

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura
Tecnologias da Comunicação e Estética

**Imago Mundi e a Fotografia em Rede:
Tramas Tecropolíticas do Atlas #ProtestosBR**

Jane Cleide de Sousa Maciel

Abril de 2017

**Imago Mundi e a Fotografia em Rede:
Tramas Tecnopolíticas do Atlas #ProtestosBR**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de doutor em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Fernanda Glória Bruno

Rio de Janeiro
Abril de 2017

Universidade Federal do Rio de Janeiro. Biblioteca do CFCH.
Bibliotecária Adriana Almeida Campos
CRB/7 4.081

M152 Maciel, Jane.
Imago mundi e a fotografia em rede: tramas tecnopolíticas
do Atlas #ProtestosBR / Jane Cleide de Sousa Maciel. 2017.
224f. : il.

Orientadora: Fernanda Glória Bruno.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro,
Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em
Comunicação e Cultura, 2017.

1. Fotografia. 2. Fotografia – Aspectos sociais. 3. Arte e
tecnologia. 4. Arte e fotografia. 5. Comunicações digitais. I.
Bruno, Fernanda Glória. II. Universidade Federal do Rio de
Janeiro. Escola de Comunicação.

CDD: 770

Jane Cleide de Sousa Maciel
Orientadora: Fernanda Glória Bruno

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de doutor em Comunicação e Cultura.

Prof^a. Fernanda Bruno (orientadora)

Prof. Mauricio Lissovsky - Escola de Comunicação
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof^a. Victa de Carvalho - Escola de Comunicação
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Fernando Gonçalves
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Prof. Leandro Pimentel
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro
Abril de 2017



UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

UFRJ



ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em Comunicação

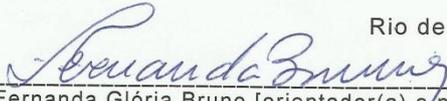
**ATA DA 428ª SESSÃO PÚBLICA DE EXAME DE TESE DE DOUTORADO
DEFENDIDA POR JANE CLEIDE DE SOUSA MACIEL NA ESCOLA DE
COMUNICAÇÃO DA UFRJ**

Aos três dias do mês de abril de dois mil e dezessete, às oito horas e trinta minutos, na Sala 140 da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, foi realizada a defesa de tese de doutorado de **Jane Cleide de Sousa Maciel**, intitulada: "**Imago Mundi e a Fotografia em Rede: tramas tecnopolíticas do atlas #ProtestosBR**" perante a banca examinadora composta por: **Fernanda Glória Bruno** [orientador(a) e presidente], **Victa de Carvalho Pereira da Silva**, **Maurício Lissovsky**, **Fernando do Nascimento Gonçalves** e **Leandro Pimentel Abreu**. Tendo o(a) candidato(a) respondido a contento todas as perguntas, foi sua tese:

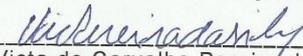
aprovada reprovada aprovada mediante alterações

E, para constar, eu, Thiago Couto, lavrei a presente, que segue datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo(a) candidato(a) ao título de Doutor(a) em Comunicação e Cultura.

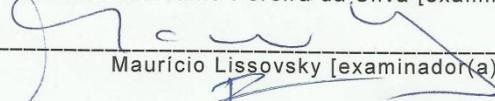
Rio de Janeiro, 03 de abril de 2017



Fernanda Glória Bruno [orientador(a) e presidente]



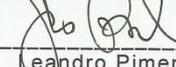
Victa de Carvalho Pereira da Silva [examinador(a)]



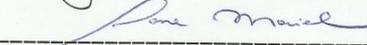
Maurício Lissovsky [examinador(a)]



Fernando do Nascimento Gonçalves [examinador(a)]



Leandro Pimentel Abreu [examinador(a)]



Jane Cleide de Sousa Maciel [candidato(a)]

* As atas de defesa de tese/apresentação de dissertação dos Programas de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro somente geram efeitos após sua homologação pelo CEPG.

Aos amados
Benedita,
Jeová
e Bruno

AGRADECIMENTOS

A Fernanda Bruno, pela orientação generosa e atenta, sou imensamente grata pela parceria. Ao MediaLab.UFRJ, pelo trabalho coletivo que me proporcionou um instigante dispositivo/objeto de pesquisa, o projeto Atlas #ProtestosBR.

A Bruno Ferreira, intercessor essencial, revisor de todas as horas e companheiro de criações infinitas.

A equipe do Laboratório Fotografia, Imagem e Pensamento, especialmente à Victa de Carvalho, por todo aprendizado e inspiração.

Aos demais professores que contribuíram diretamente com esta pesquisa: Mauricio Lissovsky, Leandro Pimentel, Fernando Gonçalves, Teresa Bastos, Ivana Bentes e André Gunthert.

Aos funcionários do PPGCOM ECO.

Aos colegas interlocutores do Núcleo de Pesquisa e Produção de Imagem (NUPPI): Carolina Libério, Ramusyo Brasil, Eduardo Cordeiro, Denise Bogéa e Alberto Greciano.

A Beatriz Morgado, Vinicius Ribeiro, Claudia Simões, Diego Paleólogo, Matheus Santos, Cíntia Guedes, Elane Abreu, Luciana Guimarães pelo companheirismo entre aulas e fugas.

A minha família, por todo apoio e incentivo: Benedita, Jeová, Keila, Val, Gilson, Gerson, Natália, às crianças e aos velhos.

A toda Fraternidade Colibri, especialmente ao mestre Humberto Leite, pelo suporte espiritual da medicina da floresta.

A Paloma Sá, Guilherme Frederico Cornélio e Wilson Cornélio, pela acolhida e convivência na ilha de Paquetá.

A tantos amig@s especiais que tocaram o curso deste Rio: Eduardo Gomes, Ramon Bezerra, Celso Serrão, Marcelo Coqueiro, Mariana Teixeira, Pedro Jonathas, Wellington Jucá, Claudiana Cotrim, Filipe Espíndola, Elton Sara Panamby, Carolla Ramos, João Pacca, Alexandra Tavares, Luana Furtado, Naires Gomes, Carolina Soares, Jefferson Pereira, Zé Ricardo e Jorge.

Aos colegas do Departamento de Comunicação Social da UFMA.

A todo ator-rede de luta e insurgência, aos fotógrafos, cinegrafistas e fabuladores do *imago mundi*. E também, todo meu respeito aos mortos e vivos massacrados pela injustiça.

A Deus, sempre grata pela oportunidade da vida, força e luz!

RESUMO

MACIEL, Jane Cleide de Sousa. **Imago Mundi e a Fotografia em Rede: Tramas Tecnopolíticas do Atlas #ProtestosBR**. Orientadora: Fernanda Bruno. Rio de Janeiro, 2017. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Investigação sobre os aspectos contemporâneos da produção e circulação das imagens fotográficas, considerando as relações que estas estabelecem entre si e com outras imagens, que nesta pesquisa visam ser exploradas, apreendidas e apresentadas através do conceito de rede e de noções adjacentes: atlas, mapas e cartografias. Ao compreender que as imagens agem na cultura e na sociedade, articulando-se com nossos mundos subjetivos e coletivos, propomos explorar duas perspectivas conceituais como instrumentos de orientação e navegação pelo o que chamamos de *imago mundi*, mundo de imagens amplamente expandido pelas tecnologias digitais: a Forma Atlas, inspirada pelo Atlas de Imagens Mnemosyne, de Aby Warburg; e a Forma Cartográfica Ator-Rede, guiada pela Teoria Ator-Rede a partir da obra de Bruno Latour. Essas teorias nos auxiliaram no experimento de pesquisa e montagem de imagens de protestos brasileiros a partir dos acontecimentos conhecidos como jornadas de junho de 2013, que foram reunidas primeiramente no arquivo do projeto “Atlas #ProtestosBR”, construído de maneira colaborativa na internet, e que foi expandido em nossa pesquisa pela elaboração de um inventário de imagens políticas. O transbordamento de seus limites pelas migrações temporais e espaciais motivará nossa discussão a respeito da sobrevivência das memórias e da visibilidade tecnopolítica. Assim, apresentamos quatro pranchas, planos de trabalho que relacionam diferentes imagens a partir de suas formas/forças que expõem as tensões de heterogêneas manifestações políticas, tornando visíveis cenas dissensuais, o *logos* e a *aisthesis* no comum partilhado. As pranchas são acompanhadas de relatos que re-traçam os caminhos percorridos na busca por imagens e pelas formas de existências que as atravessam. Pela assimilação dos seus movimentos fluidos nas redes digitais, questionamo-nos sobre a possibilidade de um saber visual feito pela concatenação dos pontos agentes do *imago mundi*, que opera, “faz fazer”, constituindo-nos como sujeitos e mais particularmente, influenciando nos processos de subjetividade política. Imagens-redes como condutoras de um conhecimento constelar, que desdobramos e planificamos pela aproximação e distanciamento de seus rastros energéticos, considerando que os sentidos e os afetos de suas agências tornam-se visíveis e logo, possíveis de serem estudados, nas relações entre imagens.

ABSTRACT

MACIEL, Jane Cleide de Sousa. **Imago Mundi and networked photography**: Atlas #ProtestosBR and its technopolitical webs. Advisor: Fernanda Bruno. Thesis (Doctorate in Communication and Culture), School of Communication, Federal University of Rio de Janeiro.

The present work investigates the contemporary aspects of photographic images' production and circulation, considering the relations that those establish between themselves and other images, that are explored, apprehended and presented in this research through the concept of network and related notions such as atlas, maps and cartographies. By understanding that images act in culture and society by articulating themselves with our subjective and collective worlds, we propose to explore two conceptual perspectives as instruments to guide and navigate us through what we call imago mundi, a world of images largely expanded by digital technologies: the Atlas form, inspired by Aby Warburg's Mnemosyne Atlas, and the Actor-Network Cartographic form, guided by Bruno Latour's Actor-Network Theory. These theories help us in the research experiment and in the assemblage of images of Brazilian protests from June 2013, primarily collected in the archive project Atlas #ProtestosBR, a platform built through a collective internet effort, and then expanded in this research by the elaboration of a inventory of political images. The overrun of its limits by temporal and spacial migrations is what motivates our discussion about the survival of memories and technopolitical visibility. In that way, we present four image boards, work tables that relate different images through its forms and pulls, exposing the heterogeneous tensions of political manifestations, bringing to visibility scenes of dissension, the logos and the aisthesis in the shared common. The boards are accompanied by an account that retraces the path of the image search and the forms of existence that permeates them. Through the assimilation of images' fluid movement in digital networks, we reflect upon the possibility of a visual knowledge built in the concatenation between acting agents in the imago mundi, which operate, by acting and making act other agents, constituting themselves as subject but even more importantly, influencing in the processes of political subjectivity. Network-images as conductives of a constellate knowledge, which we unfold and planify in the approximation and distancing of its energetic traces, considering that its meanings and the affects involved in its agencies are made visible and, therefore, possible to study, in the interrelation of images.

*“O que se encontra entre os dois é o problema
[e não a solução, a verdade encontrada]:
talvez impesquisável, mas também, talvez, apreensível”*

(Aby Warburg)

SUMÁRIO

1	Introdução.....	10
2	Atlas e Mapas para o <i>Imago Mundi</i>.....	18
2.1	Forma Atlas.....	21
2.1.1	História das imagens como ciência da cultura.....	25
2.1.2	Mnemosyne: Atlas de sobrevivências e fórmulas de <i>pathos</i>	29
2.1.3	Forma Atlas: Saber dos intervalos e da imaginação.....	41
2.2	Forma Cartográfica Ator-Rede.....	48
2.2.1	Social como associações.....	50
2.2.2	Agência das imagens e a complexidade de seus efeitos.....	54
2.2.3	Sobre retrazar as trajetórias.....	62
2.3	Busca por Imagens Técnicas.....	70
3	Tramas Tecropolíticas de Imagens Sobreviventes.....	77
3.1	Sobrevivência das imagens nas migrações digitais.....	84
3.2	Memória e visibilidade tecropolíticas.....	94
4	Atlas #ProtestosBR: Pranchas e Relatos.....	106
	<i>Barreira Limítrofe</i>	107
	<i>Arma Etérea</i>	123
	<i>Morte Imagem Viva</i>	146
	<i>Olhos Feridos</i>	175
5	Considerações sobre a Fotografia e Imagens em Rede.....	201
	Referências.....	219

1. Introdução

“Os vínculos são sutis, e aquilo que liga é quase imperceptível, profundo, passível apenas de se examinar ligeiramente, na superfície, por assim dizer, como aquilo que está sujeito a transformações a cada momento”.
(Giordano Bruno, 2012, p.34)

A popularização da tecnologia fotográfica digital ao longo dos anos 2000 impactou as proposições teóricas sobre a fotografia, em grande parte dedicada em estudar as mudanças de suas práticas, seja em campos vastamente debatidos, como o fotojornalismo e a fotografia artística, mas também no que toca à fotografia comum dos chamados amadores, que neste panorama ampliou a dimensão de sua visibilidade. A imaterialidade das informações capturadas por sensores e codificadas em dados numéricos direcionou a discussão sobre os impactos subjetivos e coletivos decorrentes da flexibilidade desses rastros digitais intensamente circulados na internet, tendo como marco a criação de plataformas e redes sociais, que não somente servem como suportes para a publicação dos mais diversos conteúdos, como possibilitam o desenvolvimento de modos coletivos de indexação, apropriação e crítica das imagens. O fenômeno da portabilidade por intermédio de dispositivos móveis de telefonia permitiu ainda que essa experiência em rede fosse pulverizada em todas as esferas da vida, cada dia mais conectada. Em poucos cliques na tela do celular, pode-se produzir, fazer circular ou buscar imagens disponíveis em um arquivo global, algo automatizado no cotidiano como gesto recorrente que transforma o saber e a ação. O que dizer então da fotografia na contemporaneidade? Das inúmeras respostas concisas que podem ser dadas, é possível afirmar que nela conseguimos perceber com mais clareza *a fotografia em rede*.

Ora, é evidente que as imagens estão sempre inseridas em uma cultura visual que as ultrapassa, onde percebemos vínculos formados entre diferentes tipos de imagens e de discursos, agenciados por sujeitos e tecnologias com variadas intenções. Contudo, acreditamos que, através da ideia de uma “fotografia em rede” é possível promover um deslocamento nos modos de reflexão sobre esta linguagem e tecnologia, considerando as reconfigurações instigadas pelas visualidades e visibilidades atuais: um entendimento das imagens fotográficas através da compreensão de seus aparecimentos nas redes onde se movimentam continuamente, o que implica em estudá-las desde as potências contidas no plano de suas inscrições às energias dinâmicas dos processos de conexão e mediação que alteram suas formas de presença, e com elas, os sentidos e os afetos que carregam.

Ao abandonar ou minimizar os efeitos de uma ontologia essencialista focada nas especificidades de inscrição pelo aparelho fotográfico ou no conteúdo inerente à sua superfície passível de ser decodificada, podemos ensaiar uma perspectiva que oscila entre a singularidade de uma foto e as extensas teias que a conectam à globalidade de um mundo de imagens. Pesquisar a fotografia e as imagens em rede é para nós a tentativa de construção de montagens e relatos que as considerem como atores culturais, sociais e políticos.

Tudo parece de algum modo converter-se em imagem, ideia já explorada por muitos pensadores ao longo do século XX.¹ No entanto, muitas dessas avaliações assumiram constantemente um teor apocalíptico, herdeiro da teoria crítica, que tendia a ver como manipuladores os processos comunicativos surgidos no fim do século XIX e ampliados globalmente no século XX. À medida que os fluxos imagéticos tornavam-se cada vez mais complexos e intercambiáveis, surgiam os melancólicos discursos sobre o fim (fim da história, fim da arte, morte da experiência etc) que lamentavam e alertavam sobre os perigos da expansão dos meios de comunicação de massa e de sua infiltração progressiva no cotidiano e na pretensa pureza intocável do espaço privado. Este amplo posicionamento vai incidir sobre os campos de conhecimento em recortes mais precisos, como é o caso das teorias modernas sobre a imagem e, mais particularmente, da teoria da fotografia. Podemos ilustrar este aspecto através do texto de Susan Sontag escrito na década de 1970, intitulado “O mundo-imagem”, presente em seu livro de ensaios “Sobre fotografia”. Partiremos deste conceito tal como foi formulado pela autora para em seguida propormos nosso posicionamento e rearticulação da ideia de mundo-imagem à maneira que pretendemos desenvolver ao longo deste trabalho. Sontag comenta nas últimas linhas de seu ensaio o processo irreversível e consolidado de expansão da realidade das imagens no mundo usualmente compreendido como “real”:

Os poderes da fotografia, de fato, têm desplatonicado nossa compreensão da realidade, tornando cada vez menos plausível refletir nossa experiência à luz da distinção entre imagens e coisas, entre cópias e originais. [...] Mas a força das imagens fotográficas provém de serem realidades materiais por si mesmas, depósitos fartamente informativos deixados no rastro do que quer que as tenha emitido, meios poderosos de tomar o lugar da realidade – ao transformar a realidade numa sombra. As imagens são mais reais do que qualquer um poderia supor. E só por constituírem uma fonte ilimitada, que não pode ser exaurida pelo desgaste consumista, há uma razão tanto maior para aplicar o remédio conservacionista. *Se pode haver um modo melhor para o mundo real incluir o mundo das imagens, vai demandar de uma ecologia não só das coisas reais mas também das imagens*” (SONTAG,

¹ A exemplo das proposições sobre a sociedade do espetáculo (DEBORD, 1997) ou sobre o simulacro (BAUDRILLARD, 1991).

2004, p.196, grifo nosso).

Apesar de falar de uma “desplatonização da realidade” que se dá com a fotografia, e evidentemente, com as demais imagens técnicas, a autora mantém neste ensaio, bem como em outros escritos, uma desconfiança platônica em relação às imagens, uma vez que estas poderiam distorcer a percepção da realidade, e mais, “tomar o lugar da realidade” como substitutas das experiências. Ora, não é à toa que a mesma citação datada do século XIX aparece na epígrafe do primeiro capítulo do livro “A sociedade do espetáculo”, de Guy Debord, como também no início do ensaio de Sontag: “[...] nossa era [...] prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser.” (FEUERBACH apud SONTAG, ib., p.169). A imagem é percebida como plataforma de separação com a realidade, uma separação nociva, acompanhada de ilusão ou alienação. A aproximação nos argumentos desses autores mostra-se em geral na denúncia dos perigos da superficialidade e particularmente pelo viés ideológico que adverte sobre dominação capitalista camuflada em entretenimento. É por esta ênfase que Sontag elabora uma associação entre o uso ilimitado da fotografia e o “mundo uno” do capitalismo, que ganharia forma no levantamento fotográfico: “o mundo é ‘uno’ não por estar unido, mas porque um passeio por seus variados conteúdos não revela um conflito, apenas uma diversidade ainda mais assombrosa. [...] *Imagens sempre compatíveis, mesmo quando as realidades que retratam não o são.*” (id., ib., p.190-191, grifo nosso).

Segundo este prisma, a fotografia é entendida como um vestígio que estabelece relações de posse, consumo e controle do “real” e o mundo-imagem percebido com certa rigidez temporal e impermutabilidade expressiva: “no mundo real algo *está* acontecendo e ninguém sabe o que *vai* acontecer. No mundo-imagem aquilo *aconteceu* e sempre *acontecerá* daquela maneira” (SONTAG, 2004, grifo original). Mas eis que o próprio mundo-imagem mostra-se cada vez mais imprevisível e carregado de conflitos, pois é ele o sítio de incessante disputa em torno das produções de sentido que se reúnem e se chocam, gerando faíscas que incendeiam as mais diferentes controvérsias na vida coletiva. Mais do que nunca, imagens são produzidas, editadas, recuperadas e circuladas, manifestando ao mesmo tempo uma sensação de “excesso de fotografias” (ideia esta questionável uma vez que há uma circulação frenética das mais variadas informações digitais ou digitalizadas) e de certa confiança diante deste arquivo prontamente consultável. Entre o que é visto, lembrado, imaginado ou mobilizado, interessa-nos perceber as possibilidades de dissenso e de dialética nas redes de imagens,

invertendo a nuance de compatibilidade consensual para uma possível coexistência e conexão que pode ser em si reveladora de embates do mundo, das imagens, do mundo-imagem.

É claro que a crítica da autora é válida em muitos aspectos, se considerarmos, por exemplo, certas associações formuladas constantemente pelas mídias corporativas que anulam os atritos e discordâncias através da tessitura de discursos estrategicamente estabelecidos com o intuito de promover determinados consensos. Contudo, este aspecto não deve ser considerado como exclusividade de um determinado nicho produtivo, menos ainda uma regra incontornável para compreender os processos de produção, edição e circulação das imagens. Qualquer valor absoluto atribuído previamente, como também é o caso dos recorrentes discursos entusiasmados que consideram as mídias digitais como essencialmente libertárias, apenas enfraqueceria as possibilidades de assimilação das diversas linhas que compõem as imagens, sempre abertas a possíveis atualizações, dependendo das forças incidentes sobre elas, que constituem suas particularidades e sua ecologia. Esta última, termo utilizado por Sontag no fragmento mencionado, pode extrapolar a ideia de dependências, necessidades e conveniências, para também dar conta de aspectos simbólicos, afetivos e ficcionais, produções de desejos e subjetividades, que podem ir de encontro a instituições e padrões societários normatizadores.

No intuito de não nos determos ao conceito de Susan Sontag e dialogarmos diretamente com os estudos que constroem argumentos em torno das noções de cartografias, atlas e mapas (que consideramos pertinente para debatermos o caráter reticular das visualidades contemporâneas) optamos em usar o termo “*imago mundi*”. Historicamente, esta noção refere-se a livros existentes desde a Idade Média que expressam as “imagens do mundo” na forma de representações cartográficas de lugares reais, mas também imaginários (sobretudo com conotações religiosas, a exemplo do paraíso). Este olhar cartográfico do mundo é marcado por um “espaço da projeção” que o constitui e que, conforme afirma Cristine Buci-Glusksmann, configura uma visão englobante e afastada, e também uma mirada sobre o ínfimo detalhe visível e legível. Entendemos que o *imago mundi* sugere a ideia de uma rede, um desenho conceitual de representações e apresentações que emergem no campo do visível. Por este viés, nos interrogamos sobre a experiência de construção de um mapa visual como meio que nos permita oscilar entre o macro e o micro, entendendo suas variações de escala e intensidade, e não como mundos apartados. Exercício de projetar visibilidades ou de

localização no visível por intermédio de cartografias imagéticas e de legendas textuais.

