



Morte Imagem Viva: circulação das imagens e usos políticos das memórias entre as redes digitais e a cidade em disputa

JANE CLEIDE DE SOUSA MACIEL

Professora do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Doutora em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ. Pesquisadora do Núcleo de Pesquisa e Produção de Imagem (IF-MA) e do Laboratório em Mídias e Métodos Digitais da UFRJ (MediaLab-UFRJ).

Resumo: Através da constituição de uma prancha experimental inspirada no Atlas de imagens de Aby Warburg (2010) e na Cartografia Ator-Rede de Bruno Latour (2007), objetivamos retratar uma trama de imagens a fim de discutir como seus fluxos migratórios nas redes digitais possibilitam que estas progressivamente mobilizem mediações políticas. Ao explorar um recorte do arquivo visual do projeto *Atlas #ProtestosBR*, comentaremos falas e cenas que manifestam o “dano” (RANCIÈRE, 1996) diante da desigualdade, do racismo e da afronta à liberdade.

Palavras-chave: Memória. Visibilidade. Tecnopolítica. Morte. Dano.

Abstract: Through the creation of an experimental board inspired by the Atlas of images by Aby Warburg (2010) and the Actor-Network Cartography of Bruno Latour (2007), we retrace a plot of images in order to discuss how their migratory flow in digital networks progressively allows them to mobilize political mediations. When exploring a part of the visual archive of the project *Atlas #ProtestosBR*, we comment on speeches and scenes that show the “harm” (Rancière, 1996) in the face of inequality, racism and the affront to freedom.

Keywords: Memory. Visibility. Technopolitics. Death. Wrong.

Desaparecimento e presença

Pelo recorte de uma fotografia tecnicamente precária tivemos acesso à imagem de um rosto cujo olhar fita e desafia quem por ele foi atravessado nas muitas rotas de seus usos e aparecimentos (fig. 1). A foto foi inicialmente divulgada no intuito de apontar para mais um desaparecido em uma favela brasileira, no caso, a comunidade da Rocinha no Rio de Janeiro. Este homem negro e com feição séria no registro é Amarildo Dias de Souza, ou simplesmente Amarildo, nome clamado para além daqueles que o conheciam pessoalmente em uma ampla campanha em torno do seu desaparecimento ocorrido no dia 14 de julho de 2013. Naquele momento, os protestos nas ruas e nas redes eram intensos, frequentemente voltando ao tema dos abusos de poder por parte da polícia militar, de modo que o “caso Amarildo” repercutiu intensamente no âmbito ativista por se tratar de uma pessoa conduzida para averiguação na Unidade de Polícia Pacificadora (UPP) da Rocinha e desaparecida depois disso. “Cadê Amarildo?” ou “Onde está Amarildo?” foram interrogações incessantes nas redes sociais, acompanhadas da fotografia que mesmo com pouca definição assumiu grande força estético-política por sua potência de mobilização de afetos.



Figura 1: Espectros de Amarildo: Foto precária, camiseta e máscara, e meme “Amarildo? Presente!”.

Um desaparecido é uma figura ambígua, pois apesar de não ser necessariamente um morto, sua ausência instaura a angústia naqueles que perguntam sobre sua possível morte. Nesta lacuna fica sua imagem e com ela a incansável denúncia, da viralização na internet à consequente repercussão nas mídias corporativas, concomitantemente aos protestos, sejam eles com o objetivo

específico de expor o caso ou aqueles com pautas heterogêneas, mas que também foram tomados por diferentes intervenções com este intuito. No cerne dos protestos de 2013 e, em particular, nas estratégias tecnopolíticas que se valiam do uso de imagens em redes digitais associadas a uma escrita que é tanto formada pelas “falas políticas” (RANCIÈRE, 1996) que tomam corpo e vão às ruas, como é formuladora de novos enunciados, o retrato de Amarildo é entendido neste trabalho como um “ator-rede” (LATOURE, 2007) potente para debatermos, a partir dele, a seguinte questão: como contrastar o debate sobre a “vida” das imagens e as imagens que remetem aos mortos vítimas da violência do Estado no âmbito das práticas políticas contemporâneas? Presença, ausência e sobrevivência intercalam-se nas agências dessas imagens que carregam dor e indignação, mas também motivação para reivindicar justiça.

1. É importante esclarecer que nem todas as imagens da prancha ilustrarão o artigo. No entanto, ao prezarmos por um relato que expresse a forma rede, faremos referência ao longo do texto às demais imagens montadas na constelação visual proposta na figura 1.

2. Projeto realizado pelo Laboratório em Mídias e Métodos Digitais (MediaLab. UFRJ), vinculado ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da UFRJ, que lançou em 2013 uma chamada pública (“ChIPS – Chamada de Imagens Políticas Sobreviventes”) a partir da pergunta: “quais imagens dos protestos sobrevivem em sua memória?”. A iniciativa destina-se a receber imagens dos protestos acontecidos a partir de 2013 no Brasil, através de uma construção coletiva que pretende recuperar e ativar uma “memória visual comum”. Ver o site <http://medialabufrj.net/mnemopolis/atlas/>, que funciona tanto para a exibição das imagens recolhidas como para acessar a plataforma para uploads de novas imagens (<http://medialabufrj.net/mnemopolis/#/>).

A constituição de uma prancha inspirada no *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg (2010) e guiada por indicações metodológicas da teoria ator-rede, em especial na perspectiva de Bruno Latour (2007), orientará a exploração dessas cadeias de imagens e de suas operações estéticas,¹ rastros que carregam consigo formas de existências que se reúnem e se atritam. Entendendo a imagem como um ator no comum, partiremos inicialmente de fotografias enviadas ao arquivo do projeto *Atlas #ProtestosBR*,² que compreendemos a um só tempo como “imagens sobreviventes” (DIDI-HUBERMAN, 2013) e “imagens políticas” que manifestam esteticamente subjetivações e experiências (RANCIÈRE, 1996). Desdobraremos seus aparecimentos convocando outros fragmentos visuais que serão relacionados nesta montagem que tem como objetivo tornar visível disputas e controvérsias que vieram à tona nas redes digitais e nas cidades.

