%80%93202012\]/26](http://alaa-awad.com/murals_mohamed-mahmoud-street_cairo_egypt#lightbox[Egyptian%20Revolution%20%E2%80%93202012]/26).

- _____. 2012. *Alaa Awad, the artist*. [http://alaa-awad.com/murals_mohamed-mahmoud-street-cairo_egypt#lightbox\[Egyptian%20Revolution%20%E2%80%93%202012\]/37](http://alaa-awad.com/murals_mohamed-mahmoud-street-cairo_egypt#lightbox[Egyptian%20Revolution%20%E2%80%93%202012]/37).
- BADIOU, Alain. 2006. *Metapolitics*. Tradução de Jason Barker. London & New York: Verso.
- _____. 1994. “Verdade e sujeito.” Tradução de Jean Briant. *Estudos Avançados*, 8, no. 21: 177-184. <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9668/.html>.
- BISHARA, Dina. 2014. “The Power of Workers in Egypt’s 2011 Uprising.” In *Arab Spring in Egypt: revolution and beyond*, organizado por Bahgat KORANY e Rabah EL-MAHDI, 83-103. Cairo & New York: The American University in Cairo Press.
- BUTLER, Judith. 2017. “Introdução.” In *A alma e as formas: ensaios de George LUKÁCS*, 11-28. Belo Horizonte: Autêntica.
- CERTEAU, Michel de; JULIA, Dominique; REVEL, Jacques. 1995. “A beleza do morto.” In *A cultura no plural* organizado por Michel de CERTEAU, 55-85. Tradução de Enid Abreu Dobrânszky. Campinas: Papirus Editora.
- CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS. “Translation and transliteration guide”. Acessado em 12 fev. 2023. <https://www.cambridge.org/core/journals/international-journal-of-middle-east-studies/information/author-resources/ijmes-translation-and-transliteration-guide>.
- DAMISCH, Hubert. 1972. *Théorie du nuage*. Pour une histoire de la peinture. Paris: Seuil.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 1996. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto. Rio de Janeiro: Editora 34.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 2010. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. Rio de Janeiro: Editora 34.
- ELFIQI, Khaled. 2021. “Street art in Egyptian Revolution”. *DW*. <https://www.dw.com/en/arab-spring-street-art/g-56313247>.
- FLAUSINO, Cristina Valéria. 2019. *Rosto e rostificação: os modos de operar da máquina de rostidade*. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- FRANCASTEL, Pierre. 1993. *A realidade figurativa*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva.
- GABRA, Gawdat. 2008. *Historical dictionary of the Coptic Church*. Cairo: The American University in Cairo Press.
- GHANNAM, Farha. 2012. “Meanings and feelings: local interpretations of the use of violence in the Egyptian revolution.” *American Ethnologist*, 39, no. 1: 32-36. <https://www.jstor.org/stable/41410470>.
- HANDY, Basma; KARL, Don Stone; ELTAHAWY, Mona (Orgs.). 2014. *Walls of freedom: street art of the Egyptian Revolution*. Berlim: From Here to Fame.
- HARVEY, David. 2013. *Rebel cities: from the right to the city to the urban revolution*. New York: Verso.
- HATINA, Meir. 2014. *Martyrdom in modern islam: piety, power, and politics*. Cambridge & New York: Cambridge University Press.