[...] o mapa mobiliza uma relação bastante específica entre o visível-legível da imagem e o invisível de um mundo existente e portanto ausente. Ela é por natureza impura porque faz coexistir a letra e a imagem, e mesmo cenas ilustradas ou retratos dentro de um espaço projetivo onde a esfera torna-se um plano. [...] Podemos de todo modo lê-lo e interpretá-lo ludicamente, recortá-lo em atlas ou constituí-lo em planisfério. O “império dos mapas” não é nunca o substituto ideal do império do mundo, um mundo projetado, um “Imago Mundi”, onde um artefato espacial torna-se portador do documento e do lugar, do ornamento e da informação, da letra e da imagem em uma verdadeira escritura dos signos. A ambiguidade desta projeção do infinito sobre o plano faz até sonhar e alimenta cenários narrativos e até mesmo ficções. (BUCI-GLUSKSMANN, 1996, p.21)²

No âmbito desta tese empregaremos o termo *imago mundi* para discutirmos os modos de projeção e apresentação do mundo das imagens que na atualidade são continuamente produzidas, acumuladas, associadas, apropriadas e circuladas, demandando um modelo reflexivo que indague sobre o movimento constitutivo dessas tramas. Pois o que implica afirmar que as imagens estão em rede? E mais precisamente, rede de fotos, ou fotos em rede? Como a rede, figura abstrata de pensamento, pode ser percebida nas operações visuais que observamos e vivenciamos, ou ainda, ser compreendida como um paradigma pertinente para pensar a fotografia e as imagens na contemporaneidade? Seria possível falar de uma “forma rede” das imagens ou de “imagens-redes”? E como estas se tornariam perceptíveis nos seus usos sociais hoje? De modo geral, estaremos considerando que, se as imagens estão em rede, seus sentidos e suas forças, ou seja, aquilo que as tornam capazes de agir no mundo social, cultural ou político, mostram-se visíveis e logo, possíveis de serem estudadas, nas relações entre imagens.

Não trabalharemos com o conceito de rede pela variedade de metáforas (teia, trama, rizoma, redes biológicas) ou pela ênfase estritamente tecnológica (redes de informação e comunicação, redes digitais, *world wide web*) comumente atribuídas a ele, e sim por determinadas formas conceituais, metodológicas e estéticas que serão operadoras de pensamento e de orientação nesta investigação entre-imagens. De tal modo, no capítulo “*Atlas e Mapas para o Imago Mundi*”, partiremos da apresentação da

² Tradução do texto : “ [...] la carte mobilise une relation tout à fait spécifique entre le visible-lisible de l’image et l’invisible d’un monde existant et pourtant absent. Elle est par nature impure puisqu’elle fait coexister la lettre et l’image, voire des scènes illustrées ou des portraits dans un espace projectif où la sphère devient un plan. [...] On peut désormais la lire et l’interpréter à loisir, la découper en atlas ou la constituer en planisphère. L’empire des cartes n’est jamais que le substitut idéal de l’empire du monde, un monde projeté, une ‘Imago Mundi’, où un artefact spatial devient porteur du document et du lieu, de l’ornement et de l’information, de la lettre et de l’image en une véritable écriture des signes. L’ambiguïté de cette projection de l’infini sur plan fait même rêver et alimente tous les scénarios narratifs, voire ficions .”

teoria da imagem de Aby Warburg a partir do prisma de seu Atlas de Imagens Mnemosyne, compreendendo-o como objeto que apresenta o “devir rede” das imagens ao discuti-las em conjuntos onde as associações, muitas vezes improváveis e inesperadas, possibilitam configurar argumentos e identificar leituras culturais. Abordaremos o lugar da fotografia nesse projeto e apresentaremos seus conceitos fundamentais (fórmula de *pathos*, sobrevivência e dinamograma) em alguns dos seus trabalhos e dos teóricos (AGAMBEN, 2012; DIDI-HUBERMAN, 2013a, 2013b; GUINZBURG, 1989; MICHAUD, 2013; SIEREK, 2009) que comentam e atualizam esse arcabouço analítico e inspiração metodológica que chamaremos de “Forma Atlas”, pela qual buscamos investigar um saber dos intervalos e da imaginação. Também apresentaremos neste capítulo outra perspectiva, a “Forma Cartográfica Ator-Rede”, inspirada pela Teoria Ator-Rede proposta por Bruno Latour (2007), que pensa o social pela conexão de seus atores nos coletivos sociotécnicos. Visamos atualizar alguns de seus pressupostos no estudo sobre os aspectos sociais e políticos do *imago mundi*, interrogações sobre as agências das imagens e a complexidade de seus efeitos, uma vez que estas serão entendidas ao mesmo tempo como rastros de ações e atores no social, produzindo diferença em nossa “vida comum”, no sentido que Latour explica a mediação: aquilo que “faz fazer”.

A discussão sobre estas duas formas de pensamento e expressão tem como objetivo propor direcionamentos em torno da pergunta – como compor e apresentar uma rede de imagens? – que será abordada desde a busca por fotografias e outras imagens técnicas circuladas nas redes digitais aos argumentos abertos pela percepção dos modos “pós-históricos” de relação entre linhas e superfícies, tal como sugere Vilém Flusser (2014, 2011, 2008, 2007). Entre o “fazer ver” e o “fazer fazer”, pensaremos tais “operações imaginantes”, como propõe Marie-José Mondzain (2015, 2012, 2008), como híbridos de linguagens e discursos, atos e gestos, afetos e sentidos, crenças e crises, enfim, rastros de formas de existências que transportam e transformam leituras sobre o mundo. O estudo da fotografia nesta conjuntura depara-se com encontros desta com outras linguagens e formatos visuais, em especial vídeos, charges e memes, em um contexto que propõe novas visualidades como aquelas das plataformas de arquivo e compartilhamento, álbuns, mecanismos de pesquisa de imagens, com destaque ao Google Imagens.

Discutiremos no capítulo “*Tramas tecnopolíticas de imagens sobreviventes*” o corpus da nossa pesquisa, que parte de um conjunto de imagens dos protestos ocorridos

no Brasil a partir de 2013, construído colaborativamente através do projeto “Atlas #ProtestosBR”, guiado por questionamentos sobre a sobrevivência dessas imagens. A partir desta coleção baseada em um trabalho coletivo, construímos um inventário pela “ação de recolher, selecionar, classificar e dispor para uso” (PIMENTEL, 2014, p.73) imagens relacionadas a tais acontecimentos políticos, propondo assim um alargamento deste arquivo que articula imagem, memória e visibilidade tecnopolíticas. Teremos então dois pontos fundamentais a serem considerados ao estudarmos as formas expressivas e as agências de tais “imagens políticas sobreviventes”: a visibilidade política como articulação entre modos de ver, ser e fazer, tal como afirma Jacques Rancière (2013, 2009, 1996a, 1996b), que também enriquece nosso debate com o conceito de dissenso no contexto democrático; e os efeitos desencadeados pelos usos de imagens mediadas por tecnologias digitais, tanto nos coletivos sociotécnicos como nos processos de subjetivação (identidade/alteridade, memória, crença, cognição, afetos etc). Por fim, abordaremos nesse item aspectos metodológicos de nossa pesquisa, que ao lidar com uma grande quantidade de imagens exige orientações sobre como escolhê-las e de que maneira apresentá-las tendo em vista os objetivos cartográficos de nossa investigação. Apresentaremos também algumas indicações para a observação das pranchas de imagens e a leitura dos textos sobre elas, que serão reunidos no capítulo seguinte.

Em “*Atlas #ProtestosBR: pranchas e relatos*”, refletiremos sobre argumentos que as imagens suscitam através da re-apresentação das dinâmicas visuais pela montagem de quatro pranchas experimentais: Barreira Limítrofe, Arma Etérea, Morte Imagem Viva e Olhos Feridos. Estas serão seguidas de relatos que têm como objetivo narrar o processo de tessitura desses aparecimentos, visando propor uma legibilidade, mesmo que esta assuma em certa medida um caráter fugidio. Trata-se de um exercício experimental que pretende evidenciar as tensões do mundo por meio desses rastros muito sutis que são as imagens técnicas, saindo de um modo de recepção instantânea que a velocidade intensa dos compartilhamentos nas redes sociais parece evocar, rumo a outras maneiras de percorrermos esses caminhos, de maneira atenta às teias que partem de uma fotografia ligando-a aos arranjos da visibilidade política e social. Com isso, estaremos buscando fazer emergir indagações sobre os enunciados, afetos e expectativas que orbitam em torno dessas imagens, o que nos encaminha a uma reflexão política nas/entre imagens. Nosso objetivo é menos construir um relato socio-histórico sobre os acontecimentos e mais discutir as agências das imagens no âmbito dos protestos,

questionando como elas contribuem na reformulação dos modos de ação e de compreensão dos seus processos políticos atuais.

A Forma Ator-Rede compreende o texto como um laboratório para tornar visível o social, sendo fundamental sua potência performativa, que neste caso está igualmente vinculado à performatividade de ações que apresentam o *pathos* político do presente. Seguir essas imagens sobreviventes é uma chave metodológica desta investigação, que perpassa a ideia de um atlas visual como indicação conveniente para fazer coabitar a heterogeneidade a partir da não-centralidade, considerando, neste caso, os fenômenos que tangem à utilização da internet como agregadora de vestígios dos processos políticos atuais. Para tanto, é necessário adentrar nas singularidades de cada caso, nos caminhos que podemos buscar desde sua concepção, produção e circulação, admitindo ainda que estes percursos jamais serão apreendidos de uma maneira totalizante, apesar do esforço em segui-los em uma investigação rasteira.

Susan Sontag (2004, p.22) afirma que o “mundo-imagem pretende sobreviver a nós” e de fato o faz desde sempre, não sendo nenhuma novidade da era da reprodutibilidade técnica, da popularização dos seus usos discutidos pela autora ou ainda das redes digitais. Mas é certo que a cultura visual contemporânea não se acanha em ressaltar a impossibilidade da separação da “vida” das imagens dos nossos modos de vida midiáticos, especialmente quando a conectividade generalizada permite e estimula o encontro das narrativas para além de qualquer ímpeto categórico do que seria profissional, amador, ficção, documental, arte, banalidades etc, embaralhando categorias estéticas, disciplinares, funcionais e conceituais. Hoje temos à mão inúmeros dispositivos que fazem de nós viajantes em tramas imagéticas, entretanto é preciso aguçar os direcionamentos que traçamos neste movimento a fim de construirmos e ampliarmos o espaço de argumentação e de ação das imagens. Em vez de pensarmos o *imago mundi* como substituto da experiência, entendemos que ele próprio é cotidianamente um lugar de experiência subjetiva e social, tramas cuja exploração é uma possível instância de saber ao compreendermos as imagens fotográficas não apenas como representações rigidamente atreladas a um passado mas como rastros de existências que agem no presente engendrando diversos processos. Esta perspectiva enfatiza a necessidade de esboçar uma “teoria da ação” para a imagem, um tratado sobre o seu movimento, seu fluxo contínuo no qual cada aparecimento teria peculiaridades conforme as relações estabelecidas com outros atores.

2. Atlas e Mapas para o *Imago Mundi*

Um mundo de imagens apresenta-se diante de nós, não somente através de seus usos representacionais, mas em uma convivência contínua. Toda uma dinâmica de produção, arquivo e migração imagéticos, processo historicamente intensificado com o aparecimento da fotografia e das demais imagens técnicas (FLUSSER, 2002, 2008), e atualmente com as tecnologias de imagem e redes digitais, possibilitam que esta copresença estética torne-se cotidiana na medida em que narrativas ou fragmentos visuais assumem funções em práticas culturais e modos de socialização. Oscilamos entre posições permeáveis como produtores, observadores, organizadores e mediadores deste *imago mundi*, cujos territórios não são rígidos e as fronteiras não aparentam precisas. Ao contrário, são construídos e reassimilados a partir de sua historicidade em continuidades, descontinuidades e constantes atravessamentos técnicos, estéticos ou discursivos.

As imagens deslocam-se por diferentes circuitos culturais, às vezes se repelindo, em outras situações agrupando-se mesmo sem motivos aparentemente evidentes. A movimentação dessas rotas difusas e nossos próprios movimentos através delas podem ser mediados por instrumentos de orientação, de escrita e de leitura que estabelecem relações no mundo de imagens. Conexões formuladas por usuários de redes sociais, por algoritmos de plataformas digitais, por artistas em suas obras ou curadores em exposições, por pesquisas científicas ou intervenções políticas. Estas ferramentas e estratégias são fundamentais nas navegações pela cultura visual, ao passo que as próprias imagens auxiliam nossa territorialização no mundo em processos inteligíveis e afetivos.

Neste sentido, propomos abordar duas formas de pensamento e de expressão como condutoras de possíveis incursões no *imago mundi* contemporâneo: a Forma Atlas, norteadas pela obra de Aby Warburg, especialmente em seu Atlas Mnemosyne, e a Forma Cartográfica Ator-Rede, com inspirações advindas da Teoria Ator-Rede na perspectiva de Bruno Latour. Esta abordagem aparenta em si mesma estranha, já que, por um lado, estaremos tratando de noções propostas por um historiador da arte e da imagem com um desejo constante de transgressão das fronteiras disciplinares rumo a uma ciência da cultura. Por outro, uma teoria que busca a resignificação da noção de social, levando em conta a heterogeneidade da constituição do mundo comum a partir

da concatenação de seus mediadores. Tais autores, com suas respectivas heranças e reverberações conceituais, não parecem conversar diretamente, mas perceberemos que certas intercessões entre as noções de atlas e de cartografia ator-rede podem nos auxiliar a compreender a ideia de redes de imagens. De modo complementar, as diferenças entre essas concepções também serão apresentadas ao longo deste trabalho, assim como as inflexões e relativos distanciamentos que devemos tomar para a exploração dessas formas junto a nossos objetos de pesquisa relativos aos usos políticos da fotografia e da imagem em rede.

Em ambas perspectivas, o caráter dinâmico das imagens é ressaltado, o que nos auxilia a refletir sobre o movimento das diferentes linhas que configuram seus usos. Uma vez estando no mundo, as imagens têm seu destino incerto, podendo reaparecer, quem sabe, em um contexto completamente diferente das intenções precípuas. Em rede, fotografias e outros gêneros de imagens encontram-se inesperadamente, abrindo-se e falando em nome da sua história não linear e de uma significação oscilante. Quando consideramos o movimento da rede como fator determinante ao estudarmos as imagens, estaremos atentando para a potência energética de suas ações, que promovem movimentações na cultura e na sociedade. Ora, remontar tais movimentações é uma tarefa delicada, já que por vezes mal conseguimos percebê-las e, por outras, ao contrário, elas são tão intensas e rápidas que temos dificuldades de visualizá-las com mais atenção, sendo assim necessário considerar a instabilidade e a mutabilidade.

Também estaremos entendendo as imagens como rastros de ações e de existências, que permitem discutir a relação destas com os mundos tangíveis de onde elas provêm e os mundos expressivos que são construídos por elas. Em se tratando da tecnologia e linguagem fotográficas, esta relação parece tornar-se ainda mais crucial, seja pelo peso que a noção de rastro teve para a teoria da fotografia através do conceito de índice e da ideia de contiguidade física com o referente (DUBOIS, 1993) ou por um atrelamento devedor de um passado, como o noema “isto-foi” (BARTHES, 1984). Dialogando com estas argumentações, iremos discutir neste capítulo como estes rastros fotográficos são marcados no momento de sua inscrição pelo cruzamento de variáveis temporais, espaciais e energéticas, questão ampliada pelas imagens técnicas tanto por sua extensão produtiva como pelo viés da mediação maquínica que hoje possibilita a fluidez de seu trânsito.

Além das ênfases sobre os movimentos das redes e sua possível rastreabilidade,

notamos outra proximidade entre essas formas: uma atenção metodológica ao trabalho de mediação e às passagens entre as singularidades de uma imagem e a escala global da cultura visual, que devem ser planificadas a fim de fazer ver aquilo que há nos intervalos entre-imagens. Este trabalho exige uma observação rasteira entre essas esferas que serão compreendidas não separadamente, mas ao contrário, com ênfase nas conexões.

Assim sendo, pretende-se neste capítulo, estabelecer direcionamentos metodológicos e conceituais para a discussão sobre as imagens em relação, suas montagens e re-montagens (entendendo que podem sempre ser refeitas), refletindo sobre os modos de orientação e navegação por este *imago mundi*, que pode ser traduzido e mediado através de instrumentos de construção de um saber visual. Nesta tese, esse saber versará sobre toda uma ecologia de imagens que são rastros de ações políticas que em certa medida visam converter-se em imagens, que entre as redes digitais e o espaço público urbano representam acontecimentos e movimentam a vida comum.

2.1 Forma Atlas

A compreensão das imagens engendrada por uma observação atenciosa aos detalhes expressivos ao mesmo tempo em que considera sua inscrição dentro das situações socioculturais e de historicidade dos meios é certamente um legado inspirador deixado por Abraham Moritz Warburg (1826-1929) para a teoria da imagem. Entre o final do século XIX e o início do século XX, o pesquisador alemão propôs em seus estudos uma reconfiguração da disciplina da história da arte em favor de uma “ciência da cultura” (*Kulturwissenschaft*): uma história das imagens marcada pela transversalidade do saber, que reuniria aspectos da história, filosofia, psicologia, antropologia, arte e estética.

É justamente no final de seu percurso crítico que Warburg demonstra essa tendência à transversalidade epistêmica e à percepção associativa entre as variáveis que compõem uma imagem, que aqui nos servem como inspiração estética e reflexiva em nosso estudo sobre as redes de imagens técnicas. Através do leque conceitual formulado pelo autor, entre os quais podemos destacar os conceitos de *pathosformel* (fórmula de *pathos* ou fórmulas do patético), *nachleben* (sobrevivência ou vida póstuma) e *dynamogramm* (dinamograma, que se refere às forças contidas nas imagens), Warburg elaborou um modo de produção de saber cujos argumentos são formulados e desenvolvidos pelas próprias imagens quando relacionadas, visando promover a ativação das forças nelas contidas. Uma “psicologia histórica da expressão humana”, usando uma das muitas definições para a “ciência impura” que este autor buscava praticar e que culminou com a elaboração do Atlas Mnemosyne, aqui compreendido como verdadeira expressão de uma história da imagem contada imagetivamente através das 63 pranchas concluídas no projeto da última série inacabada (que ao todo deveria conter 79 pranchas), composta por 971 imagens (WARNKE in WARBURG, p.VI, 2010). Segundo Georges Didi-Huberman (2013b, p.20), “[...] *Mnémosine* não utiliza, no total, mais do que um milhar de imagens, o que representa afinal muito pouco numa vida de historiador da arte e, mais concretamente, num arquivo fotográfico constituído por Warburg com a ajuda de seus colaboradores Fritz Saxl e Gertrud Bing”. Sabendo da vasta coleção de imagens de Aby Warburg e do gesto selecionador deste milhar reunido em Mnemosyne, é possível destacar a passagem do trabalho do arquivo/inventário à montagem do mapa visual que deveria a um só tempo sintetizar e expandir o

entendimento sobre as imagens pesquisadas. Estas eram dispostas através de reproduções fotográficas fixadas por pinças em painéis pretos, estandartes monocromáticos de fragmentos visuais, analogia do fundo negro e abissal da memória.

A expansão técnica no campo da cultura visual moderna não é diretamente um tema warburgiano, mas certamente influenciou a constituição deste saber como uma atualidade que incide sobre o modo de percepção dos movimentos imagéticos. Se para Warburg o processo de conversão do mundo em imagem puxa fios milenares e conexões longínquas, o ambiente moderno apenas remarca a aceleração e expansão deste *continuum* de relações simbólicas do homem com inscrições históricas, arranjos expressivos e atos performativos, que escapam das fronteiras rígidas de disciplinas e de gêneros artísticos. Tais separações já eram encaradas como entraves para o historiador das imagens dedicado ao estudo de obras de arte do Renascimento, período segundo ele marcado pela “intensa migração internacional de imagens entre o Norte e o Sul” (WARBURG, 2009, p.129), e observador atento de fenômenos visuais em sua gênese e consolidação, como a reprodutibilidade técnica e a mídia massiva. As imagens, que para Warburg migram em corpos, memórias e rastros, alargam cada vez mais seus trânsitos, e junto a isso, suas experiências e epistemes, para além de um campo social e analítico restrito. Hoje, diante da incidência cotidiana de práticas comunicacionais imagéticas e rizomáticas, o saber visual assume sua posição transdisciplinar, convocando os próprios fluxos migratórios como intercessores das produções de conhecimentos. Imagens migram e fazem migrar pensamentos e afetos, reconfigurando mundos com tênues fronteiras.

A obra de Warburg vem sendo recuperada e discutida não somente por importantes pensadores no meio acadêmico,³ mas também em proposições curatoriais.⁴ Acreditamos que esse interesse contemporâneo tem de algum modo ligação com as

³ Entre os quais podemos citar: o texto “De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método” escrito por Carlo Guinzburg em 1966; a biografia lançada em 1970 por Ernst Gombrich, intitulada “Aby Warburg - uma biografia intelectual” (cujo projeto inicial partia de Gertrud Bing, assistente de pesquisa de Warburg); o texto de Giorgio Agamben, de 1984, “Aby Warburg e a ciência sem nome”; os livros “Aby Warburg e a imagem em movimento” e “A imagem sobrevivente”, de Philippe-Alain Michaud e Georges Didi-Huberman, respectivamente, publicados em 2002.

⁴ A exemplo da exposição de curadoria do filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman, “Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?”, que esteve em cartaz entre 26 de novembro de 2010 e 27 de março de 2011 no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, em Madri, Espanha, e da “Trigésima Bienal de São Paulo - A iminência das poéticas”, em cartaz entre 7 de setembro e 9 de dezembro 2012 no Pavilhão da Bienal, em São Paulo. Ver, respectivamente: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/atlas-como-llevar-mundo-cuestas>; <http://www.emnomedosartistas.org.br/30bienal/pt/Paginas/default.aspx>.

atuais tecnologias e redes digitais de comunicação que fazem circular das mais diferentes maneiras imagens de todos os tempos e espaços, exigindo que sejam propostos novos mapas conceituais para estudá-las. Imagens como pássaros migratórios, como afirma Karl Sierek (2009) ao retomar um trecho onde Warburg diz que “[...] a impressão das imagens dava asas à representação iconográfica, cuja linguagem era, além do mais, internacional; e do Norte ao Sul, esses pássaros de mau presságio semeavam por todo lugar a emoção [...]” (WARBURG apud SIEREK, 2009, p.197),⁵ considerando com isso a abrangência da migração (*Bilderwanderung*) não apenas centrada no aspecto técnico – seja da revolução da imprensa ou do digital – mas também “[...] o valor agregado que considera a imagem em movimento como dispositivo energético” (SIEREK, 2009, p.198).⁶ Sem dúvidas, vivemos hoje uma nova e intensa migração internacional de imagens, tal como condensa Mauricio Lissovsky (2014, p.321, grifo nosso):

Desde a década de 1990, uma nova era global de migração das imagens teve início. A tecnologia e os meios digitais propiciaram uma expansão exponencial dos recursos de manipulação, processamento e distribuição. Elevaram ao infinito as possibilidades de apropriação, hibridação e transformação das imagens produzidas hoje e, junto com elas, de todas aquelas produzidas outrora. Somos tomados pela estranha vertigem de que tudo que alguma vez se fez imagem está agora à nossa disposição [...] Neste *Novo Mundo, formado por redes de imagens errantes*, mundo do qual, em larga medida, já nos tornamos cidadãos, interpretá-las talvez não seja mais imprescindível. A despeito de todos os riscos que isto implica, riscos que Warburg correu até o limite, a interpretação deve dar vez ao entendimento. É hora de entender as imagens e, sobretudo, entender-se com elas.