Em vez de uma atitude sensacionalista de produção e circulação de imagens de mortos que geram efeitos ambíguos entre fascínio e indiferença na recepção, consideramos que a constituição processual das conexões de imagens de cunho acima citado permite compreender como a morte assume o status de uma imagem viva, que assombra os mecanismos opressivos que perduram pela impunidade. E que, se há vida nas imagens, precisamos problematizar as dimensões humanas e tecnológicas que colocam em movimento e ação as potências inscritas em sua superfície e desdobradas nas redes sociotécnicas (LATOURE, 2007). Das imagens enviadas ao projeto *Atlas #ProtestosBR*, a

fotografia de Amarildo é nosso ponto de partida para a construção desta prancha de reminiscências de mortos e desaparecidos que retornam e se fazem presentes nas tramas simbólicas que reivindicam um outro olhar sobre o racismo institucional no âmbito da segurança pública.

De uma imagem que pouco diz sobre este homem além de sua fisionomia à reação muda das autoridades policiais que se negavam a fornecer informações sobre seu paradeiro, surge uma rede falante. O corpo de Amarildo jamais foi encontrado, sendo que, depois de seis meses de busca, foi decretada sua morte presumida. Sua imagem, porém, permaneceu viva durante este período, a cada vez que era movimentada como um emblema do genocídio em comunidades vulnerabilizadas pelo descaso das políticas públicas, demonstração clara da “função assassina do Estado” que segundo Michel Foucault (1999, p. 306) “só pode ser assegurada, desde que o Estado funcione no modo do biopoder, pelo racismo”. Neste contexto não se trata apenas do assassinio direto, mas também indireto, ou seja, “o fato de expor à morte, de multiplicar para alguns o risco de morte ou, pura e simplesmente, a morte política, a expulsão, a rejeição etc” (FOUCAULT, 1999, p. 306). Naquele retrato, a figuração exterminada pelo racismo: negro, pobre e favelado. Imagem de uma guerra sintomaticamente chamada de “Paz Armada”, nome da operação policial que conduziu arbitrariamente Amarildo sem ordem judicial.

Para aquele cuja vida era invisibilizada, o retrato funciona como reivindicação do visível e pressão pública para que a impunidade não transcorra, sendo manifestação de um “dano” diante da desigualdade enfrentada por essa “parcela dos sem-parcela” (RANCIÈRE, 1996). Pela página de Facebook “Cadê o Amarildo?” podemos recuperar rastros desta construção icônica e de como tal retrato convocou toda uma cadeia de imagens a atuarem nesta busca que se tornou notória em 2013.³ Não somente um “espectador”, mas um “observador-operador” é deslocado em sua experiência no mundo comum através das operações em torno das memórias de mortos. Colocamos em questão como certas “operações imaginantes”,⁴ tal como Marie-José Mondzain (2012, p. 85, trad. nossa) denomina “[...] aquelas que nos fazem produzir imagens e que nos permitem reconhecê-las como tais [...]”,⁵ são capazes de engendrar deslocamentos de experiência no mundo comum através da carga mnésica e do *pathos* advindos da

3. Optamos por pesquisar a página de Facebook “Cadê o Amarildo?” (<https://www.facebook.com/Cad%C3%AA-o-Amarildo-418832998237714/>) por ter maior número de curtidas se comparada a outras páginas com objetivos semelhantes: “Onde está o Amarildo” (<https://www.facebook.com/ONDE-EST%C3%81-O-Amarildo-145622982303391/>) e “Campanha Amarildo” (<https://www.facebook.com/campanha.amarildo/>). Nossa intenção é explorar um canal ativista na plataforma facebook, paralelamente ao trabalho de pesquisa realizado a partir das imagens do arquivo do *Atlas #ProtestosBR*, o que possibilitou identificar com mais clareza a rede formada em torno da campanha.

4. Em francês, “opérations imageantes”. Optamos por traduzir como “operações imaginantes” para se aproximar ao máximo do termo original que se refere a algo que produz imagens, que imagina, e não somente que se expressa por meio de imagens. Logo, percebemos uma nuance entre os termos “imaginante” e “imagético”, em francês, “imagétique”.

5. No original: “[...] celles qui nous font produire des images et qui nous permettent de les reconnaître comme telles [...]”.

morte como inquietação. Assim, é necessário observar esta rede de imagens pelos processos de subjetivação e de constituição do comum, onde sujeitos corporificam e circulam este paradoxo “imaginante”, de uma ausência que se localiza na presença e na imaginação dos que perguntam por Amarildo.

[...] na encruzilhada não somente entre o corpóreo e o incorpóreo, mas também, sobretudo, entre o individual e o coletivo. As imagens são, portanto, um elemento marcadamente histórico, mas, segundo o princípio benjaminiano pelo qual surge vida de tudo aquilo do que surge história (e que poderia ser reformulado no sentido que surge vida de tudo o que surge imagem), elas são, de algum modo, vivas. [...] as imagens precisam, para serem verdadeiramente vivas, que um sujeito, assumindo-as, una-se a elas, mas nesse encontro [...] está insito um risco mortal. (AGAMBEN, 2012, p. 61)

No que tange à imagem de Amarildo, sua primeira ação é dar a ver o caso e convocar pessoas a pressionarem o governo do Estado do Rio de Janeiro. O enunciado vai às ruas cinco dias depois do desaparecimento e, para isso, a mobilização das redes é fundamental. O retrato original, do qual foi recortado apenas o rosto, tal como usualmente circulado, foi postado em 19 de julho pela página “Viva Rocinha” no Facebook, que divulgava o evento “Queremos Amarildo”, organizado pela família da vítima.⁶ A foto demonstrara logo de início muitas controvérsias daquele momento, com comentários que iam desde relatos de moradores sobre a sensação de insegurança nesta comunidade “pacificada”⁷ à comparação com a visibilidade midiática dada ao saque da loja Toulon, no protesto do dia 17 de julho, no Leblon, ilustrativo do discurso sobre o vandalismo nas manifestações.