- HIRSCHKIND, Charles. 2012. "Beyond secular and religious: an intellectual genealogy of Tahrir Square." *American Ethnologist*, 39, no. 1: 49-53. <https://www.jstor.org/stable/i40068648/.html>.
- HONNETH, Axel. 2003. *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. Tradução de Luiz Repa. São Paulo: Editora 34.
- HUCHET, Stéphane. 2010. "Passos e caminhos de uma teoria da arte". In *O que vemos, o que nos olha* de Georges DIDI-HUBERMAN, 7-28. Rio de Janeiro: Editora 34.
- LAUTRÉAMONT, Conde de. 2002. *Les chants de maldoror*. Paris: Numilog.
- LEVINAS, Emmanuel. 1997. *Entre nós: ensaio sobre a alteridade*. Tradução de Pergentino Stefano Pivatto. Petrópolis, RJ: Editora Vozes.
- LYOTARD, Jean-François. 1979. *Discurso, Figura*. Tradução de Josep Elias e Carlota Hesse. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S. A.
- MAHMOOD, Saba. 2012. "Sectarian conflict and family law in contemporary Egypt." *American Ethnologist*, 39, no. 1: 54-62. <https://www.jstor.org/stable/i40068648>.
- MANCO, Tristan. 2002. *Stencil graffiti*. London: Thames & Hudson.
- MCDONALD, Nancy. 2001. *The graffiti subculture: youth, masculinity and identity in London and New York*. New York: Palgrave Macmillan.
- MEHREZ, Samia. 2012. *Translating Egyptian Revolution: the language of Tahrir*. Cairo: American University in Cairo Press.
- MITCHELL, Timothy. 1988. *Colonising Egypt*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press.
- MITTERMAIER, Amira. 2015. "Death and martyrdom in the Arab Uprisings: an introduction." *Ethnos*, 80, no. 5: 649-670. <https://doi.org/10.1080/00141844.2014.938090>.
- PARKER, Ann. 2009. *Hajj paintings: folk art of the great pilgrimage*. Cairo: The American University in Cairo Press.
- RAMZY, Carolyn M. 2015. "To Die is Gain": singing a heavenly citizenship among Egypt's Coptic Christians. *Ethnos*, 80, no. 5: 649-670. <https://doi.org/10.1080/00141844.2014.943260>.
- SAAD, Reem. 2012. "The Egyptian Revolution: a triumph of poetry." *American Ethnologist*, 39, no. 1: 63-66. <https://www.jstor.org/stable/i40068648>.
- SCHIELKE, Samuli. 2015. *Egypt in the future tense: hope, frustration, and ambivalence before and after 2011*. Bloomington: Indiana University Press.
- STRATHERN, Marilyn. 2011. "Sobre o espaço e a profundidade." Tradução de Priscila Santos da Costa. *Cadernos de Campo*, 20, no. 20: 241-254. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v20i20p241-258>.
- STREET ART. "Women street art in middle east.". Acessado em 12 fev. 2023. <https://streetartnews.net/2013/11/women-street-art-in-middle-east.html>.
- VEYNE, Paul. 1983. *Acreditavam os gregos em seus mitos? Ensaio sobre a imaginação constituinte*. São Paulo: Editora Brasiliense.

WAGNER, Roy. 1986. "Figure-Ground Reversal Among the Barok." In *Assemblage of spirits: idea and imagine in New Ireland* organizado por Louise LINCOLN, 56-62. Nova York: George Braziller.

_____. 2017. *Símbolos que representam a si mesmos*. Tradução de Priscila Santos da Costa. São Paulo: Editora Unesp.

WINEGAR, Jessica. 2012. "The privilege of revolution: gender, class, space, and the affect in Egypt". *American Ethnologist*, 39, no. 1: 67-70. <https://www.jstor.org/stable/41410476>.

sobre o autor

Potyguara Alencar dos Santos

Possui doutorado e mestrado em Antropologia Social pela Universidade de Brasília (UnB) e bacharelado em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Integra o corpo docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Piauí (PPGAnt/UFPI), onde também realiza estágio pós-doutoral na modalidade PNPd/Capes. Tem marcado suas atuações em torno de uma antropologia da linguagem, das emoções e do corpo, com ênfase nas formas constitutivas, destitutivas e subtrativas dos sujeitos contemporâneos. Realiza pesquisas em contextos urbanos e rurais da África Norte-saariana e do Egito do período do *Ba^cd al-Thaūra* (pós-Revolução), onde vem explorando temas metapolíticos presentes no cotidiano emocional expressivo dos indivíduos e nas vivências das suas artes verbais, pictográficas e corporais criativas. É membro pesquisador do Laboratório e Grupo de Estudos em Relações Interétnicas (LAGERI - UnB).

Autoria: O autor é responsável pela coleta de dados, sistematização e síntese dos argumentos apresentados ao longo do texto, bem como por sua escrita.

Financiamento: Bolsista do Programa Nacional de Pós-Doutorado/Capes (PNPD/CAPES),

Recebido em 30/11/2022.

Aprovado para publicação em: 13/06/2023.