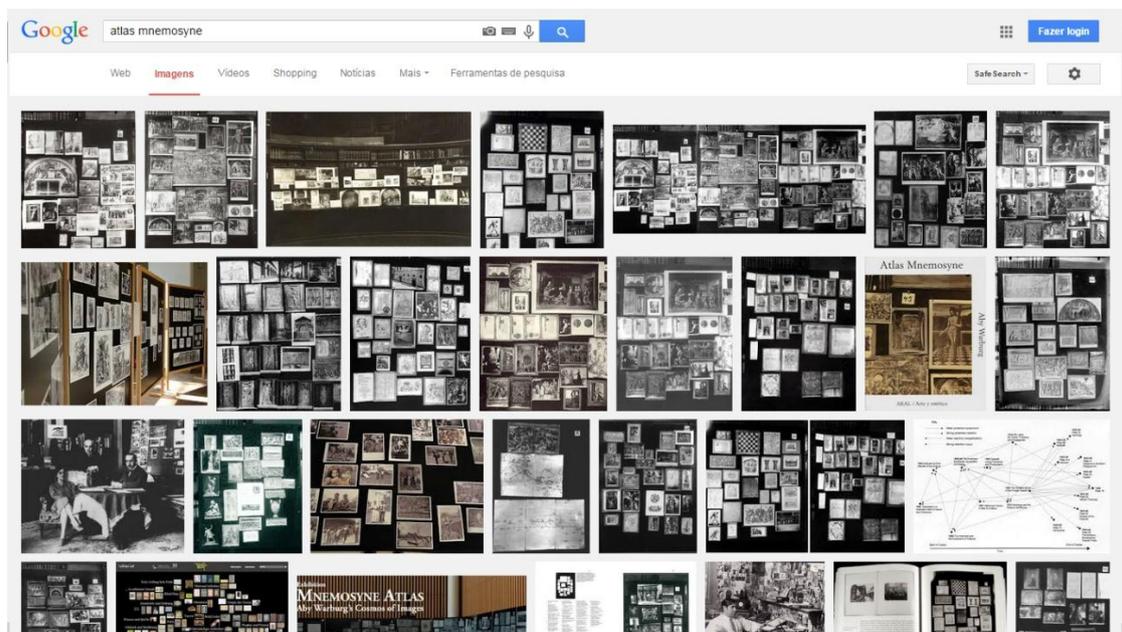
Para Warburg, “se concebemos a formação do estilo do ponto de vista da troca desses valores expressivos, então surge a necessidade imprescindível de indagar a dinâmica de tal processo com relação à técnica de seus meios de difusão.” (WARBURG, 2009, p.129). Tal afirmação parece extremamente atual e pertinente diante da nossa cultura visual que ratifica ainda mais que os fenômenos estéticos devem ser debatidos através da elaboração de modos de observação, de montagem e de relatos que possam fluir ao longo de seus aparecimentos e reaparecimentos por fluxos migratórios, através dos quais as imagens constroem-se de maneira híbrida nos cruzamentos expressivos.

Sendo assim, o devir contemporâneo do pensamento “warburguiano” indica-nos

⁵ Tradução do texto: « [...] l'impression des images donnait à présent des ailes à la représentation iconographique, dont le langage était en outre international ; et du Nord au Sud, ces oiseaux de mauvais augure semaient partout le trouble [...] ».

⁶ Tradução do texto: “[...] valeur ajoutée que prend l'image en mouvement comme dispositif énergétique.”

não apenas o modo como este vem revolucionando a história da arte a fim de dilatá-la, permitindo assim a abertura para uma história da imagem, ciência da cultura ou antropologia da imagem e do visual. Mas também parece evocar uma espécie de paradigma que conflui com as visibilidades contemporâneas do nosso *imago mundi*: uma imagem expressa seus sentidos em relação a outras imagens, o que implica um *modus operandi* para entender e mesmo ter uma experiência com as dinâmicas imagéticas. Quando a fotografia e outras imagens técnicas parecem ter cumprido a utopia arquivística de poder tudo representar, como podemos fazer uso dessas formas de expressão disponíveis em poucos cliques? Como selecionar, como relacionar e como apresentar percepções sobre o movimento dessas “redes de imagens errantes”? Para nos entendermos com essas imagens-redes não podemos subestimá-las, por mais banais que sejam – uma foto amadora, um meme, um gif etc – pois talvez seja aí onde reside sua maior força, a de semear a emoção e evocar ideias em um contínuo processo de aparecimentos, esquecimentos rápidos e recuperações recorrentes. O mundo das imagens disponível para nós é um terreno cuja entrada é laboriosa. A cada novo registro, não apenas camadas são sobrepostas, mas tramas são refeitas. O desenho que tentamos traçar, com suas narrativas e abismos, busca portanto operar na própria errância das imagens-redes.



*Efeito Mise en abyme:
Atlas Mnemosyne pesquisado no Google Imagem*

2.1.1 História das imagens como ciência da cultura

Apesar dessa retomada, a influência de Aby Warburg para os estudos da imagem ainda acontece de maneira tímida e historicamente tal recuperação conceitual é transpassada por esquecimentos e distorções.⁷ Didi-Huberman (2013a, p.27) recorre à figura do *dibuk*, uma alma penada que na mitologia judaica aterroriza os vivos, para falar de Warburg como “o pai fantasmático da iconologia”. A disciplina por ele fundada teria sido estabilizada em um método sistematizado por Erwin Panofsky (especialmente a partir da obra “Estudos de Iconologia”), que progressivamente recusa as nuances subjetivas e inconscientes implicadas na abordagem iconológica das imagens.⁸ De certo modo, Warburg caía no esquecimento acadêmico, ao passo que sua história pessoal teria sido censurada, tal como indica a recusa de Ernst Gombrich em seu relato biográfico em adentrar pelos turbulentos períodos que levaram à internação do autor na clínica psiquiátrica *Bellevue*, circunstância indispensável para compreender como o “sismógrafo da alma” (WARBURG apud DIDI-HUBERMAN, 2013a) deixara-se abalar por sua incessante busca em torno das imagens que inversamente também o perseguiram.

É importante também destacar que este fato está intrinsecamente relacionado com a própria elaboração do Atlas Mnemosyne, uma vez que foi justamente após sua saída da clínica, em 1924, que fora precedida no ano anterior pela famosa conferência “Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte” (também conhecida com o título de “O ritual da serpente”), que Warburg deu início ao derradeiro projeto de sua investigação, tendo sido interrompido no ano de sua morte, 1929. Logo, se Mnemosyne pode ser pensado como a culminação do método warburgiano e de seus fundamentos conceituais, ele deve ser compreendido pelo alargamento das fronteiras da história da arte que acontece de maneira decisiva na emblemática conferência, que segundo o

⁷ Mauricio Lissovsky (2014) no texto “A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem?” recupera autores que retomam o pensamento warburgiano. Observa como ora as vertentes conceituais propostas por Warburg em sua iconologia são esquecidas ou mesmo distorcidas, ora são reproblemáticas e ampliadas.

⁸ Sobre esse aspecto, Carlo Guinzburg (2007, p.69-70) supõe uma desconfiança por parte de Erwin Panofsky em relação ao método iconológico: “Um sintoma eloquente, ao lado da inclinação sempre mais visível, verificável também em alguns estudos recentes, para as pesquisas puramente iconográficas, é-nos oferecido por uma correção feita por Panofsky na reedição (1955) do ensaio introdutório *a Studies in iconology*. O objeto da iconologia, escreveu ele, é representado por aqueles ‘princípios de fundo que revelam a atitude fundamental de uma nação, um período, uma classe, uma concepção religiosa ou filosófica, inconscientemente classificada por uma personalidade e condensada em uma obra’; na reedição foi suprimida a palavra ‘inconscientemente’”.

próprio autor, só poderia ter sido escrita em pleno desequilíbrio psicológico.⁹

A “viagem da sua vida”, uma “viagem às sobrevivências”, como afirma Didi-Huberman (2013a, p.43), aconteceu entre 1895 e 1896, quando Warburg teve contato com os índios conhecidos como *Los Pueblos*, no Novo México, Estados Unidos. Na clínica, 27 anos mais tarde, esse deslocamento é retomado em um contexto no qual o pesquisador, entre o *pathos* e o patológico, recorre a essa memória para promover uma ampliação do “problema das ligações simbólicas” (WARBURG, 2005). A partir deste texto podemos explicitar sua atitude diante das imagens ao estudá-las através da concatenação das expressões visuais e das práticas corporais/ritualísticas que permitem sua sobrevivência no âmbito da cultura, que neste caso é abordado pela imagem da serpente em uma montagem que conecta diferentes aparecimentos desse símbolo e de suas respectivas pragmáticas.

A conferência reforça o parentesco (o que não necessariamente implica total equivalência) entre humanidade primitiva indígena e o paganismo do berço da cultura ocidental, a Grécia, citando como exemplo o culto orgiástico de Dionísio, no qual Mênades dançavam com cobras vivas. Apresenta o caráter negativo atribuído à serpente no antigo testamento e na teologia medieval, como espírito do mal e da tentação, e no caso da mitologia grega, na qual os deuses enviam serpentes quando desejam punir, como é percebido na potência destruidora do grupo escultórico Laocoonte, “símbolo do suplício ancestral” (WARBURG, 2005, p.24). Por outro lado, a serpente também se associa à saúde, como naquela do bastão de Asclépio, deus grego da medicina, ou ao provimento comunitário, como acontece em sua relação com as chuvas nos rituais na aldeia Oraibi. O relato sobre esta oscilação simbólica culmina na serpente de cobre da modernidade, a imagem de um fio elétrico em uma fotografia de um americano típico apelidado por ele de Tio Sam.

Assim, seu próprio deslocamento incide sobre o deslocamento epistêmico que desejava para a história, para a arte e para a produção de sentido sobre a imagem, através de um objeto que realizasse uma inversão do ponto de vista ocidental e clássico; “deslocamento no pensar, nos pontos de vista filosóficos, nos campos de saber, nos

⁹ Nas palavras de Warburg: “O que vi e vivi, portanto, fornece apenas a aparência superficial das coisas de que no momento tenho o direito de falar, se começo por dizer que o problema insolúvel levantado por elas pesou tão opressivamente em minha alma, que eu jamais teria ousado exprimir-me como cientista a esse respeito na época que estava bem de saúde. [...] Se rememoro a viagem de minha vida, parece-me que minha missão é funcionar como um sismógrafo da alma na linha divisória entre as culturas [...] para conhecer a vida em sua tensão entre dois polos, que são a energia natural, instintiva e pagã, e a inteligência organizada” (WARBURG apud DIDI-HUBERMAN, 2013a, p.121).

períodos históricos, nas hierarquias culturais, nos lugares geográficos” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p.31). Apesar do seu legado estar constantemente associado à história da arte, Warburg, sobretudo em sua última fase, expressava que estava cansado de uma história da arte estetizante e marcada pela sucessão de estilos e escolas, o que era perceptível ao conectar realidades aparentemente tão distantes, como expressava a epígrafe do texto da conferência: “É a lição de um antigo livro: o parentesco entre Atenas e Oraibi” (WARBURG, 2005, p.9).

Esta abordagem permitiu questionar a própria dinâmica do conhecimento que pretendia desenvolver sobre o humano a partir da imagem, percebendo-a como um vetor do embate simultaneamente vital e mortal com o mundo. O que há de humano nas imagens? Talvez essa seja a pergunta de sua teoria e história das imagens nos termos de uma “ciência da cultura”.¹⁰ Logo, se usualmente se afirma que as imagens estão vivas, vale ressaltar que sua vida, e portanto, sua energia (dinamograma) está em grande medida no agir humano que as coloca de algum modo em ação no mundo. É neste sentido que o exemplo dos índios é tão valioso, pois ele é efetivamente o lugar vivo da incorporação do símbolo em diversos estratos da imaginação:

Que tipo de objeto, então, Warburg encontrou nesse campo de experiências? Alguma coisa que, provavelmente, ainda permanecia – era o ano de 1895 – inominada. Algo que era *imagem*, mas também *ato* (corporal, social) e *simbólica* (psíquico, cultural). Uma “sopa de enguias” teórica, em suma. Um amontoado de serpentes – o mesmo que fervilhava *como ato* no ritual de Oraibi, o mesmo que dardejava *como símbolo* em relâmpagos celestes, o mesmo, ainda, que atravessava como imagem a visão de estalactites reptilianas do Novo México, ou as espirais de um retábulo barroco diante do qual rezavam alguns índios em Acoma. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p.37-38)

Esta sopa de enguias, “massa informe, sem pé nem cabeça, de um pensamento sempre avesso a se “cortar”, isto é, para definir para si mesmo um começo e um fim” (id., ib., p. 29), constitui um amontoado de relações intrincadas entre imagem-ato-símbolo. Recorrer ao campo da antropologia foi uma estratégia de pensamento que questiona quão vivas são as imagens na memória, nos gestos e na intervenção humana – artística ou cultural. O exemplo do ritual com serpentes no qual o símbolo é explorado coletivamente através de múltiplas facetas ritualísticas (danças, máscaras, desenhos,

¹⁰ É possível considerar ainda que tal pergunta pode ser acompanhada de outra: “o que pode ser o humano em seus variados mundos?”, conforme indicado por Eduardo Viveiros de Castro (2002, p.120) ao afirmar que “a cultura não existe fora de sua expressão relacional”. Segundo esta proposição, a antropologia poderia “realizar uma experimentação” com as formas de pensamento com as quais se relaciona, em vez de apenas oferecer uma série de ensaios etnossociológicos sobre visões de mundo, com suas respectivas interpretações. Entendemos que, em certa medida, Aby Warburg coloca-se de tal modo: “não se trata de imaginar uma experiência, mas de experimentar uma imaginação” (CASTRO, 2002, p.123).

pinturas, inscrições em cerâmicas etc) relacionadas às práticas da caça e da lavoura, de maneira que “o abastecimento de comida é esquizóide: magia e tecnologia trabalham juntas” (WARBURG, p.15, 2005), sugere uma leitura sobre as imagens para além da referencialidade: como estas têm a potência de intervir na realidade, transformando a cultura e a sociedade, “transformação como significação”, tal como afirma Karl Sierck (2009, p.26) sobre este “movimento ritual como um artefato animado, e logo, carregado de energia”. O entendimento da imagem como uma força agente na realidade, e não somente como instrumento de representação da mesma, é uma chave importante para pensarmos as interferências diretas do *imago mundi* nas configurações socioculturais na atualidade.

Para um pesquisador tão dedicado aos temas da cultura ocidental, a aldeia Oraibi permite uma linha de fuga do ponto de vista eurocêntrico, deixando claro que para ele “a imagem constituía um ‘fenômeno antropológico total’, uma cristalização e uma condensação particularmente significativas do que era uma ‘cultura’ [Kultur] num momento de sua história” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p.40). Trata-se de uma ruptura com a história da arte como saber metódico que articula modelos temporais e estéticos, que segundo Didi-Huberman (2013a, p.15), desde Winckelman (em seu livro “História da Arte entre os Antigos”, datado de 1784) buscava o “belo ideal” das obras gregas como norma estética através da qual seriam destacados os objetos bons e belos como essência da arte. Ao contrário, Warburg olha para a Antiguidade e posteriormente para o Renascimento como períodos instáveis e impuros, podendo conectar-se aos rituais indígenas. Ao negar os imperativos categóricos de beleza, a recepção via contemplação, o bom gosto como critério, as supostas calma e serenidade gregas que deveriam ser imitadas, o historiador da cultura concentrava-se no *pathos* anteriormente rejeitado, e com ele, na existência humana nas imagens, em tensões e movimentos. Toda esta configuração permitia propor um “‘modelo cultural da história’, modelo fantasmal, psíquico e sintomal, que perturba a história da arte e que restaria por muito tempo recalçado no século XX” (id., ib., p. 25).

Resumidamente, Warburg não se limita a uma iconografia organizada em cronologia, períodos, hierarquias e tipologias. A “concretude e precisão filológica, aderência às coisas (e concomitantemente recusa dos pressupostos e generalizações teóricas abstratas), postura interdisciplinar, ruptura com as separações acadêmicas ou simplesmente ditadas pela tradição” (GARIN apud GUINZBURG, 2007, p.51) são apontadas como características de seu método que se esforça em investigar tudo aquilo

que faz das imagens guardiãs das forças energéticas do humano no mundo. Essa acepção antropológica das imagens é assim complementar ao estudo dos processos de produção de subjetividades engendrados por elas e das transformações nas coletividades, que serão discutidas adiante como redes sociotécnicas.

2.1.2 Mnemosyne: Atlas de sobrevivências e fórmulas de *pathos*

É deste modo que, seguindo tal inclinação à impureza da imagem, as pranchas do “Atlas de Imagens” Mnemosyne (*Mnemosyne Bilderatlas*) configuravam instrumentos de visibilidade de sua “ciência da cultura” (*Kulturwissenschaft*), complementar ao projeto de sua biblioteca, *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (KBW), inaugurada em 1926, que antecede e converge com o Atlas.¹¹ Nela, os livros eram reunidos conforme o critério da “boa vizinhança”, que “significa uma estreita relação entre um elemento epistêmico e o próximo, através de um campo de forças que movem uns nos outros, que os explicam uns pelos outros” e onde “cada uma dessas unidades energéticas ilumina os objetos vizinhos, dos quais absorvem em contrapartida as forças” (SIEREK, 2009, p.44).¹² Biblioteca rizomática, onde as relações entre as imagens correspondiam às afinidades entre os campos de saber, em um momento em que os purismos disciplinares estabeleciam rígidas e castradoras separações.

As pranchas de Mnemosyne, vistas como imagens, carregam a impureza que a modernidade recalrava, nas produções acadêmicas em suas buscas por categorizar em grupos e historicizar linearmente, nas vanguardas modernas que ansiavam especificar em um conceito norteador suas práticas, nas linguagens artísticas que procuravam incessantemente por sua essência. Estas pranchas mantêm a ênfase das inquietações de Aby Warburg pelos estudos sobre o Renascimento ao passo que torna visíveis traços da

¹¹ No caso de sua biblioteca, é importante remarcar os quatro níveis de sua configuração: “Partia-se da *Imagem (Bild)*: primeiro nível, agrupando as expressões figurativas desde a Arte pré-clássica até a Arte contemporânea) para se chegar ao topo imperativo de todo trabalho intelectual: a *Ação (Aktion)*: quarto nível e categoria das tomadas de posição diante da História do mundo), tendo-se atravessado os segundo e terceiro níveis, respectivamente as seções da *Palavra (Wort)*: tanto Linguagem e Literatura como Transmissão da literatura clássica) e da *Orientação (Orientierung)*, ou seja, os corredores heurísticos do pensamento humano: Ciência, Religião, Filosofia)” (SAMAIN, 2011, p.35).

¹² Tradução do texto: “[...] Chacune de ses unités énergétiques rayonne sur les objets voisins, dont elle absorbe en retour les forces. Un ‘ bon voisinage’, cela signifie une étroite relation entre un élément épistémique et le prochain, à travers de champs de forces qui les meuvent l’un dans l’autre, les expliquent l’un par l’autre”.

cultura visual do momento histórico quando são construídas, com fragmentos de notícias de jornais, anúncios publicitários, suas próprias fotografias etc, considerando que “[...] a palavra *Bild* em alemão denota um campo muito mais largo que abarca o universo englobado pelas palavras inglesas *image, picture, figure e illustration*, ou seja, imagem, quadro, figura e ilustração” (KNAUSS, 2008, p.162).

Se toda imagem carrega em si um devir, podemos dizer que essas pranchas assumem o híbrido como linguagem e como forma de pensamento em uma transdisciplinaridade que remete ao *imago mundi* contemporâneo. Aby Warburg parece-nos atual ao romper com concepções rígidas da imagem, tanto como núcleo sólido de sentido como também da estabilidade de seus usos. Logo, conforme atenta Didi-Huberman (2013a, p.34, grifos do autor), somente é possível problematizá-la em seu movimento intrínseco:

Primeiro, não ficamos *diante da imagem* como diante de algo cujas fronteiras exatas não podemos traçar. Conjunto das coordenadas positivas – autor, data, técnica, iconografia etc. – não basta, evidentemente. Uma imagem, toda imagem, resulta dos movimentos provisoriamente sedimentados ou cristalizados nela. Esses movimentos a atravessam de fora a fora, e cada qual tem uma trajetória – histórica, antropológica, psicológica – que parte de longe e continua além dela. Eles nos obrigam a pensá-la como um *movimento energético e dinâmico*, ainda que seja específico em sua estrutura. [...] ficamos diante da imagem como *diante de um tempo complexo*, o tempo provisoriamente configurado, dinâmico, desses próprios movimentos. A consequência – ou o desafio – de um “alargamento metódico das fronteiras” não é senão uma *desterritorialização da imagem e do tempo que exprime sua historicidade*. Isso significa, claramente, que o *tempo da imagem não é o tempo da história* em geral [...]

É nesta configuração criada para pôr em movimento o pensamento, que Aby Warburg mobiliza as imagens de seu arquivo e com elas seus “tempos complexos”. Ora, desterritorializar uma imagem implica tirar dela qualquer segurança sobre suas maneiras de agir e a extensão das rotas de suas ações. Desterritorializar seu tempo pode sugerir, entre outros efeitos, reaparecimentos como desvios que possibilitam modos de recepção diferentes daqueles idealizados por seus produtores. Considerando os estratos temporais sedimentados nas imagens, que podem ser reativados consciente ou inconscientemente, a sucessão linear das inscrições é muitas vezes suspensa ou transpassada por digressões que fazem de cada imagem território sincrônico e diacrônico em relação aos acontecimentos do mundo. E no que consiste a complexidade de seu tempo? O tempo da história, como bem enfatizou Walter Benjamin (2010) entre outros críticos dos ideais progressistas da modernidade, é universal, irreversível flecha em direção ao futuro, que permite ao passado apenas a sucessão dos tempos acumulados, o que decorrerá no efeito de linearidade para a história da arte que se estabiliza na modernidade como campo de

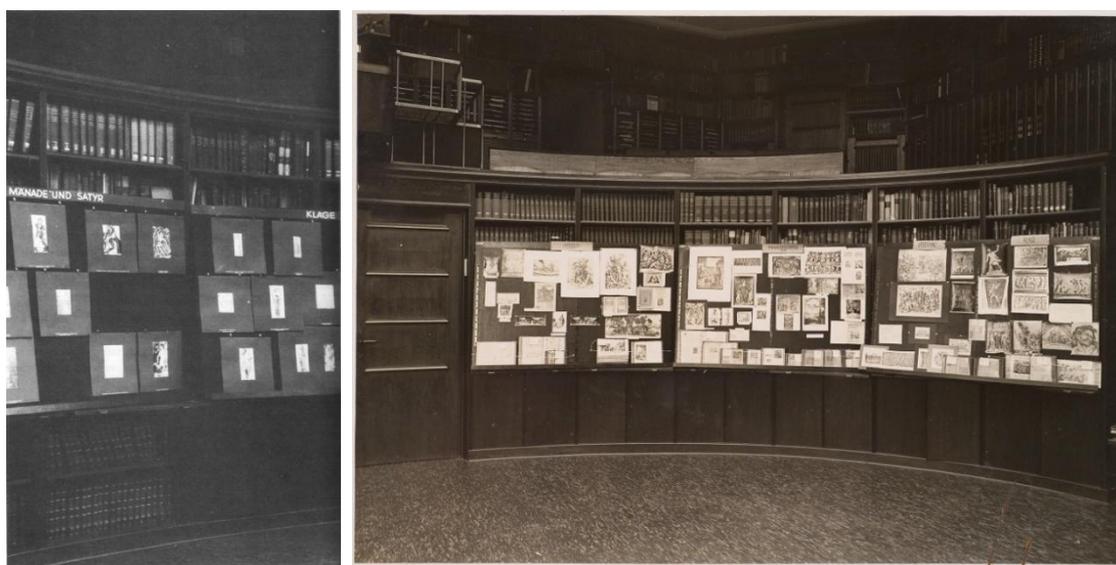
conhecimento. Warburg, por sua vez, aos poucos se distancia desta história estetizante dedicada ao andamento dos estilos e autores, ao intuir que o tempo das imagens invoca muito mais as dinâmicas inconstantes da memória, que é construída e mobilizada não por palavras, mas pela imaginação: *Mnemosyne*, termo gravado no topo de sua biblioteca e temática motivadora que se estendeu nas pranchas espalhadas no seu interior; imagens que saíam dos livros e da extensa investigação empreendida pelo pesquisador.