O mesmo paralelo discrepante traçado com a importância dada ao saque é resumido em uma das primeiras fotografias postadas na página “Cadê o Amarildo?” no primeiro dia de seu funcionamento, em 22 de julho de 2013. A pergunta-denúncia “Cadê o Amarildo?” foi projetada na porta da loja Toulon, onde também foi exibida a indiferença diante da chacina ocorrida na favela da Maré entre os dias 24 e 25 de julho, quando dez pessoas foram mortas em uma operação do Batalhão de Operações Especiais (BOPE) da Polícia Militar do Rio de Janeiro: “quando morreram 10 na Maré não teve reunião de emergência da cúpula de segurança

6. Ver: <https://www.facebook.com/VivaRocinha/photos/a.311982832180105.80438.202686879776368/586404648071254/?type=3&theater>

7. Fabiana Luci de Oliveira (2014, p. 16-17) no livro *Cidadania, justiça e “pacificação” em favelas cariocas* justifica o uso das aspas “[...] em virtude da crítica ao termo por sua vinculação à lógica da guerra e à lógica do Estado de lidar com as favelas a partir de políticas de controle e repressão dos moradores desses territórios. O termo ‘pacificação’ reforça a representação já arraigada no imaginário social carioca das favelas como locais de perigo, bagunça, desordem, e de seus moradores como ‘vagabundos ou criminosos’. Assim, a pacificação se apresentaria como uma ‘iniciativa civilizadora[...]”.

do governo do estado” (fig. 2). “Fazer ver” é pressuposto para “fazer falar” por outros circuitos comunicacionais, já que o grau de relevância das pautas sobre a violência nas favelas em veículos midiáticos de massa restringe-se constantemente à cobertura de situações de conflito, com abordagens que banalizam a intensidade do problema ao construir discursos consensuais, a exemplo da “guerra ao tráfico”, sem maiores problematizações sobre as perspectivas da violência urbana que permeia o cotidiano de muitas comunidades. “Fazer ver” de outro modo, com outros códigos e estratégias sensíveis.



Figura 2: Loja Toulon, fachada do dissenso.

As reações devem ser imediatas, seguindo a temporalidade frenética da internet, o que justifica projetar a pergunta das redes no espaço físico da loja um dia depois do saque, intervenção urbana que se converte em imagem para ser distribuída (ou divulgada). Sujeitos e coletivos se dão conta da potência dessas reações estéticas

quando elaboradas com o repertório em voga no momento. Para fazer das controvérsias imagens que provocam e perturbam é preciso coletar signos para remontá-los na tônica que se deseja expressar, como acontece quando a porta de uma loja deixa de ser a proteção da propriedade privada para se tornar a superfície onde se projetam falas discordantes dos discursos hegemônicos.

Circulação das imagens contra invisibilidade política

O “caso Amarildo” é um exemplo de como é necessário promover um amplo grau de empatia e envolvimento para repercutir na rede e com isso pressionar autoridades públicas. No caso da polícia, a versão propalada era a de que Amarildo teria sido liberado depois da averiguação na UPP e que sua possível execução seria uma ordem do tráfico de drogas da Rocinha. Para a família e outras pessoas da comunidade esta versão não era aceitável e era preciso trazer à tona o desaparecimento com a maior abrangência possível, valendo-se do turbilhão gerado pela sequência de manifestações desde junho daquele ano. Junto a uma “pergunta-slogan” de fácil assimilação, o retrato de Amarildo assume um estatuto panfletário: “Amarildo? Presente! Presente! Presente!” (fig. 1).

8. No original: “L’image n’est pas immortelle mais elle est éternelle, dans l’indétermination de sa présence. Présence dont il faut comprendre qu’elle est le signe d’une absence.”

9. A esse respeito ver as reportagens do G1 Rio, “Caso Amarildo: juíza condena 12 dos 25 policiais militares acusados”, de 01 de fevereiro de 2016, e a da Folha Uol, “Familiares de Amarildo vão receber R\$ 3,8 milhões de indenização do Rio”, de 10 de junho de 2016. Respectivamente disponíveis em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2016/02/caso-amarildo-juiza-condena-13-dos-25-policiais-militares-acusados.html> e <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2016/06/1780543-familiares-de-amarildo-vaoo-receber-r-500-mil-de-indenizacao-do-rio.shtml>.

“A imagem não é imortal, mas ela é eterna, na indeterminação de sua presença. Presença da qual é preciso compreender que ela é signo de uma ausência”, afirma Mondzain (2012, p. 86, trad. nossa).⁸ Sua presença é imagem em contínua circulação, ao passo que ao longo dos dias tornava-se mais recorrente a afirmação de que Amarildo estava morto. Sua foto ilustra um vazio, como um cartaz que procura por um desaparecido, mas também daquele que é marcado para morrer, alguém que se queria “dar um sumiço”. Amarildo é ausência, mas se faz presente como memória em movimento até que linhas de visibilidade progressivamente se manifestem no âmbito das atribuições legais e jurídicas a serem tomadas: policiais punidos e familiares ressarcidos pelo Estado.⁹

A vida da imagem está em sua migração na rede, pela qual toda uma série de acontecimentos é mobilizada pelos gestos de tornar visível o não visto. Assim, no arquivo do *Atlas #ProtestosBr*, além do persistente retrato foram enviadas outras imagens associadas à pergunta desafiadora. “Onde está Amarildo?” em um letreiro luminoso em Belo Horizonte, postado pela página *Ocupe a*

mídia.¹⁰ “Cadê Amarildo?” em uma grande faixa segurada por cinco pessoas em frente a duas viaturas da polícia, fotografia que ilustra um artigo sobre “a nova estética do protesto”.¹¹ “#Cadê Amarildo” e “#Fora Cabral” descolam de um tapume em frente ao “Ocupa Câmara Rio”, rastros dos protestos no corpo da cidade (fig. 3).