Todo tempo é impuro, no vai e vem das sobras do passado e de projeções futuras, e é neste modo temporal da impureza que se chega ao conceito de *nachleben*, a sobrevivência ou vida póstuma das imagens. Se a questão da sobrevivência surge em seus estudos sobre o Renascimento – quando Warburg se perguntava sobre como os homens daquele período significavam a Antiguidade e eram influenciados por ela a ponto de expressarem artisticamente resquícios e retomadas desta cultura – nas pranchas do Atlas a *nachleben* toma forma e ganha vida nas imagens que ali pousavam. Para tratar deste modelo temporal, Didi-Huberman (2013a) recorre constantemente à noção de anacronismo, ressaltando que a sobrevivência elabora outra concepção de história ao passo que ela própria anacroniza a história, pois se pergunta sobre os retornos descontínuos de fórmulas visuais e com elas, cargas emocionais.

Ora, Warburg afirma que, “antes de mais nada, *Mnemosyne* deseja, com sua base de material visual, ser um inventário de pré-cunhagens documentáveis que propuseram a cada artista o problema da rejeição ou então da assimilação dessa massa compressora de impressões” (WARBURG, 2009, p. 128). Segundo essa linha de pensamento, cabe ao criador de um objeto expressivo assimilar ou rejeitar as referências do passado na sua produção, na qual intenta incluir sua marca pessoal, sua assinatura. No entanto, o que Warburg remarca é que esta escolha não é de todo consciente, que os substratos mais sensíveis da memória podem fazer emergir determinadas fórmulas que sobrevivem ao longo da história.

Para tanto, propunha reterritorializar fragmentos visuais em modos de exposição que problematizavam a descontinuidade temporal da memória, inicialmente através de quadros comparativos duplos e triplos, propostos entre os anos 1905 e 1911, mas que se expandiram em montagens de muitas imagens, como foi ilustrado na conferência sobre Los Pueblos em 1923, encaminhando-se aos projetos finais de sua episteme para a história da imagem desenvolvidos entre os anos de 1924 e 1929 (DIDI-HUBERMAN,

2013a, 2013b). Neste período, primeiramente, foram realizadas exposições temáticas com imagens fotográficas coladas em papéis pretos, dispostas umas ao lado das outras no interior elíptico de sua KBW. Posteriormente, o formato Atlas Mnemosyne foi concebido com telas de tecido preto de 1,5 x 2,0 metros, onde imagens eram fixadas, movidas, registradas fotograficamente e refixadas, fazendo deste um dispositivo para relacioná-las e com elas, suas memórias. Os fluxos e deslocamentos das imagens desdobravam-se nas pranchas multifacetadas, onde as imagens em conjunto e em relação permitiam expor sua “iconologia do intervalo”, nome dado pelo historiador para sua ciência em 1929.



Exposição *Die Geste der Antike in Mittelalter und Renaissance* (1926-1927) e pranchas do Atlas Mnemosyne dispostas na sala de leitura da KBW

Karl Sierck (2009, p.20) propõe abordar esse sistema de pensamento como uma “teoria cultural da imagem em movimento” empreendida através de dispositivos de montagem – da biblioteca, do atlas, do pensamento –, que possibilitam a “análise comparativa dos movimentos significantes” (id., ib., p.32) que necessitava, por sua vez, um agenciamento hipertextual de imagens e livros. Assim, através da constituição do Atlas Mnemosyne, Aby Warburg põe as imagens em movimento sobre os painéis, superfícies operacionais e energéticas onde um clique fotográfico permite a paralisação de um instante dessa movimentação, como em uma “constelação”, conceito de Walter Benjamin constantemente associado ao *Atlas Mnemosyne* (AGAMBEN, 2012; DIDI-HUBERMAN, 2013; LISSOVSKY, 2014).¹³

¹³ Mauricio Lissovsky (2014, p.315) sugere a aproximação entre Aby Warburg e Walter Benjamin, especialmente no que tange o aspecto da montagem, notório nas últimas obras destes pensadores,

Uma constelação não é necessariamente um conjunto de astros, nem propriamente seu movimento, mas a percepção do olhar humano que, em seu ponto de vista, paralisa tal dinâmica para ligar os pontos celestes, apreendê-los em um instante e concebê-los em um desenho que comporta um saber. Um saber-imagem que corresponde a diversas outras dinâmicas simultâneas por semelhança (BENJAMIN, 2010), desde as configurações históricas e sociais, aos níveis mais sutis da experiência simbólica, psicológica e mnemônica.

As constelações, por outro lado, consistem em verdadeiras operações de navegação, orientação e projeção, analogia que nos permite refletir sobre as questões relativas à orientação do homem entre as imagens do mundo e o mundo das imagens, fenômeno este cuja intensificação Warburg experimentou entre os séculos XIX e XX, de modo que “esclarece estas ligações entre aquilo que poderíamos chamar de vontade de orientação científica e a necessidade cultural de um relato universal em imagens” (SIEREK, 2009, p.136).¹⁴ Imagens como instâncias energéticas de orientação no mundo, como afirmava Warburg nas primeiras palavras da introdução ao Atlas Mnemosyne:

A criação consciente da distância entre o eu e o mundo exterior é aquilo que podemos designar como ato fundamental da civilização humana. Quando o espaço intermediário entre o eu e o mundo exterior se torna o substrato da criação artística são satisfeitas as premissas graças às quais a consciência dessa distância pode tornar-se uma função social duradoura que, através da alternância rítmica da identificação com o objeto e o retorno à *sophrosyne*, indica o ciclo entre a cosmologia das imagens e aquela dos signos. Trata-se de andamento circular cujo funcionamento mais ou menos preciso, *enquanto instrumento espiritual de orientação, acaba por determinar o destino da cultura humana.* (WARBURG, p.125, grifo nosso)

Orientar-se por um diagrama conceitual feito com e sobre imagens é a culminação de uma ciência da cultura em busca incessante pelo problema do “poder criador de estilo da vida em movimento e sua significação para as artes plásticas” (WARBURG, 2010, p.179), que ao longo dos trinta anos que antecedem o projeto inconcluso do Atlas foi marcada tanto por deslocamentos tangíveis (como a viagem de Warburg ao Novo México) como intangíveis, nos cruzamentos teóricos elaborados para embasar suas noções-chaves. As constelações expressas nas pranchas warburguianas

Mnemosyne e Passagens, respectivamente, de maneira que “o ‘retorno’ de Warburg está estreitamente relacionado à crescente influência de Walter Benjamin”. Por outro lado, é importante também enfatizar que a ideia de constelação está no cerne da noção benjaminiana de “imagem dialética, como bem resume a conhecida sentença: “Não é que o passado lance sua luz sobre o presente, ou o presente sua luz sobre o passado, mas a imagem é aquilo em que o que foi se une fulminantemente com o agora em uma *constelação*” (BENJAMIN apud AGAMBEN, 2012, grifo nosso).

¹⁴ Tradução do texto: “[...] Warburg éclaire ces liens entre ce qu’on pourrait appeler une volonté d’orientation scientifique et le besoin culturel d’un récit universel en images.”

eram arranjos entre muitos outros possíveis, como afirma Martin Warnkens (2010, p.VI) nas “advertências editoriais” da edição espanhola do livro ilustrado Atlas Mnemosyne: “[...] a constante remodelação que dispõem as imagens em novas configurações [...] indica bem que Warburg não via cada imagem permanentemente fixada a um determinado contexto, mas que em cada nova constelação a confiava um novo significado”.¹⁵

Esta alternância aparece nas reconfigurações dos “painéis de exposições” que antecedem ao Atlas Mnemosyne (tais como os dedicados a Rembrandt e Ovidio, em 1926 e 1927, respectivamente) e nas variadas versões das pranchas do atlas inacabado para uma possível publicação.¹⁶ “Tal como ficou, o legendário atlas constitui um laboratório de imagens, uma fase documentada do trabalho, porém de modo algum uma obra concluída. Nela faltam textos acabados até no esboço de uma introdução; planejaram ‘dois volumes de textos’” (WARNKE apud WARBURG, 2010, p.V).¹⁷ Compreendemos, portanto, o desejo experimental do dispositivo em sua elaboração e naquilo que dele escapa pois, como o próprio autor afirmara na Conferência na Biblioteca Hertziana de Roma (primeira apresentação pública do Atlas) “este ensaio iconológico apenas pode aspirar ser um precursor de outros” (WARBURG, 2010, p.179).¹⁸

Antes da formatação da última versão do Atlas, existiu uma série de 43 pranchas que data de 1928, um conjunto de nove pranchas apresentadas na Biblioteca Hertziana em 1929, e ainda a penúltima série com 69 pranchas, constando mil objetos (WARNKE apud WARBURG, 2010, p.VI). A variabilidade desses arranjos é complementar à fixação do movimento por intermédio de uma imagem técnica que naquele momento espalhava-se progressivamente no cotidiano moderno, sendo inclusive apropriada pelo próprio pensador que já se valia, em 1886, de uma câmera fotográfica portátil, uma

¹⁵ Tradução do texto: “[...] la constante remodelación que dispone las imágenes en nuevas configuraciones [...] indica que Warburg no veía cada imagen permanentemente fijada a un determinado contexto, sino que en cada nueva constelación le confiaba un nuevo significado”.

¹⁶ Vale também ressaltar que o projeto do Atlas Mnemosyne foi continuado por seus discípulos, especialmente Gertrud Bing e Ernst Gombrich, na versão de 1937.

¹⁷ Tradução do texto: “tal como quedó, el legendario atlas constituye un laboratorio de imágenes, una fase documentada del trabajo, pero en modo alguno una obra concluída. En ella faltan, hasta en el esbozo de una introducción, textos acabados; se planearon ‘2 tomos de texto’ ”

¹⁸ Tradução do texto: “este ensayo iconológico solo puede aspirar a ser precursor de otros”.

Kodak nº2 *Bull's-Eye*, para registrar a vivência junto aos índios Los Pueblos.¹⁹ A fotografia, como técnica de conversão do mundo em imagem e das imagens de diferentes suportes na equivalência plana de sua visualidade, apresenta-se como uma possibilidade de escrita da história das expressões humanas almejada pelo pensador através do estudo das fórmulas de *pathos*. Junto às reproduções fotográficas presas em *passepapouts* (geralmente com legenda na parte inferior da imagem) haviam etiquetas acima constando o “tema” dos conjuntos de seu atlas da cultura ocidental, heranças mnemônicas organizadas em núcleos de um saber visual e cultural.

Mesmo que tenhamos acesso a uma determinada numeração, como aquela empregada na parte superior dos painéis, que por sua vez aparece em livros e nas versões disponíveis na internet,²⁰ é importante remarcar que se trata apenas de uma possibilidade de ordem de apresentação. A orientação por este mapa de imagens considera a variabilidade de sua escrita e também de sua leitura, cuja sucessão entre as imagens pode modificar conforme a recepção. É o que indica, por exemplo, as advertências editoriais da publicação espanhola do Atlas Mnemosyne, que mesmo numerando e identificando as imagens o faz de maneira não linear, considerando que “é difícil estabelecer uma ordem, pois diversas disposições podem ter seu sentido particular”, de maneira que nesta referida edição os organizadores oferecem apenas “uma proposta de interpretação do pensamento de Warburg em constantes temáticas e motivos, em oposições e em associações e ocorrências” (WARNKE apud WARBURG, 2010, p.VII).²¹

Os espaços pretos entre as imagens funcionam como canais por onde escapa o olhar do observador e circulam os sentidos das imagens, que nestas montagens experimentais nunca são fechados em uma unidade estável, ao contrário, mostram-se apenas nas relações e trânsitos dos elementos que configuram seu campo de força cultural. É através desse trabalho com foco no “entre” imagens que Warburg “[...] visava ativar as propriedades dinâmicas que a consideração isolada delas teria deixado

¹⁹ Sobre o gesto fotográfico de Aby Warburg, ver Karl Sierck (2009, p.59), que o define como “intervencionista e dialógico”, demonstrando uma intensa vontade de dinamização da cena pelo movimento serial e diferentes pontos de vista. Sierck remarca que Warburg no mesmo ano da primeira projeção dos irmãos Lumière, 1896, já demonstrava estratégias de edição.

²⁰ A exemplo do site da revista Engramma que disponibiliza as pranchas do Atlas Mnemosyne: <http://www.gramma.it/eOS2/atlante/index.php?lang=eng>

²¹ Tradução do texto: “es difícil decidir el orden, pues diversas disposiciones posibles pueden tener su particular sentido. Por eso se ha insistido en que las secuencias que aquí se ofrecen no son sino propuestas de interpretación del pensamiento de Warburg en constantes temáticas y motivicas, en oposiciones y en asociaciones y ocurrencias.”

latentes” (MICHAUD, 2013, p.296). Um trabalho sobre o símbolo e seu movimento pendular, conforme explicita Giorgio Agamben (2009) que o compreende como uma “[...] esfera intermediária entre a consciência e a reação primitiva e trazia em si tanto a possibilidade de regressão como a de conhecimento mais elevado; ele é um *Zwischenraum*, um “intervalo”, uma espécie de *no man’s land* no centro do humano”.²² Entretanto, não é apenas a observação sobre o símbolo como um intervalo na cultura e psicologia humana que constitui o cerne dessa iconologia, porém toda uma rede de intervalos de tempos e sentidos, entre-imagens e nelas mesmas. Alargar o espaço do “entre” constitui uma operação crítica que visa explorar a atualização da imagem que acontece nestas lacunas, onde verdades e certezas não estão no cerne das questões fundamentais colocadas diante dela. Ao contrário, o que ela permitiu imaginar? E desta imaginação, o que foi possível mobilizar, subjetiva e coletivamente? A montagem visual do atlas é uma faceta desta operação intervalar, descontínua e impura.

Em sua maioria eram reproduções fotográficas de obras de arte, contudo no dispositivo elas se desprendiam do nível dos estilos para assumirem plenamente sua realidade imagética e cultural, sendo aproximadas de imagens “não artísticas”. Por outro lado, o próprio conceito de obra “original” é questionado através da construção de relações entre as imagens pela conexão dos “valores expressivos que são conservados na memória” (WARBURG, 2009, p.126). Para o autor:

[...] faz-se necessário buscar a matriz que imprime na memória as formas expressivas da máxima exaltação interior, expressa na linguagem gestual com tal intensidade, que esses engramas da experiência emotiva sobrevivem como patrimônio hereditário da memória, determinando de modo exemplar o contorno criado pela mão do artista no momento em que os valores mais altos da linguagem gestual desejam emergir na criação por sua mão. (WARBURG, 2009, p.126)

Segundo este esquema que consta no texto sobre Mnemosyne, podemos perceber a dupla interrogação do teórico, que demonstra a intrínseca complementaridade de seus conceitos: como são impressas no corpo e na memória determinadas emoções extremas,

²² Entretanto, sobre este ponto, é importante notar que o próprio Warburg considera o “homem primitivo” como uma invenção cultural, o que pode ser notado na conferência sobre o ritual da serpente, onde instaura um desconcertante cenário para sua discussão: recusa a pretensão de superioridade do discurso científico sobre o “homem primitivo”, para em seguida afirmar que mesmo no homem moderno haverá sempre sobrevivências de uma “eterna indianidade”. Em outras palavras, não existe uma passagem absoluta do selvagem ao civilizado, como a modernidade pretende com seus esquemas epistêmicos purificar (LATOURET, 2000), entre eles, a própria história da arte. A indianidade não apenas sobrevive, como seu modo de conhecimento do mundo é necessário. Recorrer às memórias da viagem junto aos índios é assim uma necessidade do historiador, fundamental para o desenvolvimento de seu método marcado pela intenção de “fazer psicologicamente compreensível a unidade latente no processo de oposição polar” (WARBURG, 2010, p.179). Tradução do texto: “hacer psicológicamente comprensible la unidad latente en el proceso de oposición polar”.

e como elas retornam ou sobrevivem como fórmulas de *pathos* através do ato criativo.²³ Trata-se de algo de difícil apreensão, já que se dedica à percepção de uma passagem sutil, das experiências interiores e subjetivas ao exterior do mundo cultural, de maneira que “o próprio conceito de *Pathosformeln* – fórmulas estilísticas arcaizantes, impostas, por assim dizer, pelos temas e situações particularmente emotivos – estabelecia na análise uma estreita ligação entre forma e conteúdo” (GUINZBURG, 1989, p.65). Warburg ressalta a importância da linguagem figurativa do gesto na cultura, ou como afirma Agamben (2008, p.11), “gesto como cristal de memória histórica”, pois avalia o “[...] ímpeto indestrutível de sua cunhagem expressiva, forçada a reviver [...] experiências de comoção humana em toda a sua polaridade trágica: do sofrimento trágico à atitude vitoriosa ativa” (WARBURG, 2009, p. 130), o que faz de Mnemosyne

[...] um atlas das ‘fórmulas-de-pathos’ (*Pathosformeln*), gestos fundamentais transmitidos e transformados – até nós desde a Antiguidade: gestos de amor e gestos de combate, gestos de triunfo e de servidão, de elevação e de queda, de histeria e de melancolia, de graça e de fealdade, de desejo em movimento e de terror petrificado... O homem encontra-se, pois, no centro do atlas *Mnémósine*, pela energia contrastada dos seus pensamentos, dos seus gestos, das suas paixões. (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p.22)

Assim sendo, o Atlas Mnemosyne é ao mesmo tempo um atlas das fórmulas de *pathos* recorrentes nas investigações de Warburg e também um atlas das sobrevivências. “Atlas da memória errática” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p.206), onde as imagens são dinamogramas, campos de forças sociais e culturais. A conexão entre esses três conceitos fundamentais para a ciência da cultura de Warburg – Sobrevivência, Fórmula de *Pathos* e Dinamograma – condensam seu entendimento sobre a imagem como fenômeno transversal entre memória e ação, sejam elas subjetivas e coletivas. Nesta perspectiva, os estudos das formas (ou das fórmulas) tendem a direcionar a análises sobre os conteúdos de maneira distinta das investigações com ênfase nas representações, pois a forma é sempre apreendida como uma “re-presença” mutante, seja inscrita ou corporificada. Este aspecto pode ser percebido em um comentário de Giorgio Agamben ao tratar do painel 46 de Mnemosyne, dedicado à *pathosformel* da Ninfa, que acompanha os interesses de Warburg desde seus primeiros escritos sobre Sandro Botticelli.

²³ Uma vez que o termo empregado, engrama, diz respeito a um traço de memória permanente deixado por um estímulo no tecido nervoso. Segundo Philippe-Alain Michaud (2013, p.296), Warburg se inspirou no conceito de Richard Semon: “[...] todo acontecimento que afeta o ser vivo deposita na memória uma marca, que Semon chama de *Engram* [...]”.

O quadro contém 26 fotografias, desde um baixo-relevo longobardo do século VII ao afresco de Ghirlandaio que está na igreja de Santa Maria Novella (no qual aparece a figura feminina que Warburg chamava, brincando, “senhorita leva-depressa”, e que na correspondência sobre a ninfa Jolles define “o objeto dos meus sonhos, que toda vez se transforma em um encantador pesadelo”), da carregadora de água de Rafael à camponesa toscana fotografada por Warburg em Settignano. Onde está a ninfa? Qual de suas 26 epifanias é ela? Faremos uma leitura equivocada do Atlas se procurarmos entre essas epifanias algo como um arquétipo ou um original do qual as outras derivariam. Nenhuma das imagens é original, nenhuma é simplesmente uma cópia. Nesse sentido, a ninfa não é uma matéria passional à qual o artista deve dar nova forma, nem um molde ao qual deve submeter seus materiais emotivos. A ninfa é um composto indiscernível de originalidade e repetição, forma e matéria. (AGAMBEN, 2012, p.28-29)

A fórmula de *pathos* ninfa manifesta-se na sobrevivência de seus aparecimentos, nunca sendo a mesma, tornando-se visível na dialética distância-proximidade, entre as reproduções fotográficas, que corresponde ao movimento deste dinamograma ao longo da história. Por vezes, predominam as semelhanças das formas e dos conteúdos; em outras, mostram-se com intensa discrepância, como observamos também na prancha 47, “a ninfa como anjo custódio e como caçadoras de cabeças”. Nesta, a *pathosformel* varia entre o singelo *pathos* de um anjo guiando uma criança pela mão (Tobias e o anjo) à violência da ninfa com a espada que decapita (Judite e Holofernes) ou ainda ao receber a cabeça (Salomé). Através de seus operadores conceituais, a teoria da imagem de Aby Warburg inspira uma abordagem empírica oscilatória, pela qual as imagens dadas a ver assumem sua propensão ao nomadismo. A imagem não é um objeto preexistente, ao contrário, ela existe e se refaz contínua e associadamente.



Prancha 46 e 47 de Mnemosyne

Esses resquícios mnemônicos de formas expressivas materializadas em inscrições artísticas são reanimados nas ocasiões de recepção, entre as quais o próprio Atlas Mnemosyne funciona decisivamente como instrumento de reativação e descarga energética das imagens, sendo possível saltar de uma imagem à outra, reforçando que não existe imagem precípua. Sua leitura dificilmente é linear, apesar da publicação no formato livro induzir a passagens contínuas das páginas. O conjunto de pranchas suscita a descontinuidade e a errância própria à forma atlas, de maneira que “[...] começamos por abri-lo à procura de uma informação concreta, mas, uma vez obtida essa informação, não é forçoso que o abandonemos, continuando então a calcorrear as suas bifurcações em todos os sentidos [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p.11). Se pensarmos na apresentação das pranchas dentro do formato elipse da KBW, podemos imaginar uma observação ainda mais dinâmica, onde o observador poderia reger sua leitura pelo ir e vir na biblioteca, trazendo à tona argumentos, hipóteses, dúvidas e afetos.

A “estética do dinamograma” (WARBURG apud DIDI-HUBERMAN, 2013a, p.157) mostra-se central neste projeto, sendo este um conceito que se coloca entre as fórmulas de *pathos* e a sobrevivência. Karl Sierck (2009) condensa a perspectiva multifacetada de estudo das imagens como “campos de forças” e o interesse de Warburg pelas imagens a partir de “sua capacidade de transformar, de por em movimento, de dinamizar os valores e conteúdos culturais.” (id., ib., p.54).²⁴

As imagens, diz Warburg, têm isso nelas: todas as imagens! Elas abrigam e mobilizam uma força que foi subestimada até o presente. Não se trata apenas de liberar estas energias e seus valores afetivos. As imagens não são instâncias que ‘mostram’ os sentimentos. Porque não se vê os sentimentos – não separados do corpo da imagem que eles invadiram. Para sondar as dimensões energéticas da imagem, Warburg volta-se então em direção ao corpo da imagem: aos rastros deixados pelos instrumentos de sua produção material entre técnica e artesanato, aos resíduos e testemunhos de suas influências intelectuais e econômicas, à multiplicidade de discursos e de eventos que acompanham sua produção e sua apresentação. Todos estes elementos formam os campos de força que asseguram às imagens sua sobrevivência específica (SIEREK, 2009, p.45).²⁵

²⁴ Tradução do texto: “[...] sa capacité à transformer, à mettre en mouvement, à dynamiser les valeurs et les contenus culturels.”

²⁵ Tradução do texto: “Les images, dit Warburg, ont ça en elles: toutes les images! Elles abritent et mobilisent une force qui a été sous-estimée jusqu’à présent. Il ne s’agit pourtant pas simplement de dégager ces énergies et ces valeurs affectives. Les images ne sont pas des instances qui ‘montrent’ des sentiments. Car les sentiments ne se voient pas – en tout cas pas séparés du corps d’image qu’ils ont envahi. Pour sonder les dimensions énergétique de l’image, Warburg se tourne donc vers ce *corps de l’image*: vers les traces laissés par les instruments de sa production matérielle entre technique et artisanat, vers les résidus et les témoignages de ses influences intellectuelles et économiques, vers la multitude de discours et d’événements qui accompagnent sa production et sa présentation. Tous ces éléments forment des

Mnemosyne, deusa da memória e mãe das artes, e Atlas, titã que carrega o mundo nas costas, fazem convergir anseios e emoções entre as ações de lembrar, criar, acumular e transportar, tarefa exaustiva que se converte em um verdadeiro projeto epistêmico e estético. A tecnologia fotográfica tem um papel crucial, pois é justamente através de sua reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 2010) que as imagens encontram-se livres de seus suportes materiais originais (pinturas, esculturas, afrescos, desenhos, mapas, manuscritos, objetos de cunho antropológico etc), em um dispositivo que planifica visualmente estas expressões em um espaço heterotópico regido por um tempo anacrônico. O preto e branco das fotografias contribui para a conquista desta planaridade do visível, que não implica em estabilidade de seus efeitos associativos, mas ao contrário, na constituição de um modo de ver onde as imagens e seus detalhes possam ser assimilados para além de hierarquias e categorizações.



Exposição do Atlas Mnemosyne no ZKM Center for Art and Media, 2016

2.1.3 Forma Atlas: Saber dos intervalos e da imaginação

Mnemosyne é a deusa da memória. Podemos agora compreender que o atlas das imagens homônimo é a forma visual, a forma operatória de uma *memória inquieta* – ou mesmo de um medo – que nasce da colisão do Agora com o Outrora, do desastre presente com a longa duração “psicossomática”, essa “história de fantasmas para adultos” que sobrevive e se reatualiza sem cessar na nossa história. O atlas seria, mais exatamente, *o compêndio visual de uma memória inquieta transformada em saber*, seja no plano do pensamento histórico, da atividade artística ou do espaço público e político. (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p.263, grifos do autor)

O Atlas Mnemosyne serve como ponto de partida nesta pesquisa, pois o consideramos como um objeto de estudo que, atrelado ao pensamento de Warburg aqui resumidamente apresentado, incita-nos a refletir sobre as imagens dinamicamente em relação, valendo-se de dispositivos que servem para ampliar tais movimentos ao passo que se constrói um gênero de conhecimento cujo vetor é a imaginação. Neste ponto, consideramos a configuração de uma possível “Forma Atlas” preconizada em Mnemosyne, através da qual podemos estudar e experimentar a ideia de imagem em rede. Georges Didi-Huberman em seu livro “Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta” (que deriva do catálogo de sua exposição “*Atlas ?Cómo llevar el mundo a cuestras?*”), fala de uma “forma visual do saber” ou uma “forma sábia do ver”, um dispositivo que faz convergir dois paradigmas, o estético e o epistêmico: “Contra toda a pureza epistêmica, o atlas introduz no saber a dimensão sensível, o diverso, o caráter lacunar de cada imagem. Contra toda pureza estética, introduz o múltiplo, o diverso, a hibridez de toda montagem.” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p.12).

Contudo, diante deste cenário precisamos considerar algumas premissas. Primeiramente é importante frisar que este saber não é apenas imagético. Lembremos que aos modos expositivos de seu arquivo/fototeca soma-se uma série de anotações aforísticas e autobiográficas, cartas, tratados e conferências realizados concomitantemente ao período de elaboração de Mnemosyne. Suas “notas fugidias” (WARBURG apud DIDI-HUBERMAN, 2013a, p.393), escritas entre 1927 e 1929, funcionavam como um diário de campo de um antropólogo da imagem atento aos deslocamentos constantes das formas expressivas que sobrevivem e agem na memória como forças que as atravessam. Também é provável que Warburg tenha desejado que as pranchas do Atlas fossem acompanhadas de textos em uma possível publicação (WARNKE in WARBURG, 2010), tal como foi realizado na versão póstuma organizada por Gertrud Bing e Ernst Gombrich.

No caso das conferências, a concomitância da exposição das imagens à explanação sobre e com elas, ratifica a formulação de um relato deste saber visual, uma narrativa inventiva que instiga no observador/interlocutor outras maneiras de conectar os pontos destas tramas de imagens. É o caso da conferência sobre os índios Los Pueblos e das apresentações públicas do Atlas, como a realizada na Biblioteca Hertziana de Roma. Em outra ocasião o autor afirmara: “Quisera a KBW fosse um posto de captação. Promover a compreensão do mundo recordado em suas palavras e imagens” (WARBURG, 2010, p.181).²⁶

Fritz Saxl, por sua vez, escreveu em 1930 na carta enviada à editora onde visava publicar o Atlas Mnemosyne e um conjunto de textos póstumos de Warburg que “[...] somente sua palavra [...] está em condições de dar significado às pranchas, de fazer com que cada uma produza o efeito que a corresponde” (SAXL in WARBURG, 2010, p. XVII),²⁷ ao passo que se refere ao trabalho do atlas como “um rico legado de materiais não publicados que, dispostos como em um *mosaico*, sem dúvida refletirão graficamente aquele texto” (idem, grifo nosso).²⁸ Gertrud Bing (apud GUINZBURG, p.47) também aponta como problemas principais da obra de Warburg a “função da criação figurativa na vida da civilização [e a] relação da variável que existe entre expressão figurativa e linguagem falada”, o que reforça o duplo palavra-imagem. Percebemos então como seus colaboradores mais diretos realçavam a impossibilidade de separação dos dois âmbitos do legado do historiador da cultura que, entre a palavra e a imagem, formulou seus “espaços de pensamento” (*denksraum*).

No Atlas, esta relação é percebida também na dimensão histórica entre texto escrito e o mundo das imagens, ao observarmos, por exemplo, variados fragmentos de manuscritos, gravuras e códices ilustrados, páginas de jornais e de livros, publicidades, ou mesmo a árvore genealógica esboçada pelo próprio Warburg na prancha A. Entre a cultura oriental e ocidental, antiga, medieval ou moderna, estes dois modos de inteligibilidade e expressão são complementares e inseparáveis, como também percebemos nas fotografias que exprimem o modo de apresentação do Atlas, onde

²⁶ Tradução do texto: “Quisiera que la KBW fuese ese puesto de captación. Promover la comprensión del mundo recordado en sus palabras e imágenes [...]”

²⁷ Tradução do texto: “[...] solo su palabra [...] está en condiciones de dar significado a los paneles, de hacer que cada uno produzca el efecto que le corresponde.”

²⁸ Tradução do texto: “un rico legado de materiales no publicados que, dispuestos como en un mosaico, sin duda reflejarán gráficamente aquel texto”.

podemos ver as estantes de livros na KBW ao fundo das pranchas, o que evidencia a coexistência dessas duas lógicas.²⁹ Sendo assim, este saber visual não é estabelecido numa suposta dependência das imagens em relação ao texto escrito, nem tampouco numa suposta autonomia das imagens, mas justamente na quebra de uma lógica hierárquica que considera o conhecimento histórico, lógico e linear superior à heterogeneidade estética das imagens.

Sua existência como saber distancia-se de uma tradição que anseia decodificar em uma fala a mensagem críptica das imagens. Entendemos que o saber visual contido nesta Forma Atlas é menos um instrumento de decifração de imagens e mais instrumento de orientação no *imago mundi*, algo metaforicamente expresso na escultura do Atlas Farnésio que carrega nas costas o globo celeste com seu mapa de constelações. Orientação diante do excesso e de seu peso incomensurável, que ocasiona aquilo que Didi-Huberman (2013b) vai abordar como uma “inquietaude” manifesta na postura do titã: a glória de sua potência é concomitante ao sofrimento do poder suportar. Tal figura, que aparece na prancha 2 de Mnemosyne, ressalta o *pathos* de quem suporta o acúmulo e o peso do mundo, considerando que em sua própria etimologia a palavra grega atlas significa em sentido literal o portante ou o portador (id., ib., p.78). No caso de um atlas de imagens, portar tal acúmulo coincide com a dificuldade em produzir a partir dele algum saber que não seja somente interpretativo, mas que considere os vetores energéticos aqui elencados. Saber constelar como paradigma fundamental para qualquer conhecimento que procure extrair o inteligível a partir do sensível (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p.24).



Atlas Farnésio e detalhe da Prancha 2 do Atlas Mnemosyne

²⁹ Martin Warnke (in Warburg, 2010) supõe que este aspecto ressalta o caráter provisório da última versão de Mnemosyne, pois aparenta ser uma instrução para o fotógrafo realizar uma documentação rápida.

Se os arranjos maquínicos permitem-nos hoje ter acesso ao acúmulo de imagens com extrema facilidade (a exemplo do Google Imagens, ferramenta fundamental nesta pesquisa), gerando impactos na imaginação e na memória, navegar por elas e compreendê-las através de montagens visuais, de formas de escrita e de leitura continua sendo um fardo laborioso, inclusive devido à extensão deste excesso. Se “para Warburg, o Atlas Mnemosyne era exatamente assim: um modo de ter ‘à mão’ toda uma multiplicidade de imagens, um instrumento prático para ‘saltar’ facilmente de uma para outra.” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p.396), um “meio visual desdobrado” (id., ib., p.367) que renunciava a urgência de conferir potência argumentativa às imagens, temos hoje como desafio lidar com novos mapas através dos quais é possível mover-se na imaginação ou elaborar cartografias possíveis para localizar-se nela, nas incertezas dos seus múltiplos caminhos rizomáticos, nas particularidades de cada território expressivo.

Didi-Huberman (2013b, p. 15) considera que o atlas de imagens é uma máquina de leitura que é ao mesmo tempo uma “leitura antes de tudo”, elementar e contemplativa, e uma “leitura depois de tudo”, que surge quando as ciências humanas são perturbadas pela necessidade de extrapolação de seus próprios limites. Um conhecimento e uma leitura guiados pela imaginação, que “[...] aceita o múltiplo e renova-o sem cessar, a fim de aí detectar novas ‘relações íntimas e secretas, novas ‘correspondências e analogias’, que serão por seu turno inesgotáveis, como inesgotável é todo pensamento das relações [...]” (id., ib., p.14). Sendo assim, a Forma Atlas deve permitir detectar essas relações como possibilitar a ligação de vestígios visuais em um plano comum.

Mas como isso pode ocorrer? Primeiramente é preciso ter de onde partir. Ao invés de argumentos generalizantes, advindos de estruturas de pensamento como teorias culturais, sociais, políticas ou históricas, é da exploração ao máximo das peculiaridades expressivas que se pode chegar a manifestar suas relações nesses âmbitos. Por isso, Karl Sierck (2009, p.144) comenta que é necessário ter uma reserva cética em relação à possibilidade de argumentar uma “teoria global das mídias” ou “teoria midiática da globalidade” inspirada em Aby Warburg, considerando todo seu cuidado em observar cada detalhe ínfimo, o que pode ser expresso em sua máxima “Deus está nos detalhes”. Didi-Huberman (2013a, p.174) também reforça que “Warburg foi um historiador das singularidades, não um pesquisador de universalidades abstratas; a seu ver, os ‘problemas fundamentais’, as forças, não estavam ‘atrás’, mas diretamente nas formas,

ainda que elas estivessem determinadas ou limitadas num minúsculo objeto singular”.

Percebemos uma tendência à planaridade tanto nessa postura analítica (em certa medida “anti-hermenêutica”) como no próprio Atlas Mnemosyne, objeto que problematiza as maneiras de expor em um plano a fragmentação e disparidade das imagens. Didi-Huberman (2013b) compara o “campo operatório” desta Forma Atlas a ideia de uma “mesa” (em oposição ao “quadro”, que tende à concepção de uma inscrição histórica e definitiva). A planaridade da mesa de montagem rompe com categorias estruturais e a intenção de decodificação de mensagens crípticas. Além do verdadeiro e do falso, a legibilidade do *imago mundi* é possível na sua relação intrínseca com o mundo, através de um modo de observação inerente a este lócus heterotópico.

É uma ‘mesa’ onde se decide colocar, em conjunto, várias coisas díspares, cujas múltiplas ‘relações íntimas e secretas’ se procura estabelecer, uma área que possua as suas próprias regras de disposição e de transformação para ligar várias coisas cujos vínculos não são evidentes. E para fazer destes vínculos, uma vez encontrados, os paradigmas de uma releitura do mundo. (id., ib., p.47)

A Forma Atlas, ao abrir-se para a construção de um saber-imagem, distancia-se da tradição platônica que “promoveu um modelo epistêmico fundado na preeminência da Ideia: o conhecimento verdadeiro supõe, neste contexto, que uma esfera inteligível tenha sido extraída – ou purificada – do meio sensível, ou seja, das imagens, onde nos surgem os fenômenos” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p.11-12). Marie-José Mondzain (2008) comenta esta acepção ao recuperar a própria genealogia da palavra imagem, termo genérico que pode assumir nuances diversas se considerarmos sua apreensão em grego ou em latim, *eikon* e *imago*, respectivamente. No caso da palavra *eikon*, a que se refere Platão, é um modo de aparição no campo visível, algo “parecido”, o que vai fundamentar a rejeição da imagem pelo filósofo uma vez que não a compreende propriamente como um ente, mas como uma semelhança, e “uma coisa que parece não é, não tem um estatuto ontológico de verdade. Ela é inapreensível [...] é ainda ontologicamente insuficiente. É insuficiente porque daquilo que parece não podemos construir um saber” (MONDZAIN, 2008, p.5).³⁰

Mondzain concorda que não há um saber sobre a imagem, mas alega que, se para Platão isto seria uma fraqueza, já que este filósofo baseia-se na associação do ser das coisas à verdade do discurso sobre ele, para ela, ao contrário, é o que garante sua

³⁰ Tradução do texto: “[...] une chose qui semble n’est pas, elle n’a pas un statut ontologique de vérité. Elle est insaisissable. [...] c’est encore ontologiquement insuffisant. C’est insuffisant parce que de ce qui semble, on ne peut pas construire un savoir.”

força e seu destino político. Para ela, a imagem é “um *entre* o ser e o não-ser”, um “modo de aparição no mundo que coloca o olhar em crise, que faz com que nós vejamos, duvidamos, suspeitamos, inquietamo-nos” (id., ib., p.5).³¹ Mais uma vez retornamos ao caráter intervalar e instável da imagem, que, segundo a autora, é o que impossibilita a constituição de um saber sobre ela, mas o que garante sua polissemia: “a imagem é indecível, jamais unívoca. Sua equivocidade, sua liberdade, seu excesso encontra-se aí como uma respiração”³² (id., ib., p.3). Neste regime de semelhança (ou de verossimilhança) do *eikon*, a imagem não é necessariamente dependente da realidade da qual provém, mas sim uma lacuna, um *entre* que significa o mundo e mobiliza crenças, e que também desestabiliza nossa relação com o mesmo.

Consideraremos que a Forma Atlas estimula um saber entre-imagens (em vez de um saber sobre as imagens como núcleos de uma inteligibilidade estável), saber dos intervalos, que problematiza as inquietações e as contestações que elas provocam, as releituras do mundo e também os mundos possíveis de serem criados a partir delas. Desde a busca pelas imagens e outros vestígios que nos permitam compreender seus usos, à montagem da prancha e construção de um texto que a expanda, em vez de buscarmos por interpretações corretas, a questão é antes perceber como os sentidos colocam-se em disputa, especialmente por se tratar, em nosso caso, de imagens políticas.

Carlo Guinzburg (1989) em seu texto “notas sobre um problema de método” discorre sobre o método warburgiano e seus desdobramentos na obra de seguidores como Saxl, Panofksy e Gombrich pelo prisma da utilização dos testemunhos figurativos como fontes históricas. Warburg ao inserir a imagem no cerne da ciência da cultura utilizava documentações variadas – “testamentos, cartas de mercadores, aventuras amorosas, tapeçarias, quadros famosos e obscuros” (id., ib., p.45), para facilitar a compreensão de uma obra e o estabelecimento de relações entre seu aspecto formal e as características de uma sociedade: “[...] esclarecer as alusões veladas numa pintura (se as há), indicar as evocações de um texto literário (se existem), indagar onde for possível a existência de clientes que a encomendaram, suas posições sociais, eventualmente seus gostos artísticos” (id., ib., p.56-57). Por outro lado, considerava as figurações como

³¹ Tradução do texto: “[...] c'est ce mode d'apparition du monde qui met le regard en crise, qui fait que nous voyons, nous doutons, nous soupçonnons, nous nous inquiétons.”

³² Tradução do texto: “[...] l'image est indécidable, jamais univoque. Son équivocité, sa liberté, son excès retrouve là comme une respiration.”

fontes históricas, o que o permitiu investigar pelas imagens as mudanças de mentalidade do homem do Renascimento e como este compreendia a Antiguidade. Em suma, os significados oscilantes de uma imagem são compreendidos em meio a sua cultura, enquanto o estudo da cultura e da história pode ser desenvolvido por meio de imagens.

Contudo, Guinzburg adverte para os riscos do método iconológico, de ler nos testemunhos figurativos e nos documentos a eles associados (considerados como “provas”) aquilo que se pressupõe da imagem, “[...] lê neles o que *já sabe*, ou crê saber, por outras vias” (id., ib., p.63, grifo do autor). Leituras arbitrárias, mesmo que coerentes, ou aquilo que Guinzburg insistirá como o problema da “circularidade” da interpretação e dos argumentos calcados na empatia do historiador, podem ser entraves para o estudo da imagem que é “inevitavelmente mais ambígua, aberta a diferentes interpretações – e suas nuances [...] não são transponíveis para o plano articulado, racional [...] se não a preço de se forçar um pouco” (id., ib., p.59).

Essa abertura para diferentes interpretações e sua posterior contraposição, ou seja, a manifestação das significações contraditórias, pode ser um exercício base para lidar com esse risco, ao passo que se considera o texto como um relato possível para cada “mosaico”, onde o pesquisador é também afetado pela passagem entre imagens. É necessário levar em conta a instabilidade e dinamicidade intrínsecas a esse saber visual, de maneira que a intenção de “dar significado” às imagens e de extrair delas conhecimentos interaja dialeticamente com um efeito reflexivo que jamais poderia ser totalizante.

Os aspectos aqui introduzidos sobre a Forma Atlas serão retomados adiante, quando adentraremos pelos caminhos dos objetos de estudo elencados. Em nossa investigação sobre as dinâmicas atuais das imagens, especialmente no que tange à fotografia na contemporaneidade, iremos propor como experimentação metodológica trabalhar com esta Forma através da montagem de pranchas pelas quais será possível testar deslocamentos no espaço argumentativo das imagens de diferentes tempos e espaços. Como foi dito, estaremos trabalhando com um *corpus* de imagens bem distinto do que Warburg explorou, o que exigirá ajustes metodológicos e determinadas atualizações dos conceitos apresentados, como veremos no capítulo 3. Em vez de obras de arte ou objetos culturais, fotografias e vídeos amadores ou de corporações midiáticas. Os fragmentos escritos de nossas pranchas serão capturas de telas de postagens em redes sociais, frases em memes ou recortes de jornais. Em contraposição a um passado

longínquo, o tempo de alguns anos atrás. Nosso pensamento em saltos será também mediado tecnicamente por plataformas e links que nos permitem navegar na internet. Diante destes meios de difusão atuais, buscamos perceber o movimento entre esses campos de força contidos na expressividade dessas imagens-redes, entre o mostrar algo e ser um utensílio para alguma ação.

2.2 Forma Cartográfica Ator-Rede

Vimos no tópico anterior que a teoria da imagem e ciência da cultura de Aby Warburg oferecem-nos uma maneira para encararmos os fenômenos concernentes à cultura visual, com ênfase na tentativa de desenvolvimento de um experimento teórico que busca tratar a fotografia na contemporaneidade a partir da noção de rede. Entendemos a Forma Atlas como um dispositivo que relaciona imagens e extrai delas leituras anacrônicas do *imago mundi* ao montar redes de apresentação de analogias como aquelas eleitas por Warburg tendo como fio condutor a noção de fórmulas de *pathos*. No caso de Mnemosyne, o que é reunido e exibido nas pranchas tem sua tessitura fundada nesses objetos imaginários centrais – *pathosformeln* – que se tornam legíveis através da conexão de criações provenientes de contextos diversos, fazendo emergir as imagens sobreviventes na memória; ausentes (no sentido de uma imagem/forma mental), mas que reaparecem ao longo da história em diferentes inscrições e suportes. Através desta forma colocamos questões básicas: quais analogias podem nos ser úteis na montagem da rede? Quais imaginários podem ser vinculados? Qual o porquê das escolhas? Como conectar e como mostrar?

Ao questionarmos a abrangência que o conceito de rede pode suscitar no campo das visualidades e das visibilidades, especialmente das imagens que circulam em redes digitais, outros referenciais teóricos são demandados. De que outras formas o conceito de rede pode nos ajudar a pensar e experimentar as relações entre imagens na cultura digital? Elegemos nesta pesquisa outro modo de exploração desta ideia que a relaciona a noção de social e que, como veremos adiante, também influenciará nos modos de entendimento dos fenômenos políticos: uma forma cartográfica inspirada na Teoria Ator-Rede (TAR), em especial na concepção de Bruno Latour (2007) a partir de sua

obra “Reagregando o Social”.³³ Entendemos que esta teoria nos auxilia a levantar premissas sobre esta “figura de pensamento” que é uma rede, e como podemos desenvolver uma atitude cartográfica diante do *imago mundi* em seu entrelaçamento com nossas experiências coletivas.