Figura 3: A busca por Amarildo no espaço público.

Na fotografia do protesto que saiu da Rocinha em direção ao Leblon, em uma das faixas carregadas, a foto de Amarildo e a pergunta sobre seu paradeiro são acompanhadas das fotografias do Major Edson Santos e do então governador Sérgio Cabral, seguidas da frase “não sei...”. Como estampa das camisetas de alguns manifestantes temos outra fotografia do rosto de Amarildo, onde a pergunta é seguida pela afirmação: “exigimos justiça” (fig. 1). É preciso não somente expor e chamar a atenção para a ausência do ajudante de pedreiro, como denunciar os responsáveis em diferentes níveis governamentais, do major comandante da UPP ao governador omissos. A foto no túnel movimentada pelas ruas o que é circulado nas *timelines* e a caminhada dos revoltosos volta para as redes.¹²

A guerra existe entre os mais pobres e é extremamente atroz, porém sua visibilidade política é desproporcional diante do número de mortes violentas. A colaboração entre a família de Amarildo, a comunidade da Rocinha e diversos movimentos políticos insurgentes em 2013 permitiram que protestos contra a violência nas favelas pudessem ter uma repercussão maior e transitar com mais facilidade por territórios urbanos e midiáticos. “Os pobres também já saíram de casa, é verdade. Porém tudo é diferente com eles. Em fins de 2011, moradores da Rocinha promoveram uma passeata na direção da casa do governador do Rio de Janeiro. A polícia impediu que eles se aproximassem”, rememora Lincoln Secco (in MARICATO et al, 2013, p. 78), que contrasta esse episódio com o acampamento diante da casa

10. Ver: <https://www.facebook.com/446188435478493/photos/a.448390035258333.1073741828.446188435478493/456345154462821/?type=3&theater>

11. Fotografia de Camila Nobrega, do Canal Ibase, no artigo “Uma história sobre a nova estética do protesto”, de Raluca Soreanu, disponível em: <http://uninomade.net/tenda/uma-historia-sobre-a-nova-estetica-do-protesto-2/>

12. Seja em notícias da mídia de massa, nas postagens e transmissões ao vivo, como as realizadas pela Mídia Ninja no dia 01 de agosto de 2013. Ver: <https://www.facebook.com/MidiaNINJA/photos/a.164308700393950.1073741828.164188247072662/210892275735592/?type=3&theater>

13. O que pode ser percebido pelas postagens e compartilhamentos realizados pela página de “Cadê o Amarildo?”. A página iniciou suas atividades em 22 de julho de 2013, mantendo a constância em publicações até outubro do mesmo ano. Existem postagens posteriores a esse período, porém de maneira mais espaçada e com temas mais abrangentes.

14. A fotografia que faz parte da galeria de imagens do site de notícias Uol, “Pedreiro Amarildo desaparece após operação policial na favela da Rocinha” atribui os créditos da imagem à página de facebook “Campanha Amarildo”. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/album/2013/08/01/pedreiro-amarildo-desaparece-apos-operacao-policial-na-favela-da-rocinha.htm#fotoNav=25>

15. Ressalteamos a importância dos relatos sobre os protestos como agregadores de percepções sobre os mesmos, fontes adicionais que se vinculam às imagens pesquisadas. No caso do ato ocorrido na Maré no dia 2 de julho de 2013, citemos o texto de Priscila Pedrosa Prisco, “Encontros que deixam marcas. Um relato sobre o ato da Maré”, retirado da página Círculo de Cidadania e publicado no site Correio da Cidadania. Disponível em: http://www.correiodacidade.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=10536:submanchete260215&catid=63:brasil-nas-ruas&Itemid=200

do governador, o Ocupa Cabral. Embora esta permanência não tenha sido de todo pacífica, como afirma este autor, a repressão policial contra estes movimentos formados em grande medida por jovens de classe média é em outra intensidade. Por outro lado, o período do acampamento (28 de julho de 2013 a 6 de setembro de 2013) coincidiu justamente com o momento de maior intensidade da campanha “cadê o Amarildo?”,¹³ o que é notório nas muitas referências imagéticas que trazem esse tema para a espontânea “pauta de reivindicações” deste coletivo, que mesmo contando com poucas pessoas mantinha a frequência de atividades e protestos. É o que vemos, por exemplo, na fotografia da placa da avenida Delfim Moreira que teve o nome substituído por Amarildo Dias de Souza no ato realizado pelos manifestantes do Ocupa Cabral e nomeado de “Rebatizando a rua”.¹⁴ “Rebatismos” como reconfigurações da cidade usualmente marcada por símbolos da história dos vencedores, dissensos na distribuição do sensível (RANCIÈRE, 1996) no espaço urbano.