Em outras palavras, estaremos entendendo as fotografias e as imagens em geral como componentes centrais do social, algo já debatido no tópico anterior, e que segundo a ótica da teoria ator-rede é perceptível quando estas permitem conectar diferentes atores e torna legível a heterogeneidade do mundo comum, nas suas formas e forças. Assim, arguiremos como debater a agência³⁴ social das imagens e também as possibilidades de apresentação de seus movimentos através de uma rede de imagens. Para tanto, veremos como é fundamental seguir seus rastros, percorrer seus caminhos, fazendo-as falar, abrindo-as em dispositivos de observação e descrição em um gesto de escrita igualmente cartográfico, um relato de risco, como afirma Latour (2007) ao considerar o texto como um laboratório.

Veremos, porém, que tais proposições não são evidentes nesta intercessão entre uma teoria social e os temas relativos à fotografia e à imagem. Além disso, a teoria ator-rede não formula em nenhum momento um protocolo metodológico fechado a ser aplicado. Ao contrário, o que temos são indicações para acompanhar os processos contínuos de construção do mundo social e desenhar cartografias que podem assumir as formas mais diversas dependendo das variáveis de cada pesquisa, já que “esta teoria é antes de tudo um princípio de *projeção* abstrata que permite desenvolver *toda* forma, e não uma decisão arbitrária que estipula *o tipo de forma* que o mapa deveria registrar” (id., ib., p.260, grifos do autor).³⁵

Inspirada neste princípio de projeção, refletiremos neste item sobre o que denominaremos como “Forma Cartográfica Ator-Rede”, ou simplesmente “Forma Ator-

³³ Título da edição brasileira (Edusc). Em nossa pesquisa, consultamos principalmente a versão francesa da obra “*Changer de société, refaire de la sociologie*” (Éditions La Découverte).

³⁴ A questão da ação está no cerne da sociologia latouriana, uma vez que esta visa perceber os modos de construção do social. Contudo, ela propõe uma redefinição dessa ação como agência, relacionando-a a uma nova definição de ator que acolhesse a heterogeneidade de entes que compõem o social, considerando que, para cada agência, é possível rastrear como “cada mediador pontuando uma cadeia de ação é um evento individualizado porque ele é conectado a numerosos outros eventos individualizados.” (LATOUR, 2007, p. 315). Tradução do texto: “chaque médiateur ponctuant une chaîne d’action est un événement individualisé parce qu’il est connecté à de nombreux autres événements individualisés.”

³⁵ Tradução do texto: “[...] cette théorie est avant tout un principe de *projection* abstrait permettant de déployer *toute* forme, et non une décision arbitraire stipulant *le type de forme* que la carte devrait enregistrer.”

Rede”, como esta pode contribuir em nosso estudo sobre conexões e migrações de imagens técnicas, que neste caso visam ser descritas pelos rastros deixados a cada nova associação que acontece na “rede de práticas e de instrumentos, de documentos e de traduções” (LATOURE, 2009, p.119) que é o social. Uma rede de fotos e de imagens diversas que se torna visível como um “a posteriori” de um percurso estético/sensível por rotas virtuais, que atinge afetivamente nossa memória e imaginação, e que convoca argumentos sobre nossa experiência política contemporânea e nossos modos de existência, sendo portanto também um itinerário heurístico. É importante destacar que não pretendemos fazer uma equiparação das duas formas – Atlas e Ator-Rede – mas sim investigar como cada uma pode somar, através de seus conceitos e procedimentos, ao corpus desta tese, compreendendo que estas experimentações podem levar-nos a resultados complementares, mesmo envolvendo tensões pelas diferenças dessas propostas, o que se tornará perceptível nos capítulos seguintes.

2.2.1 Social como Associações

Também conhecida por sociologia das associações, a teoria ator-rede teve seu início nos anos 1980, suscitada pelos estudos da ciência e tecnologia, tendo como nomes centrais os sociólogos Michel Callon, John Law e Bruno Latour, sendo este último a referência principal que adotaremos neste trabalho. Em crítica às explicações sociais formuladas pelas correntes sociológicas clássicas, que ao longo de sua obra chamará de “sociologia do social”,³⁶ Latour (2007) considera urgente repensar a sociologia modificando o entendimento sobre seus objetos e métodos. Compreende o social como um conector que serve para combinar elementos heterogêneos que podem se achar remontados em novas associações, de modo que não explica nada, pois é ele que deve ser explicado através do trabalho de conexão das entidades que o compõem.

Sobre a reconfiguração de seus objetos, faz-se necessário melhor expor esta inversão do entendimento sobre a definição de “social”, para em seguida refletir sobre uma possível conexão com o campo das imagens. Ao recuperar sua etimologia, tanto de sua raiz *sequi*, que remete ao verbo seguir, como da palavra latina *socius*, que alude a

³⁶ A obra de Émile Durkheim é a matriz dessa sociologia do social criticada por Latour (2007) por considerar o social como um domínio, os fatos e ligações sociais como coisas sólidas, duráveis e incontestáveis, e que engajou a sociologia em uma tarefa política de “engenharia social”.

um associado ou companheiro, Latour propõe como mote sociológico a atitude de “seguir as associações”. Ao retomar a ideia de uma “ciência da vida comum”, a sociologia investiga o movimento das associações heterogêneas que constituem seus objetos empíricos, compreendendo por empirismo aquilo que se vincula fielmente à experiência (inclusive as mais ordinárias) daqueles que participam da construção do social e da pluralidade dos modos de existência a eles agregados. Ela nos sugere observar de maneira lenta e “rasteira” quais são os atores – humanos e não-humanos – que se juntam e se desligam de maneira instável, sem se valer de definições elencadas previamente, pois considera que “uma entidade cuja existência é dada a priori é exatamente o contrário daquilo que é preciso para reunir como coletivo” (LATOURE, 2007, p.236-237).³⁷

Manter-se rasteiro é optar por atrelar-se a uma perspectiva que procura observar e seguir o fluxo de ações contínuas, multifacetadas e conectadas, proposta de uma ontologia plana que tem como metáfora a ideia de cartografia, que é possível quando se detém a atenção às associações entre atores que se apresentam em determinado momento com certas características e particularidades. Ao compreender que os fatos são disputados e que as formas de existência são agrupamentos móveis, coloca-se em questão a noção de social entendida como algo identificado a um domínio, campo ou estrutura estáveis. Este modo de observação afasta-se assim de perspectivas estruturalistas sobre os atores, bem como se aparta de uma concepção puramente humanista sobre os mesmos. As relações entre estes devem ser descritas a fim de tornar visíveis as dinâmicas das existências coletivas, para em seguida apreender esse fluxo em uma tentativa de re-traçar tais conexões de uma maneira plana, o que supõe uma diferença apenas de grau de conexão entre individual e coletivo, local e global, parte e todo. Ou seja, o local não se difere do global por natureza, mas pela densidade e extensão das conexões, de modo que o pequeno é pouco conectado e o grande é muito conectado. Logo, a definição de social como fluido em movimento, proposta pela “sociologia das associações”, extrapola tanto o entendimento de um social como uma substância (como uma ordem ou dimensão social) como um social limitado apenas às interações face a face, permitindo compreender seu transbordamento inerente.

³⁷ Tradução do texto: “[...] une entité dont l’existence est toujours donnée d’avance est exactement le contraire de ce qu’il faut pour assembler le collectif.”

[...] toda interação parece *transbordar* elementos já inscritos na situação, provenientes de um outro *tempo*, um outro *lugar* e gerados por uma outra *forma de existência*. [...] se o observador quiser ser fiel à direção indicada por esse transbordamento, seu olhar estará *desviado* da interação e dirigido a *outros lugares, tempos e formas e existência* que parecem ter formatado a interação. [...] Sim, as interações são transbordadas por outros atores; não, elas não formam um contexto que as envolveria. (LATOURE, 2007, p.243, grifos do autor)³⁸

Para tanto, uma das vias privilegiadas de apreensão e visualização das associações propostas pela teoria ator-rede é o do estudo das controvérsias continuamente engajadas pelos atores em disputa, o que permite melhor visualizar os coletivos, seus processos contraditórios de formação e dissolução, seus territórios e suas fronteiras. A noção metodológica “cartografia das controvérsias” remete a este trabalho de compor o social pela coleta de rastros deixados a cada ação na rede, enfoque que recorre à ideia de performativo para dar conta da instabilidade e da inovação, já que “ela coloca a atenção sobre as práticas necessárias à manutenção constante dos grupos e sobre a contribuição fundamental dos *recursos* que dispõe o próprio observador” (LATOURE, 2007, p.53, grifo do autor).³⁹

Contudo, este não é o único caminho de exploração desta teoria que pesquisa os atores, suas ações e seus respectivos efeitos que levam outros atores a continuarem a agir, de modo que o desenrolar dessas tramas permite tornar visíveis redes sociotécnicas. Em resumo, poderíamos dizer que uma “cartografia ator-rede”, a saber, uma forma cartográfica baseada na teoria ator-rede – porém não estritamente vinculada ao conceito de controvérsias (já que nem toda relação entre atores é necessariamente de natureza controversa) nem às metodologias cunhadas com esse termo em muitos laboratórios de pesquisa,⁴⁰ – “desenha o mundo feito da *concatenação de mediadores*, onde cada ponto age, formulando uma rede pela associação de actantes” (id., ib., p.85-

³⁸ Tradução do texto: “[...] toute interaction donnée semble *déborder* d’éléments déjà inscrits dans la situation, provenant d’un autre *temps*, d’un autre *lieu* et générés par une autre *forme d’existence* [...] si un observateur veut rester fidèle à la direction indiquée par ce débordement, son regard sera *détourné* de toute interaction donnée et dirigée vers *d’autres lieux, d’autres temps et d’autres formes d’existence* qui semblent avoir façonné l’interaction. [...] Oui, les interactions sont débordées par d’autres acteurs ; non, ces acteurs ne forment pas un contexte qui les entourerait”

³⁹ Tradução do texto: “[...] elle attire l’attention sur les pratiques nécessaires au maintien constant des groupes et sur la contribution fondamentale des *ressources* dont dispose l’observation lui-même.”

⁴⁰ Citemos os projetos realizados pelo Médialab do Institut d’Études Politiques de Paris (Science Po), coordenado por Bruno Latour, em particular a plataforma “Mapping Controversies on Science for Politics (MACOSPOL)”, respectivamente disponíveis em: <http://www.medialab.sciences-po.fr/fr/>; <https://web.archive.org/web/20150310090045/http://www.mappingcontroversies.net/>.

86, grifos do autor).⁴¹

Portanto, percebemos como a redefinição dos objetos pela teoria ator-rede implica diretamente na reformulação dos métodos, que neste contexto propõe ideias que nos são caras: as cartografias, os mapas e as redes. Tais noções motivam-nos a transitar com maior fluidez entre tempos, espaços e existências sem que tenhamos que nos ater rigidamente a uma teoria englobante ou ao pragmatismo de interações específicas, nem tentar inserir estas últimas como exemplificações da análise teórica.

Vejam os nosso caso, ao lidar com um corpus de imagens vinculado a uma série de acontecimentos historicamente datados. À primeira vista, poderíamos considerar que estamos tratando majoritariamente de “fotografias do contexto dos protestos brasileiros de 2013 e 2014”, o que sugere um recorte conceitual específico que as trata como fontes históricas, colocando em evidência seu caráter indiciário e testemunhal. No entanto, ao investigarmos esses rastros imagéticos percebemos que além do próprio arquivo inicial ser marcado pela heterogeneidade de linguagens, tecnologias, temporalidades e espacialidades, conforme discutiremos no capítulo seguinte, as próprias imagens sempre convocam outros pontos de uma rede que se mostra cada vez mais ampla à medida que nos empenhamos no exercício de sua abertura. Portanto, seria um equívoco considerar a forma cartográfica ator-rede como contextualista, conforme adverte Latour ao esclarecer o porquê do hífen que liga os dois termos, o “ator” à “rede”:

O primeiro (o ator) manifesta o espaço confinado dentro do qual todos os grandiosos ingredientes que compõem o mundo começam sua incubação; o segundo (a rede) deve poder registrar os veículos, os traços, as pistas, os tipos de informação pelo ângulo dos quais o mundo é conduzido ao interior deste espaço, e explicar como, depois de terem sido transformados, eles são reenviados ao *exterior* destes muros estreitos. É por isso que *a rede ligada por um hífen não mostra aqui a presença sub-reptícia do contexto*, mas aquilo que religa os atores entre si. (LATOUR, 2007, p.262-263, grifo nosso)⁴²

Como foi dito, nesta forma cartográfica um ator não é somente uma pessoa, podendo ser qualquer coisa que age, tornando-se com isso visível e rastreável. Nossa intenção é, portanto, investigar quais as possíveis agências das imagens nos coletivos

⁴¹ Tradução do texto: “[...] dessine un monde fait de *concaténations de médiateurs*, dont on peut dire que chaque point est pleinement agissant.”

⁴² Tradução do texto: “[...] le premier (l’acteur) manifeste l’espace confiné dans lequel toutes les grandioses ingrédients qui composent le monde commencent leur incubation ; le second (le réseau) doit pouvoir enregistrer les véhicules, les traces, les pistes, les types d’information par le biais desquels le monde est amené à l’intérieur de cet espace, et expliquer comment, après y avoir été transformés, ils sont renvoyés à l’*extérieur* de ces murs étroits. C’est pourquoi le ‘réseau’ accolé par le trait d’union ne figure pas ici la présence subreptice du contexte, mais ce qui relie les acteurs entre eux.”

sociotécnicos, de que modo podemos seguir suas associações e como a forma cartográfica ator-rede pode nos auxiliar a religá-las entre si e a outros atores. Comprendemos que, em certa medida, “seguir as associações das imagens” é um trabalho imprescindível para os estudos da cultura visual ao entender que não se lê ou analisa uma imagem apenas no que há nela, pois há sempre algo que ultrapassa sua superfície. Buscamos entender por quais caminhos devemos seguir, através de quais pontos de vista devemos observar e de qual maneira podemos apresentar essas trajetórias de modo que elas assumam a tarefa política de apresentação da diversidade de modos de existências que as imagens transportam e colocam em relação.

Temos como ponto de partida as próprias imagens e suas associações, deixando claro por quais itinerários passamos para chegarmos a uma dada disposição do mapa, sendo este consequência dos deslocamentos entre-imagens e de seus respectivos tensionamentos. A forma ator-rede, como princípio de projeção e mapa a ser construído, deve permitir a nossa investigação sobre fotografias em rede que as suas agências sejam reunidas e trabalhadas, e que a multiplicidade do saber que elas carregam nos fios invisíveis que as ligam seja exposta em uma montagem visual acompanhada de um relato estético e político. Para tanto, precisamos estender a concepção de agência atrelada às imagens técnicas, sabendo que o que é transportado em suas formas é mais que um conhecimento objetivo.

2.2.2 Agência das imagens e a complexidade de seus efeitos

Identificamos a imagem como um objeto de estudo que precisa de métodos próprios para sua investigação e que estes podem variar em muitas correntes teóricas, tanto de maneira geral como nas segmentações específicas de cada linguagem técnica e estética, como no caso da teoria da fotografia. Todas essas estão inscritas em uma dada historicidade de seus enunciados e disciplinas, ao mesmo tempo que são construídos em uma margem de permeabilidade ou atrito de suas fronteiras. Ao estudarmos a fotografia dentro da conjuntura aberta pela forma cartográfica ator-rede é importante refletir sobre como a definição deste objeto de estudo e de seus métodos convocam diversas perspectivas teóricas e interpõem eles próprios problemas durante o percurso.

Estamos pressupondo que fotografias/imagens são atores que constroem redes,

pois carregam em suas formas uma miscelânea de conteúdos que interpelam outros atores-redes, sejam elas pessoas, lugares, cenas, gestos, pontos de vista etc; enfim, expressões/inscrições estéticas e inteligíveis sobre a realidade. São atores-rastros. Não que essa seja uma exclusividade, porém para avançarmos na arguição sobre suas agências é necessário considerar este aspecto tão marcante que é a semelhança, pelo qual estes atores ambíguos que são as imagens associam-se a outros entes do mundo, ao mesmo tempo em que se desprendem deles em “vidas próprias” no *imago mundi*. Falamos da semelhança também porque esta pode ser um empecilho se seus arranjos conceituais forem trivializados. Assim como uma foto isolada da rede de sentidos que a faz existir e operar dificilmente nos informará *per si*, o simples fato de reunir um conjunto de imagens também não é capaz de expor o social, e como já afirmamos, não nos interessa contextualizá-las, tampouco decifrá-las como códigos detentores de uma realidade oculta.

Sobre a ideia de semelhança, lembremos do que foi apontado no tópico anterior sobre a definição de *eikon* comentada por Marie-José Mondzain (2008). A imagem segundo essa etimologia é um “algo parecido”, que remete a ausência daquilo a que se refere e por isso mesmo a ele se vincula, como um “*entre* o ser e o não-ser”, que marca seu excesso e sua lacuna, mas também sua liberdade genuína. Seja por analogia ou mesmo quando se propõe marcar uma distância nas suas formas de presença, a inscrição de uma imagem que estabelece uma relação com algo no mundo⁴³ vincula-nos a este algo, em sua margem de experiência sensível própria à imaginação. Jacques Rancière (2012a) fala dos enlaçamentos de identidade e alteridade das imagens e propõe o conceito de “arquisemelhança” como uma “relação de um ser com sua proveniência e sua destinação. [...] Ela é a semelhança originária, a semelhança que não fornece a réplica de uma realidade, mas o testemunho imediato de um outro lugar de onde ela provém.” (id., ib., p.17). É pela semelhança, ou “arquisemelhança”, que a imagem como ator indica seu primeiro sinal do transbordamento próprio a suas redes.

Quando esse testemunho está inscrito em uma imagem técnica que expõe um fragmento do social, não somente podemos ser encaminhados ao tempo-espaco de sua proveniência, mas também a outras cenas mobilizadas pelos arranjos da memória, da cultura e das tecnologias de informação. A teoria ator-rede considera impossível

⁴³ Seria pertinente outra argumentação para tratar de manifestações abstratas, minimalistas e outros arranjos sobre a autorreferencialidade no campo da arte.

permanecer muito tempo nos níveis “local” e “global” e busca tirar proveito desta impermanência ao compor sua topografia, sabendo que “[...] aquilo que chamamos ‘interação local’ é na realidade a montagem de todas as *outras* interações locais distribuídas em outra parte no tempo e no espaço, interações que fazem sentir sua influência na cena à medida que são substituídas por intermédio de atores não-humanos” (LATOURE, 2007, p.284).⁴⁴ As imagens possibilitam com frequência essa passagem e intermediação, como um inventário de situações similares e discrepantes, aparentemente longínquas umas das outras, mas que se vinculam em diferentes aspectos no plano imagético, o que podemos perceber com veemência nas redes digitais, heterotópicas, heterocrônicas e imprevisíveis em suas dinâmicas. As imagens funcionam segundo essa ótica como “articuladores e localizadores”, “efeitos de presença de certos lugares transportados em outros” (id., ib., p.284).⁴⁵ Junto a esse “outro” que elas transportam, o *imago mundi* expande-se remetendo às engrenagens e procedimentos que o compõem e que configuram as performances visuais munidas das forças do mundo social.

No que concerne às fotografias, em particular, a discussão sobre o transbordamento desses atores-rastros é ainda maior, se considerarmos que, ao longo de sua história, fotógrafos foram delegados a buscar por outros atores para carregá-los em suas inscrições. Em seus usos sociais, desde a fotografia documental ao fotojornalismo, sempre empenhados em ir para outro lugar a fim de trazer deles vestígios, às práticas cotidianas da fotografia na contemporaneidade, que parecem ensaiar um percurso inverso, ao levar as mais reservadas interações para muito além da intimidade, pela fotografia é possível re-traçar as conexões contínuas que ligam os atores de um sítio a outro, incumbindo-lhe com frequência uma missão informativa e testemunhal.

A historicidade desta linguagem no século XX esteve estreitamente relacionada ao paradigma da informação atrelado ao contexto da imprensa ilustrada, especialmente entre os anos 1930-1960 (POIVERT, 2002). As vertentes teóricas da fotografia moderna também reforçaram em seus clássicos a relação indicial que esta linguagem/tecnologia tem com seu referente, como fez Roland Barthes ao chamar de “[...] ‘referente fotográfico’, não a coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem ou signo, mas

⁴⁴ Tradução do texto : “[...] ce qu’on appelle un ‘interaction local’ est en réalité l’assemblage de toutes les *autres* interactions locales distribuées ailleurs dans le temps et dans le espace, interactions qui font sentir leur influence sur la scène dans la mesure où elles sont relayées par le trunchement d’acteurs non humains.”

⁴⁵ Tradução do texto : “[...] effets de présence de certains lieux transportés dans d’autres [...]”

a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia” (1984, p.114-115, grifos do autor). O noema da fotografia cunhado como “isso foi” reforça bem o duplo que Barthes empenhou-se em apresentar em sua obra “A câmera clara”, realidade atrelada ao passado. A “essência”, a “ordem fundadora” da fotografia estaria na referência.

Tal obra expande a ênfase apresentada anteriormente em “A mensagem fotográfica”, texto de 1961 que inicia o livro “O óbvio e o obtuso” (1990), cuja primeira parte é intitulada justamente de “A escritura do visível”. Neste, a fotografia é marcada por um paradoxo que faz coexistir o “analogon perfeito” do real como característica precípua desta “mensagem sem código” e as codificações por diferentes procedimentos retóricos e estéticos, datados historicamente e localizados culturalmente, o que exigiria, segundo o autor, uma análise estrutural da mensagem fotográfica. Ao invés de privilegiar o duplo conotação/denotação, Barthes propõe anos depois acrescentar um “extracampo sutil” expresso no conceito de *punctum*, pelo qual os afetos poderiam ser considerados tanto quanto as funções atribuídas à fotografia pelo viés do “*studium*”: “informar, representar, surpreender, fazer significar, dar vontade” (BARTHES, 1984 p.48-49). Tais funções são atributos usualmente relacionados à fotografia quando circunscrita pelo paradigma informativo, sendo o fotojornalismo o uso que mais tirou proveito deste posicionamento conceitual e expectativa do senso comum, atrelado, é claro, às pretensões de verdade, objetividade e imparcialidade que o jornalismo defende como valores deontológicos. Informar, significar, testemunhar e representar também justificam a apropriação da fotografia como fonte histórica de maior “fidelidade” que outras expressões visuais.

Em certa medida podemos pensar que tais funções estão no horizonte do que chamamos de agência, mas não se confundem com ela, pois a agência de qualquer actante – seu modo de ação – nunca está definida de antemão, mas depende sempre das associações que a mobilizam e que ela própria mobiliza. Ou seja, a agência é sempre coletiva e dependente das conexões e mediações entre os actantes, diferentemente da função que pode ser atribuída de modo relativamente estável. Por outro lado, entendemos que a semelhança que a fotografia carrega em sua referência é repleta de energias que escapam às tentativas de explicação/decodificação, podendo ser ativadas ou não pelas variáveis fluidas de cada recepção, especialmente quando estas não se limitam a um regime de visibilidade e enunciação específico (como a mídia corporativa ou o ambiente expositivo museológico), que de certa maneira direciona seus modos de

recepção e leitura.

Através da noção de *punctum*, que se tornou uma das mais recorrentes nas discussões sobre fotografia, Barthes lança o debate sobre a força arrebatadora do *pathos* que se inscreve no próprio “isso foi”, na forma de um detalhe, de um aparecimento inesperado, de sentimentos mobilizados por um intervalo mudo. Jacques Rancière (2012a) afirma que este conceito expõe o arrependimento do semiólogo outrora empenhado em decifrar mensagens visuais que poderiam esconder toda sorte de manipulação implícita, para em seguida traduzi-las em palavras, de maneira que a oposição *punctum* e *studium* propõem “[...] o luto de uma era de entrelaçamento, a era da semiologia como pensamento crítico da imagem [...] aquele modo de discurso que acoitava as mensagens da mercadoria e do poder dissimulado na inocência da imageria midiática e publicitária ou na pretensão de autonomia da arte” (id., ib., p.27). O comentário de Rancière tanto expõe a insuficiência da verborragia explicativa se não considerar a importância das agências que parecem escapar a todo esclarecimento lógico, como mostra a fragilidade das separações entre os domínios das imagens, sejam elas midiáticas, artísticas, comuns, históricas etc. Para ele, em todas essas formas de produção e circulação, é entre a fala de testemunhos legíveis e o mutismo das imagens resistentes à narrativização que se pode problematizar a compreensão de suas potências.

No âmbito da teoria ator-rede, Bruno Latour atenta para o que se mantém entre as conexões, chamando de plasma “o que ainda não foi formatado, medido, socializado [...] coberto, mobilizado, subjetivado” (2007, p.351-352).⁴⁶ Neste trabalho, estamos considerando que a “fala” das imagens pode apresentar-se nos aspectos formais de sua inscrição bem como pelas conexões que elas estabelecem em suas redes, ao passo que muitas vezes não conseguimos acessar rastros que permitem vinculá-las aos acontecimentos de onde provém ou às conjunturas de seus compartilhamentos.

Para não cairmos na cilada analítica de querer tudo explicar de modo totalizante, é importante notar o “mutismo” das imagens como algo complementar a sua “fala”, sendo intrínseco à sua própria natureza. A fotografia age e faz agir outros atores nas redes sociotécnicas por meio de dialéticas com as quais temos que jogar: entre o dito e o não-dito, do ponto de vista do discurso (FOUCAULT, 2010b); da fala e do silêncio das imagens (RANCIÈRE, 2012); dos enredamentos e dos “estados de não-conexão”, ou

⁴⁶ Tradução do texto : “[...] ce qui n’est pas encore formaté, pas encore mesuré, pas encore socialisé [...] et pas encore couvert, surveillé, mobilisé ou subjectivé ”

seja, as lacunas entre as malhas da rede e a virtualidade em espera, já que “para cada ação formatada, localizada e contínua existe uma reserva [...] um território imenso” (LATOURE, 2007, p.354-355)⁴⁷.

Atribuir às imagens técnicas apenas ou preferencialmente falas e agências transparentes e informativas sufoca as demais considerações sobre seus usos metafóricos e poéticos, seus intervalos, virtualidades e transbordamentos que questionam a realidade e abstraem o porvir, que permitem tanto mostrar como também pressupor e pressentir. Ora, uma expansão da teoria da fotografia que considera a um só tempo o “realismo” da inscrição maquínica e os afetos de suas mediações inspira nossa postura de observação e descrição desses rastros. As imagens como atores em redes sociotécnicas agem além da potência da semelhança de sua referência (que expressa muito mais que aquilo que aparentemente testemunha), elas “fazem fazer”, impulsionando dinâmicas socioculturais, pois são mediadoras entre a experiência humana, o mundo material e as esferas expressivas inscritas na memória e na história.

A forma ator-rede propõe uma teoria da ação na qual “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” (LATOURE, 2007, p. 316)⁴⁸ 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”,⁴⁹ afirma Mondzain (2015, p.38) que se interroga a partir do conceito de “operações imaginantes” como as imagens são capazes de “fazer fazer”:⁵⁰

“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’

⁴⁷ Tradução do texto : “[...] pour chaque action formatée, localisée et continue dont on puisse rendre compte, il existe une réserve [...] un territoire immense ”

⁴⁸ Tradução do texto : “l’expression recèle en son sens une duplication, une dislocation, une traduction qui modifie d’un coup tout l’argument.”

⁴⁹ Tradução do texto : “ 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”

⁵⁰ 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”.

[...] ⁵¹ (MONDZAIN, 2015, p.116, grifos nossos)

Ao refletir sobre a dimensão performativa e energética de suas agências, a autora prefere falar de “operações imaginantes” em vez de imagens. Operações nas quais a imagem media a relação com o mundo e com a própria subjetividade, fazendo crer e fazendo duvidar. Aquelas que fazem imaginar e relacionar espaços e tempos: a potência do devir no futuro projetado, a atualização constante do passado rememorado, o presente da ação e dos gestos imaginantes, conforme discutiremos sobre sujeitos que produzem e movimentam imagens a fim de gerar efeitos na política. Do ponto de vista reflexivo, elas exigem que o sujeito pesquisador as entenda de antemão como resistentes a catalogações, significações rígidas ou qualquer narrativa totalizante e simplificadora. São “fontes de energia aberta a todas as formas do possível e mais ainda porque essas operações ignoram o impossível” (MONDZAIN, 2012, p.83).⁵² Ao longo deste trabalho perceberemos como as operações imaginantes agem anacronicamente na constituição do comum, permitindo a localização e a navegação por redes sociotécnicas.

As operações imaginantes rompem com a evidência do visível, não por colocar em dúvida a experiência efetiva da manifestação do mundo e dos efeitos dessa manifestação sobre nossos corpos e nossa afetividade, mas por não fazer dessa experiência uma prova muda e passiva em um tempo homogêneo e irreversível, nos privando de toda iniciativa e então de toda liberdade. As operações imaginantes conhecem todas as permutações, inversões, reversibilidades que sejam de sexo, gênero, lugar social, partilha de poderes e forças (MONDZAIN, 2015, p. 102-103).⁵³

É a potência da imagem *fake*, como as fotomontagens que suprem expectativas daqueles que as compartilham sem checar seu contexto, pois enunciam o que se anseia propagar como “prova visual” em tempos de “pós-verdade” e “pós-manipulação midiática”. É também a força da imagem viral que mais do que informar sobre sua origem, transforma e é transformada pelas cadeias de sentido por onde passa. A potência da combinação que cada sujeito pode estabelecer em sua memória, permitindo reagir a um testemunho de diferentes modos. Ou ainda o que a própria ecologia das imagens

⁵¹ Tradução do texto: “ ‘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 a réussi à déplacer la relation du spectateur à la réalité elle-même. Cela s’appelle un “déplacement de la pensée [...]”

⁵² Tradução do texto: “[...] les opérations imageantes sont les ressources d’énergie ouverte à toutes les formes du possible et plus encore puisque ces opérations ignorent l’impossible.”

⁵³ Tradução do texto: “C’est que les opérations imageantes rompent avec l’évidence du visible, non pour mettre en doute l’expérience effective de la manifestation du monde et des effets de cette manifestation sur notre corps et notre affectivité, mais pour ne pas faire de cette expérience une épreuve muette et passive dans un temps homogène et irréversible nous privant de toute initiative et donc de toute liberté. Les opérations imageantes connaissent toutes les permutations, renversements, réversibilités qu’il s’agisse du sexe, du genre, de la place sociale, du partage des pouvoirs et des forces.

permite combinar, como a força da imagem icônica que sempre remete a tantas outras no repertório da história das imagens. Entre tantas operações decorrentes da produção, apropriação e difusão “pós-fotográficas”, bem como das continuidades de práticas e valores da fotografia analógica que foram absorvidas e atualizadas pelo digital, vivenciamos a ampliação de redes imagéticas expandidas pela fluidez e versatilidade desses fragmentos de mundo convertidas em arquivos binários.⁵⁴

[...] a maior vantagem desta tecnologia é sua capacidade de transmitir a imagem à distância. A revolução da fotografia digital é a sua fluidez. A conversão da informação visual em dados arquiváveis, modificáveis e comunicáveis liberam a imagem da dependência de suporte material. É necessário reescrever esta evolução na longa história das imagens e se lembrar a que ponto sua materialidade condicionou sua presença na sociedade. Após a etapa da reprodutibilidade fotográfica, analisada por Walter Benjamin, a fluidez digital alcança um novo nível no progresso da difusão das imagens, conferindo a elas uma apropriação infinita. (GUNTHERT, p. 2015, p.11).⁵⁵

Pela forma cartográfica ator-rede é possível ressaltar o caráter híbrido das imagens técnicas, multifacetado material e imaterialmente, sendo inscrição, objeto, tecnologia, gesto, performatividade, memória, linguagem, economia, cultura, crítica... Do ponto de vista da linguagem, é notório como os discursos modernos que se centravam no caráter essencialista do meio, como a tão investigada essência da fotografia pela via do automatismo e da instantaneidade, acabaram não suportando a pressão que as próprias práticas faziam incidir sobre os modos de reflexão e crítica. No nosso caso, são as próprias fotografias do arquivo estudado que nos levam aos entrecruzamentos impuros da cultura visual, o que não exclui, a atenção que devemos dar às nuances de especificidade desta linguagem, porém sempre considerada de maneira instável e mutante. É o que também nos força a repetir, a todo momento, que nossa investigação dedica-se “à fotografia e à imagem”, sabendo que as redes digitais impõem aos usos fotográficos incertezas sobre os modos como estes incidem na sociedade e na cultura, sem contudo excluir as atribuições sedimentadas ao longo de sua

⁵⁴ Joan Fontcuberta (2015, p.12) comenta que valores como o registro, verdade, memória, arquivo e identidade são transferidos para a fotografia digital. André Gunthert (2015, p.13), por sua vez, afirma que a inserção da fotografia no âmbito da tecnologia móvel é onde se pode perceber certo pioneirismo de novas práticas visuais.

⁵⁵ Tradução do texto: “[...] l’avantage majeur de cette technologie est sa capacité à transmettre l’image à distance. La révolution de la photographie numérique est sa fluidité. La conversion de l’information visuelle en données archivables, modifiables et communicables libère l’image de la dépendance à un support matériel. Il faut réinscrire cette évolution dans la longue histoire des images et se souvenir à quel point leur matérialité a conditionné leur présence dans la société. Après l’étape décisive de la reproductibilité photographique, analysée par Walter Benjamin, la fluidité numérique franchit un nouvel échelon dans le progrès de la diffusion des images, en leur conférant une appropriabilité infiniment supérieure.”

história, discursos que impactam suas cadeias de ações atuais.

Considerando que “[...] todo objeto (humano e não-humano) é uma estabilização temporária de sua trajetória [...] ao mesmo tempo individualidade e rede dinâmica que o constitui” (LEMOS; PASTOR, 2014, p.3), a fotografia/imagem como um ator-rede deve ser investigada levando em consideração as configurações que permitem agregar através de tecnologias imagéticas e de comunicação digitais os sujeitos e coletivos que registram, as realidades fotografadas e as cadeias discursivas que significam e transformam o comum. A forma ator-rede indica um esforço de passagem contínua entre as linhas que compõem nosso objeto, tendo em vista que ao estudarmos as agências das imagens é necessário definir os efeitos das ações que incidem sobre esses diferentes componentes.

2.2.3 Sobre retrazar as trajetórias

“As explicações mais fortes [...] são aquelas que instigam nossa atenção sobre as práticas de escrita e de imaginário” (LATOURET, 1996, p.3).⁵⁶

Vimos que na Forma Atlas existe uma linha tênue entre a percepção daquilo que as imagens podem em si mesmas dizer ou calar e como o texto escrito pode mediar a exploração desse saber visual, seja pelo arsenal teórico convocado a operar em cada estudo ou pelo próprio texto que explana sobre uma determinada constelação imagética/imaginante. Na Forma Cartográfica Ator-Rede o problema da relação entre texto e imagem retorna de maneira central, pois para a teoria ator-rede o texto é justamente a plataforma experimental da pesquisa pela qual o social pode se fazer visível. É qualificado como uma “prestação de contas” empenhada a traduzir incertezas, onde o risco iminente é a única escolha diante do desprendimento de qualquer estabilidade, seja ela conceitual ou empírica. “O trabalho consiste em *desenvolver* os atores *enquanto* rede de mediações”⁵⁷ (LATOURET, 1997, p. 197, grifos do autor), fazer com que o próprio texto tome a forma de uma rede, como o desenrolar de um mapa.⁵⁸

⁵⁶ Tradução do texto : “Les explications les plus fortes, c'est-à-dire celles qui engendrent le plus à partir du moins, sont, d'après moi, celles qui attirent notre attention sur les pratiques d'écriture et d'imagerie.”

⁵⁷ Tradução do texto : “ Le travail consiste à *déployer* les acteurs *en tant que* réseaux de médiations [...]”

⁵⁸ Notemos que o termo “*déployer*” assume significações diversas que enriquecem o seu uso nesse contexto: desenrolar, desenvolver, dispor, posicionar e implementar.

Em nosso caso, o texto é o instrumento de exposição dos caminhos percorridos entre-imagens e é acompanhado de uma montagem em um plano que serve para aproximar e distanciar fragmentos visuais recolhidos ao longo da trajetória da pesquisa. Ambos são suportes onde as imagens podem se abrir em argumentos e onde alguma poética pode somar-se à demanda por veracidade e gerar uma exploração que seja justa à potência da imaginação. Para tanto, faz-se necessário criar, de certa maneira, um desvio da ênfase de precisão e objetividade⁵⁹ que a teoria ator-rede motiva, para que seja contemplado o extracampo afetivo, simbólico e sensível que o *imago mundi* carrega consigo.

Mas como construir um texto que não bloqueie os movimentos inerentes à imagem? Latour repete muitas vezes que uma boa atitude é de início “apenas descrever”, tornando cada vez mais ampla e diversa as cadeias de ações geradas pelos atores elencados. É claro que, dentro da descrição também se tornam aparentes as teias críticas das teorias que se apresentam para auxiliar durante o percurso, bem como o gesto do pesquisador como ator que trará aos mapas as cargas de sua subjetividade e os mundos que carrega consigo. De todo modo, nesta pesquisa descrever cabe melhor que as tentativas de decifrar ou interpretar, sendo que o trabalho de *escrita sobre as imagens* será o de fornecer uma legenda, no sentido de uma legibilidade, sem fechá-la como única ou estabilizada.

A forma ator-rede desestabiliza os sentidos e os afetos das imagens justamente por perceber que estes, ao contrário de serem intrínsecos, estão nos inúmeros percursos que podem ser tomados, que correspondem às múltiplas forças que as atravessam desde sua “origem”, considerando que “toda fotografia é um cristal das tensões que a constituem [...] fazer a arqueologia de uma fotografia é sempre defrontar-se com os vestígios das forças do mundo, do gesto e do imaginário que a configuram, é dar-se conta da cooperação e do conflito entre elas” (LISSOVSKY, 2014, p.197). Um saber entre-imagens que, a partir de cada trajetória, permite que uma determinada rede possa ser remontada, exigindo um mapa peculiar para que se possa visualizar esses

⁵⁹ É necessário esclarecer que o sentido de objetividade defendido pela teoria ator-rede não coincide com a objetividade positivista ou moderna, pois articula a ideia de precisão explicativa com a própria construção do social. Logo, não se trata de uma objetividade correspondente a uma realidade assimilada como algo sólido, mas sim do esforço de produção das existências concretas e objetivas. Artificialidade e objetividade não se opõem. É tão mais objetiva a descrição de algo quanto mais se é capaz de tornar visíveis suas condições de produção, sempre disputadas, conflitantes, controversas. Ou ainda, quanto mais as objeções envolvidas na produção da objetividade forem visíveis, mais interessante ela é. Latour chega a dizer provocativamente que a objetividade deve ser redefinida como agregado virtual dos produtores de objeção. (LATOUR, 2007)

deslocamentos. Essas escolhas sobre o ponto de partida e os caminhos tomados lembram a ideia de toca, que para Deleuze e Guattari ilustram o conceito de rizoma e a própria noção de mapa:

Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas; a toca, neste sentido, é um rizoma animal, e comporta às vezes uma nítida distinção entre linha de fuga como corredor de deslocamento e os estratos de reserva ou de habitação (cf. por exemplo, a lontra). *Um mapa tem múltiplas entradas contrariamente ao decalque que volta sempre "ao mesmo". Um mapa é uma questão de performance, enquanto que o decalque remete sempre a uma presumida "competência".* (DELEUZE, GUATTARI, 2011, p.30, grifo nosso)

A performance afasta-se da previsibilidade. Ao invés de representações unívocas, a polissemia das múltiplas entradas que cada imagem permite, especialmente quando inserida nas redes digitais com seus links, sistemas de busca e folksonomia,⁶⁰ assim como reapropriações e desvios. Nelas, as imagens estão em movimento simultâneos aos daqueles que delas fazem uso, que as postam, compartilham, curtem, comentam, buscam, ações rastreadas por algoritmos que transformam esses dados em situações de visibilidade para indivíduos e para a “comunidade virtual”. Sabemos que as navegações dos usuários interferem naquilo que aparece e reaparece nos *feeds* de redes sociais ou nos dados filtrados pelos sistemas de busca, interfaces que, por sua vez, direcionam modos de observação e acesso às imagens digitais/digitalizadas em fundos de um patrimônio iconográfico volumoso e estrategicamente administrado.

A memória digital é virtual porque ela é reticular: ela não repousa em nenhuma reserva, por mais gigantesca que ela seja, mas é produzida pelo jogo programável de conexões, integrações e reciclagens. Conhecendo a imagem indefinidamente reprodutível, acessível e móvel [...] nosso imaginário reconfigura-se. Ele se alimenta doravante de um banco de imagens inesgotável e rizomático, que poderíamos chamar o *museu imaginário virtual*. (MERZEAU, 2010, p.178-179, grifo da autora)⁶¹

Sujeitos e coletivos participam desses jogos vinculando diferentes acontecimentos a partir de suas memórias, apresentando toda sorte de descrição de imagens como uma forma de escrita contemporânea que alia texto e imagem, sem que haja uma hierarquia nítida entre essas duas linguagens. A imagem ilustra o texto e o texto comenta a imagem, mas também as imagens “comentam” textos, assim como são

⁶⁰ O prefixo *folk* atualiza o termo taxionomia, atentando para essa categorização colaborativa dos conteúdos realizada pelos próprios usuários através de tags (etiquetas).

⁶¹ Tradução do texto : “ La mémoire numérique est virtuelle parce qu’elle est réticulaire : elle ne repose dans aucune réserve, aussi gigantesque soit-elle, mais est produite par le jeu non programmable des connexions, intégrations et recyclages. Sachant l’image indéfiniment reproductible, accessible et mobile [...] notre imaginaire se reconfigure. Il s’alimente désormais à une banque d’images inépuisable et rhizomique, qu’on pourrait appeler le *musée imaginaire virtuel*. ”

comentários para outras imagens (a exemplo do que acontece com frequência na plataforma Facebook), ao passo que novos tipos de “legendas” surgem expandindo e contorcendo o padrão informativo fotojornalístico. Uma descrição acadêmica sobre as redes de imagens está, em certa medida, em intercessão com os agenciamentos texto-imagem que as próprias redes digitais renovam a todo instante.

Um texto que manifeste o esforço de fazer movimentar de tal modo a imaginação que outros comentários possam ser suscitados, que outras imagens-memórias estejam em via de ser interpeladas. Para tanto, precisamos interrogar concomitantemente os modos de escrita sobre os arranjos da cultura visual junto à atitude de ampliar a compreensão sobre as formas de agência que as imagens promovem. Se considerarmos que uma foto age ao informar objetivamente o que aconteceu no mundo devido a sua inscrição tecnicamente mediada, nos limitaríamos aos aspectos mais diretos da observação de sua superfície, restringindo outros efeitos possíveis de seus usos e solapando os atores que se agregam às imagens e/ou as colocam em movimento. Quanto mais transparentes considerarmos as imagens técnicas, mais parecerá impróprio uma descrição que pondere a instabilidade do *imago mundi* e a presença subjetiva de quem escreve e, portanto, promove traduções.

Citemos a título de ilustração, e em consonância com o que fora debatido anteriormente, a postura semiológica de Barthes (1990, p.14) que considerava que “[...] o sentimento de “denotação”, ou de plenitude analógica, é tão forte, que a descrição de uma fotografia é, ao pé da letra, impossível; pois descrever consiste precisamente em acrescentar à mensagem denotada um *relais* ou uma segunda mensagem extraída de um código que é a língua [...]”, o que era considerado inexato, incompleto e mesmo um desvio da autonomia estrutural da mensagem fotográfica. André Lemos e Leonardo Pastor (2014, p.4) comentam que, para este autor, “a essência da fotografia estaria na ligação direta entre o referente e a foto, eliminando qualquer tipo de associação, qualquer outro tipo de interferência no interior do dispositivo. Esta perspectiva anula todo o trabalho dos mediadores e das delegações”, considerando o progressivo “encaixapretamento” do processo fotográfico e de sua rede pela ênfase dada ao automatismo.⁶²

⁶² Tanto na teoria de Vilém Flusser como na de Bruno Latour a noção de caixa preta é criticada. Enquanto Flusser indica que o fotógrafo deve relutar contra tais automatismos pré-definidos na técnica, rumo a uma criação não condicionada às decisões já tomadas pelos idealizadores dos aparelhos, Latour observa que todo processo social que tenha suas dimensões estabilizadas em definições e práticas rígidas são caixas pretas que devem ser abertas, no intuito de reconstruir suas redes, e com elas, sua complexidade inerente.

Do ponto de vista social, podemos dizer que as fotografias são, segundo a ênfase denotativa, decalques do mundo. Ao contrário, quando destacamos seus processos de mediação, como propõe a forma ator-rede, tornam-se perceptíveis os diferentes processos de construção do mundo dos quais as imagens participam como agentes diretos. Ao considerarmos as imagens técnicas como “atores-redes” estamos supondo que são traços deixados por diferentes modos de existência, conectando, mantendo unido e corroborando com sua sustentação o coletivo. Em suma, “um ator-rede é aquilo que é levado a agir por uma vasta rede estrelada de mediadores que o atravessam. Ele deve sua existência a essas numerosas ligações” (LATOURE, 2007, p.317).⁶³

Assim, é a própria imagem como ator-rede que deve ser planejada, permitindo percebê-la como uma mediadora que leva outros mediadores a agir no social e mais especificamente na política, como veremos no capítulo seguinte ao pesquisarmos as imagens do Atlas #ProtestosBR. Em outras palavras, conhecemos uma imagem à medida que sabemos dos vínculos que a constroem e devemos ter em mente que a “ação é deslocada, difratada, re-configurada, redistribuída, sem falar o fato que ela deve recorrer às colchas sucessivas de mediação que se somam umas às outras” (LATOURE, 2007, p.291).⁶⁴ Isso implica em optar por não restringir o corpus de imagens de antemão, mas partir de um arquivo base para construir progressivamente por suas extensões um inventário visual com o qual trabalharemos.