É notório como em 2013 diferentes pautas foram aglutinadas nas manifestações, dentre as quais a violência, que aparece em muitas das imagens enviadas ao projeto *Atlas #ProtestosBR*: desde a violência nas manifestações ao tema mais abrangente da violência do estado. “A polícia que reprime na avenida é a mesma que mata na favela”, lê-se numa faixa assinada pela Rede de Comunidades e Movimentos contra a Violência, em uma foto de um protesto no centro do Rio de Janeiro. A faixa foi também usada no Complexo da Maré no ato “Em favor da vida” no dia 2 de julho, que exigia investigação das mortes e punição dos responsáveis pela chacina ocorrida em junho daquele ano. Os corpos dos vivos estendidos no chão de uma das faixas da Avenida Brasil relembavam os dez mortos, cujos nomes eram exibidos em placas que marcharam pelas ruas da favela da Nova Holanda, enquanto o aparato da polícia militar cercava o protesto, muitas vezes instaurando medo com tiros para o alto e armamentos menos letais.¹⁵

Amarildo conchama não somente os mortos do presente, como mobiliza resgates profundos, de memórias forçadamente soterradas e renegadas. Na página “Cadê o Amarildo?”, é lembrada a Chacina da Candelária (23 de julho de 1993), vinte anos depois da ação de policiais que assassinaram a tiros oito

crianças e jovens moradores de rua, deixando vários outros feridos.¹⁶ O passado também ressurge no rosto de Amarildo quando este é associado aos retratos de desaparecidos políticos da ditadura, paralelo traçado em um painel cujas fotografias são sobrepostas pela frase em vermelho: “Somos todos Amarildos”. Além disso, a foto de capa da página de facebook (fig. 4)¹⁷ é por si só um exemplo rico da associação anacrônica de imagens políticas. A sentença “Abaixo o terrorismo de estado ontem e hoje” divide ao meio duas sequências de fotos. Acima, memórias da ditadura militar no Brasil: mortos, presos, tanques de guerra e as icônicas fotografias do estudante perseguido na Passeada dos Cem Mil (Evandro Teixeira, 1968) e do falso suicídio de Vladimir Herzog. Na parte inferior, imagens de violência policial nos protestos de 2013: rendições armadas, spray de pimenta jogado em uma criança, manifestante com o rosto ensanguentado, caveirão e, mais uma vez, o retrato de Amarildo retorna. A disposição visual dessa montagem atravessada pela frase militante instaura uma tentativa de revisitação do passado através dessas memórias fragmentadas que são reunidas para propor reflexões sobre o presente. São, portanto, “operações imaginantes” realizadas por atores ativistas que, ao relacionarem rastros do terrorismo e racismo do estado em práticas de regimes ditatoriais e daqueles considerados como democráticos, deslocam sentidos e afetos sobre definições socialmente construídas, funcionando assim como “instruções coletivas”, tal como afirma Susan Sontag:

A familiaridade de certas fotos constrói nossa ideia do presente e do passado imediato. As fotos traçam rotas de referência e servem como totens de causas: um sentimento tem mais chance de se cristalizar em torno de uma foto do que de um lema verbal. E as fotos ajudam a construir – e a revisar – nossa noção de um passado mais distante, graças aos choques póstumos produzidos pela circulação daquelas até então desconhecidas. Fotos que todos reconhecem são, agora, parte constituinte dos temas sobre os quais a sociedade escolhe pensar, ou declara que escolheu pensar. Essas ideias são chamadas de ‘memórias’ e isso, no fim das contas, é uma ficção. Em termos rigorosos, não existe o que se chama de memória coletiva – parte da mesma família de noções espúrias que pertencem a culpa coletiva. Mas existe uma instrução coletiva. (SONTAG, 2003, p.72-73)

16. Referimo-nos ao compartilhamento de duas postagens da página “Rede de Comunidade e Movimentos contra a violência”, no dia 23 de julho de 2013, dia em que se completavam 20 anos da chacina: uma carta escrita por Wagner dos Santos, único sobrevivente vivo da Chacina da Candelária, e um texto sobre a situação desse mesmo sobrevivente. Disponíveis respectivamente em: <https://www.facebook.com/redecontraviolenciarj/photos/a.451493084893296.104818.443075235735081/572885966087340/?type=3&theater>; e <http://www2.sidneyrezende.com/noticia/212736+chacina+da+candelaria+20+anos+depois+vitima+tem+e+voltar+ao+brasil>

17. Ver: <https://www.facebook.com/418832998237714/photos/a.418836198237394.1073741827.418832998237714/447220455398968/?type=3&theater>



Figura 4: Fotomontagem da página de Facebook “Cadê o Amarildo?”.

Fantasma do litígio

“A violência do terrorismo, como aquela de toda ditadura, golpeia ao mesmo tempo a vida real das vítimas e a vida imaginária dos vivos. Esta morte da imagem acompanha sempre a morte de toda vida e toda liberdade” (MONDZAIN, 2015, p. 103, trad. nossa).¹⁸ O genocídio atinge uma parcela da população invisível e invisibilizada, de modo que a luta pela sobrevivência da memória dos mortos faz parte da luta pela própria sobrevivência nessas comunidades. O luto funde-se à luta. A frequência do aparecimento da mulher de Amarildo e de seus filhos na página pesquisada é marcante, sendo que entre fotografias, cartazes e vídeos, são eles próprios sobreviventes desta guerra e “sujeitos do litígio político” (RANCIÈRE, 1996, p. 48), que saem do lugar atribuído a eles pela constituição policial – vítimas passivas – para expor a farsa da igualdade de direitos. O lugar daquele que falta na família e na comunidade é expresso no *pathos* de dor daqueles que ficam, que superam o medo da perseguição e insistem na resistência pela vida e liberdade, pelas maneiras de ser que carregam consigo.

Antes de atingir as esferas governamentais, parece urgente a sensibilização em torno do extermínio de populações vulnerabilizadas por parte daqueles cujo cotidiano é apartado desse massacre e, é claro, isso não se dá por qualquer operação. Se assim o fosse, os programas televisivos que pautam a violência bastariam. É preciso gerar uma comunidade afetiva em torno desses casos. Por comunidade, contudo, não se compreende uma equivalência das partes, mas sim o entendimento das diferenças entre as parcelas, ou mesmo a tentativa de elaboração do sentimento de reconhecimento do privilégio por parte de alguns. Assim sendo, podemos considerar a partir da discussão gerada pelas imagens aqui relacionadas, que

18. No original: “La violence du terrorisme, comme celle de toute dictature, frappait à la fois la vie réelle des victimes et la vie imaginaire des vivants. Cette mise à mort de l’image accompagne toujours la mise à mort de toute vie et de toute liberté.”

é justamente diante “[...] dessa parcela dos sem-parcela, desse nada que é tudo, que a comunidade existe enquanto comunidade política, ou seja, enquanto dividida por um litígio fundamental, por um litígio que afeta a contagem de suas partes antes mesmo de afetar seus ‘direitos’” (RANCIÈRE, 1996, p. 24).

Aqueles que não são contados e não têm direitos assumem a figura de sujeitos como os familiares de Amarildo, que são em si mesmos a própria manifestação do dano. Para Rancière (1996, p. 51-52), “[o litígio político] passa pela constituição de sujeitos específicos que assumem o dano, conferem-lhe uma figura, inventam suas formas e seus novos nomes e conduzem seu tratamento numa montagem específica de *demonstrações*”. Das múltiplas maneiras que isso pode ocorrer, aquelas que se constituem através de “operações imaginantes” nas redes digitais são articulações complexas entre modos de existência longínquos uns dos outros, que são eles próprios a expressão do tratamento discrepante dado a essas parcelas. Por um lado, a imagem do morto que é a prova do estado de exceção empregado em sua comunidade e em tantas outras. Por outro, os manifestantes alheios a essa realidade, mas que aderem a esta explanação, servindo de mediadores do *pathos* desta mensagem nos territórios onde transitam, seja nas ruas ou nas redes. Assim, como lembra Vilém Flusser (2014, p. 325), a palavra *pathos* significa tanto sofrer como vibrar: “a rede vibra, é um *pathos*, uma ressonância. Essa é a base da telemática, essa simpatia e antipatia da proximidade”.

Contudo, é claro que não podemos considerar de antemão que determinadas operações de resgate e ativação de memórias dos mortos seriam capazes de reconfigurar as relações entre ver, fazer, sentir, dizer e ser. De certo modo, seria uma ingenuidade insistir na ideia de conscientização política pelas imagens como algo evidente, como também critica Rancière (2012, p. 54) ao comentar o “modelo pedagógico de eficácia da arte”: “O problema está [...] na pressuposição de um *continuum* sensível entre a produção de imagens, gestos ou palavras e a percepção de uma situação que empenhe pensamentos, sentimentos e ações dos expectadores”. Muito se discute sobre a passagem de uma atitude de espectador passivo para um usuário ativo das mídias e de uma possível autonomia e subversão do trabalho imaterial. Porém é imprescindível atentarmos para as constituições sensíveis da/na coletividade que dependem de muitas variáveis desses “atores-redes” para que estes possam assumir uma potência “emancipatória” ao desencadear um “embaralhamento

das fronteiras dos que agem e dos que olham” (RANCIÈRE, 2012, p. 23). A rede é um *a posteriori*, podendo eventualmente configurar processos de subjetivação política, entendendo que

Em política, um sujeito não tem corpo consistente, ele é um ator intermitente que tem momentos, lugares, ocorrências e cujo caráter próprio é inventar, no duplo sentido, lógico e estético, desses termos, argumentos e demonstrações para colocar em relação a não relação e dar lugar ao não-lugar. (RANCIÈRE, 1996, p. 95)

Além de ícone, Amarildo torna-se progressivamente um símbolo que precede outros rostos que também figuram o extermínio racista. Das imagens sobreviventes enviadas ao projeto do Atlas temos a presença do fantasma de Cláudia da Silva Ferreira, que se aproxima nesta prancha contrastando o rosto vivo com o corpo morto. Ao invés de um desaparecimento, um corpo à mostra em sua condição mais deplorável: uma mulher arrastada por uma viatura depois de ser alvejada por dois tiros de policiais militares, no Morro do Congonha, no Rio de Janeiro. “Cenas fortes”, como intitulam muitos vídeos postados com essa imagem no Youtube (fig. 5).¹⁹ De antemão, uma “imagem chocante” que tende ao sensacionalismo, sendo rapidamente absorvida por programas televisivos que intercalaram o flagrante com depoimentos desesperados dos familiares no enterro.

19. O vídeo pode ser acessado através de muitas postagens no youtube, entre as quais podemos citar “Viatura da PM arrasta mulher por rua da Zona Norte do Rio de Janeiro - ‘Cenas Fortes’”, disponível em: <https://youtu.be/lsALsX84HIA>.



Figura 5: Frame do vídeo que mostra Cláudia sendo arrastada pela viatura e ilustração da página de Facebook “Ñ Coletivo”, intitulada de “porque eles querem”.

Assim como na constelação formada ao redor do retrato de Amarildo, esta imagem foi seguida pelo fluxo de muitas outras. Através de uma retomada coletiva de imagens de Cláudia (como a fotografia de sua carteira de identidade ou seu retrato posando em pé para um registro amador),

surtem fotomontagens e ilustrações que funcionam como traduções estéticas que, apesar de serem acompanhadas de seus créditos autorais, acabam por atingir um estatuto anônimo que corresponde à equivalência horizontal dessas participações. É o caso da convocatória “100 vezes Cláudia”, promovida pelo site de um projeto feminista²⁰ que pretendia “fugir do sensacionalismo e humanizar esse momento” ao propor “retratar Cláudia com mais carinho do que o visto”. A instantaneidade da produção memética foi notória nesta campanha, que em apenas um dia conseguiu reunir as cem imagens previstas, sendo inclusive necessária a continuidade do projeto através de uma segunda página.²¹

Para os proponentes, a intenção era reunir “imagens sensíveis, que se dispõem a resgatar a dignidade roubada por criminosos”. Contra o espetáculo da dor dos outros, que constitui em si mesmo uma separação, um exercício de sensibilização pelo conhecimento do rosto dessa mulher negra e de seu nome arbitrariamente não mencionado na mídia de massa. Segundo o texto de apresentação do projeto, um dos objetivos era presentear a família com as imagens impressas e permitir que qualquer um pudesse organizar exposições com o material, como aconteceu, por exemplo, com a projeção realizada pelo Coletivo Projeção na Virada Cultural de São Paulo, em maio de 2014.²² Mas quais os efeitos dessas homenagens levando em conta que são elaboradas em grande medida por uma parcela que se mantém apartada da violência sofrida por aqueles que pretendem apoiar? Seria uma oportunidade para realizar o encontro entre mundos?

Poderíamos supor que a referência à realidade cruel do favelado em meio a um evento festivo, cujo público em grande medida é formado por pessoas da classe média e onde se manifesta a farsa da segurança pública, correria o risco de ser absorvida de maneira superficial, no sentido de gerar pouco entendimento e envolvimento com aquele rosto estetizado. Todavia, aquela aparição relaciona-se a outros fluxos midiáticos, podendo somar como outra camada de imaginário.

Tais pontos não pretendem nos direcionar para um debate sobre uma moral da fotografia e da imagem, como comenta Susan Sontag (2003, p. 66) ao discutir as críticas

20. O site “Olga” (thinkolga.com) é um projeto feminista criado em abril de 2013 pela jornalista Juliana de Faria.

21. Fragmentos do texto do projeto no site Olga. As imagens da campanha estão disponíveis nos links: <http://thinkolga.com/2014/03/19/100-vezes-claudia/> e <http://thinkolga.com/2014/03/22/mais-100-vezes-claudia/>.

22. Ver “100 vezes Claudia na Virada Cultural 17/5/2014 -- Sesc Pompéia, São Paulo”, disponível em: <https://youtube/2K8ILQwTr1c>.

diante da estetização de fotografias documentais que retratam o sofrimento: “[...] uma foto bela desvia a atenção do tema consternador e a dirige para o próprio veículo, comprometendo portanto o estatuto da foto como documento”. Pretendemos com isso questionar como essas imagens podem assumir uma agência litigiosa ao promover relações de mundos, o que acontece com frequência nas redes sociais, onde o choque de pontos de vista é constante. Pela circulação dessas imagens, o mundo da vítima, de sua família e da sua comunidade é retomado para denunciar a crueldade da política de segurança pública diante desta parcela da população e a conivência daqueles que optam por ignorá-la.

Assim como a campanha de Amarildo, o assassinato de Cláudia repercutiu através de imagens que carregam os temas do racismo nunca superado, da violência do Estado e da necessidade de um processo de desmilitarização da polícia. A palavra de ordem que se tornou constante nos protestos entre 2013 e 2014 – “sem hipocrisia, a PM mata pobre todo dia” – tem como correspondentes simbólicos os retratos dos mortos que funcionam simultaneamente como operadores de dissenso, empatia e eventualmente antipatia em torno dessa controvérsia. Essas imagens-espectros assombram não somente as autoridades, mas qualquer um que observa de fora as marcas desse extermínio, ao passo que opta por contribuir ou não com sua movimentação, em maior ou menor grau, de diferentes maneiras.

Do frame do vídeo produzido por um dispositivo móvel e viralizado na internet surge uma ilustração que substitui o corpo pelo mapa do Brasil, sendo arrastado pela rua e deixando como rastro uma grande mancha vermelha (fig. 5);²³ na imagem da carteira de identidade são apagados todo conteúdo escrito e a impressão digital, ficando apenas o retrato 3X4 de Cláudia portando a simbólica máscara da negra Anastácia, entidade reverenciada nos cultos afro-brasileiros como mártir da escravidão (fig. 6).²⁴ As ilustrações da página “Ñ Coletivo – Design Indignação”, ambas enviadas ao arquivo do *Atlas #ProtestosBR*, são elucidativas da dispersão simbólica que as imagens técnicas desencadeiam como “argumentos e demonstrações” na comunidade.

23. Ilustração intitulada de “porque eles querem”, tendo mais de 1600 compartilhamentos. Ver <https://www.facebook.com/naocoletivo/photos/a.1480056105550967.1073741852.1427533967469848/1480056198884291/?type=3&theater>.

24. Ver: <https://www.facebook.com/naocoletivo/photos/a.1427537717469473.1073741828.1427533967469848/1481672385389339/?type=3&theater>.



Figura 6: Negra Anastácia e Cláudia da Silva.

Dar um corpo para as imagens pode aproximar-se de um significado literal, como aconteceu, por exemplo, quando os retratos fotocopiados de Cláudia foram segurados por manifestantes no ato que aconteceu em Brasília. Acompanhados das memórias de outros mortos e de faixas que denunciam a desigualdade – “Violência nunca é acidente”, “Polícia racista assassina”, “Racismo arrasta corpo negr@ pelo chão” – o fantasma de Cláudia reaparece em outra cidade, neste protesto convocado por organizações e movimentos sociais, em particular por mulheres negras.²⁵ Tais imagens parecem funcionar “magicamente” ao movimentar a própria vida na comunidade. Elas transitam em diferentes territórios, vão e retornam temporalmente, manifestando o esforço de criar outro tratamento comunicacional para esses sujeitos políticos, ressoar suas presenças, fazer falar um pouco de suas vidas.

“A polícia que reprime na avenida mata na favela”, diz o enunciado formulado por quem carrega o peso da desigualdade no cotidiano, enquanto outros manifestantes conhecem pontualmente a repressão, por mais dolorosa que seja a bala de borracha que os atinge. Os protestos acontecidos na Rocinha, na Maré ou em Madureira por causa desses assassinatos diferem daqueles realizados nas regiões do Centro ou da Zona Sul do Rio de Janeiro. Moradores gritam sua revolta diante do aparato policial para eles cotidiano, diante dos agentes do Estado que usam armas de fogo deliberadamente em seus territórios com a justificativa de uma “guerra às drogas”. Não por acaso, os assassinatos de Amarildo e Cláudia têm em

25. Fotografia de Thays de Souza que é capa da página de facebook “Somos todas Cláudias”, criada para a divulgação deste ato ocorrido no dia 26 de março de 2014, em Brasília. Disponível em: <https://www.facebook.com/614030535340390/photos/a.614031078673669.1073741827.614030535340390/614511058625671/?type=1&theater>. Pelas imagens postadas nessa página percebemos ainda que, apesar da conjuntura nacional das manifestações já não ser a mesma de 2013 em intensidade e abrangência, as estratégias performativas continuam sendo investidas recorrentes no cenário dos protestos, mesmo que pontuais.

comum insinuações feitas por parte da polícia que afirmava que estes poderiam ter envolvimento com o tráfico, calúnias que tornam os crimes ainda mais revoltantes ao taxar a vítima como um criminoso. Tais protestos exibem outro lado das lutas políticas de 2013 e 2014, que mesmo denunciando a violência mais cruel não tiveram a mesma repercussão que a repressão com balas de borracha, spray de pimenta, cassetetes e bombas de gás na “avenida”. Por outro lado, parece também urgente levar essas controvérsias para ambientes distanciados desses conflitos, através de mediadores que colocam em relação mundos e experiências distantes.

Consideramos a forma cartográfica ator-rede, que direcionou metodologicamente a pesquisa, montagem e descrição das imagens de nossa prancha, como uma teoria da ação pertinente para o estudo das imagens e de seus trânsitos. Nela, “fazer fazer” não é o mesmo que “causar” ou “fazer”, pois “[...] a expressão contém em seu sentido uma duplicação, um deslocamento, uma tradução que modifica de uma vez todo o argumento” (LATOURET, 2007, p. 316, trad. nossa)²⁶ e transforma os mediadores que participam dessa relação. Ora, “a imagem não é um signo entre outros, ela tem um poder específico, aquele de fazer ver, de colocar em cena formas, espaços e corpos que ela oferece ao olhar”, afirma Mondzain (2015, p. 38, trad. nossa).²⁷ A autora interroga como as imagens são capazes de “fazer fazer”, entre o real e a ficção:

26. No original: “l’expression recèle en son sens une duplication, une dislocation, une traduction qui modifie d’un coup tout l’argument”.

27. No original: “L’image n’est pas un signe parmi d’autres, elle a un pouvoir spécifique, celui de faire voir, de mettre en scène des formes, des espaces et des corps qu’elle offre au regard”.

28. No original: “‘Comment faire voir c’est n’est pas seulement faire mais, faire faire’. Ce sont des opérations imageantes que l’on attend la puissance performative. Dès lors il y a performance quand le déplacement fictionnel opéré par une forme est mené à son achèvement c’est-à-dire à déplaçer la relation du spectateur à la réalité elle-même. Cela s’appelle un ‘déplacement de la pensée’ [...]”.

“Como fazer ver não é apenas fazer, mas fazer fazer”. São das operações imaginantes que esperamos a potência performativa. Portanto existe uma performance quando o deslocamento ficcional operado por uma forma é levado à sua realização, ou seja, conseguiu deslocar a relação do espectador com a própria realidade. Isso se chama um “deslocamento do pensamento” [...]. (MONDZAIN, 2015, p. 116, trad. nossa)²⁸

As imagens estão em constante movimento e transformação, de maneira que é possível, a partir dos encontros e reencontros com esses fantasmas, localizar-se de diferentes modos no mundo político, esgarçar cisões ou reunir afetos. A imagem como ator-rede em tramas tecnopolíticas, rastro que carrega as energias de um confronto ao mesmo tempo mortal e vital, que são assimiladas e produzem efeitos na medida de nossa aproximação sensível com

as formas de existência que elas carregam. Cláudia e Amarildo se fazem presentes, escavando o passado e se perguntando pelo futuro. Amarildo interpela os desaparecidos da ditadura e traz à tona o tema da ocultação de cadáveres como parte da destruição das provas dos crimes cometidos pela polícia. Cláudia assume a caracterização de uma “Anastácia revisitada”, retomando a imagem religiosa e insurgente de uma escrava torturada e morta por resistir à dominação. Mortos que são imagens vivas, que assombram a comunidade ao advertirem que as memórias da escravidão e da ditadura continuam latentes nas práticas atuais, ao demonstrarem as assimetrias cotidianas nas distribuições no mundo comum. Imagens militantes na incansável revolta dos invisíveis e invisibilizados, nos trânsitos pelas redes, nas inscrições e projeções pelas cidades.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. São Paulo: Hedra, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- FLUSSER, Vilém. *Comunicologia: reflexões sobre o futuro*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- LATOUR, Bruno. *Changer de société, refaire de la sociologie*. Paris: Éditions La Découverte, 2007.
- MARICATO, Ermínia et al. *Cidades Rebeldes: Passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, Carta Maior, 2013.
- MONDZAIN, Marie-José. *L'image peut-elle tuer?* Montrouge: Bayard Éditions, 2015.
- _____. Les images zonards ou la liberté clandestine. In: CAVALCANTI, Ana Maria et al (org). ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA – Direções e Sentidos da História da Arte. Universidade de Brasília, 2012.
- OLIVEIRA, Fabiana (org). *Cidadania, justiça e “pacificação” em favelas cariocas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- _____. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental org.; Ed. 34, 2009.
- _____. *O Desentendimento: Política e Filosofia*. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madri: Akal, 2010.

Data do recebimento:
20 de fevereiro de 2017

Data da aceitação:
13 de junho de 2017