Para expressar esta rede, primeiro nos propomos a experimentar a Forma Atlas pela construção de pranchas como uma proposição pertinente para planificar as relações no *imago mundi* e dispô-las em constelações visuais, conforme justificamos anteriormente. A forma cartográfica ator-rede, por sua vez, auxilia-nos na recuperação dos rastros deixados pelas imagens nas redes digitais, como podemos relacioná-los entre si e remontá-los por intermédio do texto. No próximo capítulo, dedicado a explanação mais focada sobre nosso experimento de pesquisa, veremos como de certa maneira estas duas vertentes aproximam-se em alguns pontos, mas também se distanciam em outros. Por hora, é preciso ressaltar que nossa escolha em por em ação o experimento das pranchas, originário da Forma Atlas, mas em diálogo direto com a Forma Cartográfica Ator-Rede, não é absolutamente uma tentativa de fazer uma mescla conciliadora dos

⁶³ Tradução do texto : “ [...] un acteur-réseau est ainsi ce qui est amené à agir pas un vaste réseau étoilé de médiateurs qui le traversent. Il doit son existence à ses nombreux liens [...] ”

⁶⁴ Tradução do texto : “ [...] l’ action est disloquée, difractée, re-configurée, redistribuée, sans parler du fait qu’elle doit recourir à des couches successives de médiations qui s’ajoutent les une aux autres.”

dois modelos, o que acabaria por tornar indiscernível o que é específico de cada um.

Pranchas e textos são dispositivos complementares, imprescindíveis um em relação ao outro, mas não definitivos em si mesmos. Sua gênese é conjunta, o texto é escrito à medida que se compõe a prancha, que evidentemente, pode sempre ser disposta de outro modo, inclusive com outras imagens, detalhes, recortes. As associações são comuns aos dois dispositivos que existem para transmitir de algum modo o social re-associado. “A vantagem enorme de inscrições reunidas, fixadas, planificadas e colocadas numa mesma escala é de poderem ser dispostas como um *jogo de cartas*, recombinadas livremente e sobretudo sobrepostas umas às outras” (LATOURE, 1996, p.25, grifo nosso).⁶⁵ Mais do que intuição, é essa proximidade, recombinação e sobreposição de rastros que permitirá compor as pranchas e os textos guiados pelos questionamentos sobre como as imagens se relacionam no mundo social/cultural/político, possibilitando a visibilidade de uma pluralidade de modos de existência e de regimes de enunciação.

Por isso, diante desta rede em grande medida composta de fotografias e vídeos, optamos por um trabalho de rastreamento, descrição e planificação dos atores que atravessam suas formas de presenças, que se tornam aparentes ao evocarmos os usos e trânsitos que levam de uma imagem a outra. E tanto podemos tornar visíveis as relações entre-imagens ao dispô-las nas pranchas, entendidas como diagramas associativos e dissociativos, como o texto acaba por mediar a maneira como podemos ler essas tramas, sendo uma narrativa que expõe estes caminhos, percebendo que “a imagem existe apenas ao longo dos gestos e das palavras que a qualificam e a constroem, como daqueles que a desqualificam e a destroem” (MONDZAIN, 2015, p.17).⁶⁶

Mesmo sendo a planaridade um ponto importante para as duas formas, ela não opera do mesmo modo pelos referenciais teóricos de Warburg e Latour. Um diagrama ator-rede exigiria a formulação de um desenho cuja forma visual dependeria da apresentação dos atores, suas respectivas ações, como um faz o outro agir, enfim, uma apresentação das cadeias interligadas, tendo em vista aqueles que mais agem na rede. Esses aspectos serão pertinentes nos relatos das pranchas, mas não serão evidentes no

⁶⁵ Tradução do texto : “l'avantage énorme des inscriptions assemblées, fixées, aplaties, et ramenées à la même échelle, c'est de pouvoir être battues comme un jeu de cartes, recombinées à loisir et surtout *superposées* l'une à l'autre.”

⁶⁶ Tradução do texto: “[...] l'image n'existe qu'au fil des gestes et des mots qui la qualifient, la construisent, comme de ceux qui la disqualifient et la détruisent.”

esquema visual das pranchas. Assim, apesar da disposição visual das pranchas não ser uma montagem cartográfica oriunda da sociologia das associações, estamos considerando que elas funcionam como mapas visuais onde se expõem tensões sociopolíticas. São dispositivos que nos auxiliam na constituição e problematização de nosso arquivo visual, que podem ser estendidas posteriormente por diagramas ator-rede como outras dobras do atlas que visamos construir.

A planaridade da forma ator-rede permite colocar todos os atores em um mesmo nível, expondo-os por aquilo que se inscreve em suas tramas desdobradas ao longo da pesquisa, o que para o estudo das imagens permite um distanciamento das tentativas de revelação dos interesses ocultos por trás ou dentro delas. Trata-se de “uma topografia feita de dobras e não mais de encaixotamentos” (LATOUR, 2007, p.254),⁶⁷ que implica em deter-se sobre aquilo que é visível em um dado momento, já que nas redes alguns participantes impõem sua presença com força, outros com menos visibilidade.⁶⁸ Já a planaridade que Warburg propõe é fundada nas relações entre as formas/fórmulas que sobrevivem na cultura e que extrapolam a representação objetiva do mundo ao problematizar os arranjos simbólicos da “vida em movimento”.

É claro que pelo estudo das formas é possível chegar ao problema das agências das imagens. E quando nos questionamos sobre quais as possíveis agências das imagens técnicas no social sempre voltamos às potências daquilo que se inscreve em suas superfícies. Contudo, é evidente que planificar as relações entre imagens assume nuances diferentes se focarmos nos estudos das formas/forças das imagens ou nas agências sociotécnicas das mesmas.

⁶⁷ Tradução do texto: “[...] une topographie faite de plis et non plus d’emboîtements”

⁶⁸ Latour recorre ao dispositivo visual dos panoramas como expressão da planaridade ator-rede e de suas tomadas empíricas. Uma determinada paisagem aparece nesses grandes muros pintados em um ambiente fechado, onde é possível ver com detalhes e com coerência um todo (*pan*), porém limitado a uma localidade. Os panoramas “[...] enquadram, ordenam, estruturam, organizam; eles são a origem daquilo que entendemos por zoom bem regulado” (LATOUR, 2007, p.276), uma analogia dos processos que compõem progressivamente o mundo comum. O rigor objetivo exigido pela forma ator-rede é bem ilustrado nesta analogia com os panoramas, que pretendem ser fiéis à realidade retratada em um recorte preciso.



*Imagens do arquivo do Atlas #ProtestosBR:
operações imaginantes entre as redes e as ruas*

2.3 Busca por Imagens Técnicas

Não sei que coisa é essa e sua descrição escrita não me basta para compreendê-la. Minha imaginação faz algum esforço, mas o ímpeto do meu tempo ansioso me impulsiona à tela de uma máquina padrão. Em rápidos segundos, cada vez mais ligeiros, o resultado da pergunta digitada em uma lacuna vazia apresenta-se em fileiras de retângulos, imagens de diferentes tamanhos, em variações indefinidas. O modo como pergunto, a essência da questão e da coisa pela qual procuro pode fazer com que o intervalo – perceptivo ou de conteúdo – seja maior ou menor. Mas por nossa recorrente experiência de busca sabemos que sempre haverá o que se aproxima ou se distancia diametralmente do que procurávamos, o que é ao mesmo tempo confortante e curioso. De algum modo, aquele conjunto e, sobretudo, meu olhar que passeia pela superfície luminosa da tela, conta-me alguma coisa, remete-me ao que anseio ver e pode até mesmo criar um mundo pelos fragmentos visuais orquestrados por algoritmos. Algumas associações de palavras e termos aparecem no topo, pelas recorrentes buscas da totalidade dos pesquisadores ordinários ou pelos rastros deixados por meu uso privado no “navegador”. Posso entrar em algumas dessas imagens que são elas próprias túneis para suas moradas virtuais, ou apenas passar a seta que me insinua miniaturas, “imagens relacionadas”. Prossigo a navegação por imagens, títulos, frases, “endereços de sítios”, setas e fileiras de repetição e diferença. Algumas me respondem em minha língua, outras imagens me levam a lugares que nunca visitei, idiomas que não sei falar. Certas imagens encaminham-se a novas perguntas em cadeias de sentido e afecções. Vejo e leio, revejo e releio, descubro o mundo e amplio o imaginário. Experimento “buscar pela imagem” inserindo um arquivo naquela mesma barra vazia, ansiando por resultados que me digam mais sobre seu contexto de produção e/ou de circulação. O que na maioria das vezes me recompensa, em outras, por mais que eu siga links diversos e estratégias diferentes ao associar os resultados, não consigo de modo algum encontrá-la. A frustração por não conseguir é substituída pelo ímpeto a novas buscas. Navego e me oriento no imago mundi do meu tempo. Disperso-me.

“Pois o que é esse ‘ser’ pelo qual uma imagem remete a um país ‘em figura’ e pode até mesmo envolver o mundo?” (BUCI-GLUCKSMANN, 1996, p.22)⁶⁹

“O universo fotográfico representa o mundo lá fora através deste universo, o mundo” (FLUSSER, 2011, p.52)

Falamos na introdução deste trabalho que a ideia de *imago mundi*, uma atualização do conceito de “mundo-imagem” comentado por Susan Sontag (2004) a partir da discussão sobre a fotografia nas últimas décadas do século XX, enseja uma abordagem sobre nossa orientação nas navegações entre as imagens de um patrimônio iconográfico ao mesmo tempo acessível e dificultoso, devido ao grande volume de dados e à passagem incessante de um fluxo sempre atualizado. O mundo das imagens é uma *terra incognita*, pois apesar de mostrar-se disponível, é marcado por intervalos de desconhecimento e de mutabilidade, como as lendárias ilhas que mudam de lugar.

O *imago mundi* é um termo que faz convergir a vivência de uma cultura visual⁷⁰ e a expressão dos modos de projeção que nos permitem extrair dela um conhecimento sobre as imagens e sobre o mundo. O gesto de construir atlas e mapas de imagens possibilita a formação de constelações visuais a partir das singularidades e multiplicidades do *imago mundi*, reforçando que as imagens convivem e se afetam, tanto quanto afetam nossa existência. Neste sentido, Mauricio Lissovsky (2012, sem página) comenta que “a tensão fundamental, constitutiva da fotografia e de sua cultura, não foi entre verdade e mentira ou entre arte e técnica (para mencionar apenas os debates clássicos), mas entre imagem e mundo”. Fotografar é em larga medida compreendido como um gesto de produção de vestígios que tensionam as relações entre estas duas esferas, cujas fronteiras são cada vez mais tênues. Em certa medida, buscamos atentar para este intervalo pelo prisma de experimentações simultaneamente estéticas, políticas e conceituais, que nos estimulam a repensar os rastros da fotografia e das demais imagens técnicas para além do entendimento de provas incontestáveis.

Este *imago mundi* aproxima-se daquilo que Vilém Flusser (2008) nomeou de “universo das imagens técnicas” em sua filosofia da imagem, na qual a fotografia é o paradigma de uma transição cultural fundada na automatização da informação e com

⁶⁹ Tradução do texto : “Car quel est cet ‘être’ où une image renvoie à un pays ‘en figure’, et peut même envelopper le monde?”

⁷⁰ Apesar de nos referirmos ao longo do texto à cultura visual, não iremos adentrar em sua historicidade ligada a um arcabouço teórico que, conforme comenta Paulo Knauss (2008, p.154-155) “[...] aproxima o conceito de cultura visual da diversidade do mundo das imagens, das representações visuais, dos processos de visualização e de modelos de visualidade.”

mudanças marcantes na nossa relação com o texto escrito e com as imagens como estruturas de mediação com o mundo. Ao longo deste capítulo, falamos de “imagens técnicas” valendo-se, é certo, da sua acepção mais básica: imagens produzidas por aparelhos. Mas também precisamos reforçar o entendimento apontado por Flusser sobre a constituição de uma temporalidade pós-histórica decorrente desse tipo de imagem, uma vez que os aparelhos são oriundos da aplicação de textos científicos, produtos diretos da história, mas que ampliam o *imago mundi* pelas facilidades do registro automatizado, reproduzível e propagável, especialmente das mídias digitais. Imagens mediadas pela ciência e tecnologia, muitas vezes tidas como objetivas ou verossímeis, mas que são simultaneamente revestidas de magias, ficções e fantasias. Trata-se de uma “leitura depois de tudo” (DIDI-HUBERMAN, 2013a), decorrente de um pensamento constituído a partir dos legados de variados campos de saber.

Enquanto a “‘história’ significa tentar chegar a algum lugar” (id, 2007, p.106), pois é uma “tradução linearmente progressiva de ideias em conceitos, ou de imagens em textos” (FLUSSER, 2011, p.12), as imagens técnicas mobilizam a experiência de uma “consciência pós-histórica”, que evoca uma temporalidade cíclica e que não condiz, do ponto de vista do estudo das imagens, a um significado onde se deva chegar.

Lentamente, as pessoas estão percebendo o que significa fotografar e ser fotografado. Elas tomam consciência de que a História se repete graças à fotografia. O fato de que as fotografias amarelam, que estragam, que estão sujeitas ao segundo princípio da termodinâmica, não muda o fato de que a fotografia eterniza. Talvez a informação original se perca lentamente. Porém, alcança-se um tipo de duração que é a-histórica, pós-histórica e que lembra a eternidade. As imagens que são de fato eternas porque são imateriais foram inventadas apenas no século XX. [...] em acontecimentos históricos sempre havia um fotógrafo. A fotografia, a consciência trans-histórica, tornou-se aos poucos o sentido da História. (FLUSSER, 2014, p.217)

A fotografia é herdeira de sistemas de pensamento que influenciaram nas expectativas e nos valores que temos diante dela. Sua genealogia tecnocientífica nos permite perceber como ela é perpassada pela pretensão enciclopédica moderna⁷¹ que hoje é atualizada e alargada pela fluidez das imagens digitais que possibilitam representar e apresentar o mundo, gerando impactos em nossa vivência cultural, no saber e no agir. A fotografia é precursora desta mudança na estrutura de pensamento: “o ‘pensamento-em-superfície’ vem absorvendo o ‘pensamento-em-linha’, ou pelo menos vem aprendendo como produzi-lo” (id., 2007, p.110). Tendo anunciado a “sociedade

⁷¹ Lembremos que os usos sociais da fotografia eram de início mais ligados ao conhecimento do mundo do que à prática artística/expressiva. Como discutimos, o próprio Atlas Mnemosyne valia-se da fotografia como instrumento de pesquisa da ciência da cultura e da imagem de Aby Warburg, que junto a sua biblioteca eram dispositivos para reunir, organizar e dispor fragmentos do real.

telemática” (2014) marcada pelas redes e conectividades, cujo impacto iminente transgrediria a forma de feixe das mídias massivas, Flusser afirma que “o mundo representado parece ser a causa das imagens técnicas e elas próprias parecem ser o último efeito de complexa cadeia causal que parte do mundo” (id., 2011, p.24). Podemos dizer que junto a esse pensamento-em-superfície existem todas essas operações que se valem de imagens com o intuito de transformar algum modo o mundo, algo que de certa maneira o filósofo contestava ao afirmar que “a nova magia não visa modificar o mundo lá fora, como o faz a pré-história, mas os nossos conceitos em relação ao mundo” (FLUSSER, 2011, p.27). Ao contrário, acreditamos que ao “modificar conceitos”, a fotografia promove efeitos nas ações sociais, o que contudo não é algo de fácil assimilação e mensurabilidade.

Uma coisa é certa: reconhecer as forças que as imagens têm no mundo social e político nos leva a refletir sobre seus efeitos além da ideia de dominação e subserviência, considerando que suas relações de poder são tão oscilante quanto seus sentidos. Como dissemos na introdução, não estamos ignorando que diante do “mundo-imagem” devemos considerar “[...] em que contextos as imagens fotográficas são vistas, que dependências elas criam, que antagonismos pacificam – ou seja, que instituições elas respaldam, a que necessidade de fato servem” (SONTAG, 2004, p.195), no entanto, não é nosso intuito fazer uma análise sociológica pautada somente na desconfiança em relação aos processos mobilizados por elas. Concordamos com Sontag que afirma que “fazemos da fotografia um meio de, precisamente, dizer qualquer coisa, servir a qualquer propósito. *O que na realidade está separado, as imagens unem*. Na forma de uma foto, uma explosão atômica pode ser usada na publicidade de um cofre” (id., ib., p.191, grifo nosso), mas essa reunião não será sempre uma manifestação de dependências, consensos e manipulações.

Estamos considerando que através de cartografias imagéticas é possível trabalhar com os polos “denotativos” e “conotativos” em um movimento pendular (tal como proposto pelo pensamento warburgiano): “[...] dois sentidos, dois usos da leitura: um sentido denotativo em busca de *mensagens*, e um sentido conotativo e imaginativo em busca de *montagens*. (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p.14). Para nosso trabalho, esse uso transversal e imaginativo da leitura guiado por princípios móveis dialoga com a práxis fotográfica atual, na qual cada imagem pode ser explorada em associações e ações, de modo que além de considerar o conotativo e o denotativo de suas linguagens, é preciso averiguar o performatividade de suas agências e os arranjos de suas

montagens, a fim de construir mapas que carreguem de algum modo as cargas energéticas dessas oscilações contínuas postas em jogo e em cena no mundo contemporâneo.

Christine Buci-Glucksmann (1996) comenta que os mapas manifestam tamanha “relação visível” entre o signo e a coisa, que o signo é a coisa em significação e em figura, de modo que o mapa pertence à coisa (mundo real) e cria um mundo, “mundo real [...] mas também mundo possível, pré-fixado em suas redes e a inventar em seus trajetos”.⁷² Para a autora, ora esse signo aproxima-se à ideia de índice, traço que direciona a um território, ora ao ícone, que permite uma semelhança analógica.

Sobre um mapa, decifro e leio o mundo, mas entre a carta e seu referente real, sempre há um intervalo. Intervalo do saber, mas também intervalo onde se institui um mundo progressivamente conhecido, mas invisível como um todo. Todo mapa é um “in situ” sempre que o sítio estiver ausente. O intervalo institui operações, onde o mapa faz sentido e lugar. Ele pode então funcionar como uma matriz simbólica que cristaliza todos os imaginários e organiza todas as estratégias. (BUCI-GLUCKSMANN, 1996, p.23)⁷³

Se é pelo intervalo que o mapa opera leituras e estratégias, o que dizer então de mapas e atlas para o *imago mundi*? Se a questão não é somente privilegiar o referente como o sítio a ser vinculado, localizado e cartografado, a que mundos esse mapa deve remeter para que ele nos permita imaginar? Pensando nos termos das duas teorias debatidas nesse capítulo, de um lado temos a noção de rastro como chave da cartografia ator-rede, por outro a forma visual sobrevivente como fio condutor das montagens inspiradas na “iconologia do intervalo”. Pelo prisma da forma atlas, a imagem nos remete a força dos atos, gestos, símbolos que inscrevem na cultura e que persiste na memória. Pela forma ator-rede, os rastros remetem a agências que são atravessamentos de modos de existências na superfície de cada imagem, perceptíveis pelo encadeamento de seus aparecimentos nas redes sociotécnicas.

Para Latour (2007, p.300) é preciso atentar para aquilo que circula, sendo que “os movimentos e os deslocamentos são primeiros; os sítios e as formas vêm depois”.⁷⁴

⁷² Tradução do texto: “Monde réel [...] mais aussi monde possible, pré-fixé dans ses réseaux et à inventer dans ses trajets”

⁷³ Tradução do texto: “Sur une carte, je déchiffre et je lis le monde, mais entre la carte et son référent réel, il y a toujours un écart. Écart du savoir mais aussi écart où s’institue un monde progressivement connu, mais invisible en son tout. Toute carte est « in situ » pour autant le site y est absent. L’écart institue des opérations, où la carte fait sens et lieu. Elle peut alors fonctionner comme une matrice symbolique qui cristallise tous les imaginaires et organise toutes les stratégies.”

⁷⁴ Tradução do texto: “Les mouvements et les déplacements sont premiers ; les sites et les formes ne viennent qu’en second.”

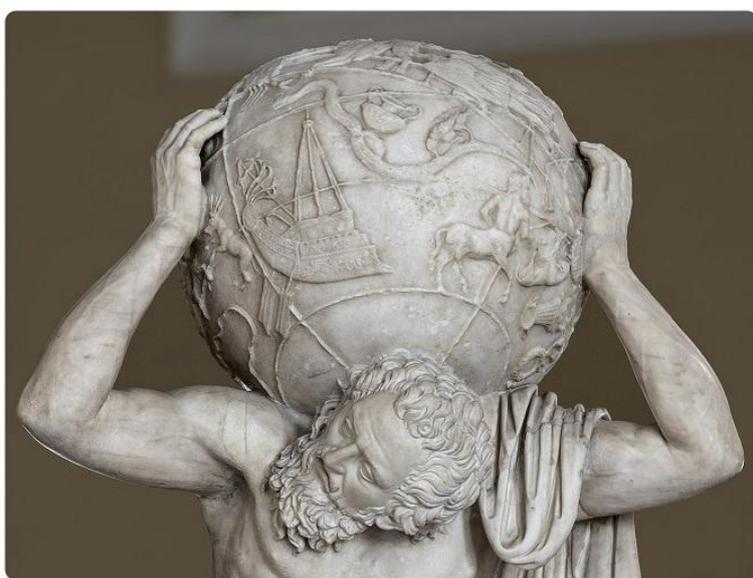
No nosso caso, tais sítios e formas também são elaborados por tudo aquilo que o transbordamento das imagens permite tornar legível. Chegar às imagens de outros tempos e espaços é algo assumidamente próprio às redes de imagens (e que não é algo exclusivo das redes digitais e de seus rastros, mas dos próprios trânsitos entre história, memória e cultura visual, como Warburg esforçou-se para manifestar). Este transbordamento também pode ser pensado como algo característico do ciclo de lutas contemporâneas, que têm como mediadores eficazes as tecnologias digitais de comunicação. De modo geral, podemos dizer que uma pesquisa sobre fotografias e outras imagens técnicas circuladas nas redes digitais, que se vale destas como instrumentos de “pesquisa por imagens” (usando o nome da ferramenta do Google Imagens que permite inserir um arquivo no sistema de busca), constitui-se como um prolongamento cartográfico desse extenso e transbordante *imago mundi*, pelo qual podemos ver e saber do mundo:

Ver o mundo através de outras imagens significa colocar diante de nossos olhos o filtro da memória e de algum modo priorizar o arquivo – e não a realidade que ele alude – como espaço de experiência. Nesse sentido, as imagens se põem ao serviço de uma reflexão sobre a memória. Mas, simultaneamente, a substituição da realidade por imagens que vão constituir o novo material de trabalho nos colocam na angústia metafísica de uma realidade que se desvanece e que não nos deixa mais que suas representações. Dada esta situação não é que o fotógrafo se coloque a escolher entre o documento e a ficção porque não há escolha possível: vivemos numa emaranhada teia de aranha de ficções que não nos permitem recuperar este ponto inicial da realidade primitiva. Em termos platônicos: ninguém pode sair da caverna e devemos nos conformar no mundo das sombras. Porque, como o expõe Slavoj Žižek, são precisamente as ficções o que nos permite estruturar nossa experiência do real (FONTCUBERTA, 2015, p.104).⁷⁵

Diante de uma temporalidade “pós-histórica” faz-se urgente insistir no trabalho com a ficção, que pode assumir sua dimensão política, uma vez que consideremos a aparência além de sua oposição com o real, mas como “introdução, no campo da experiência, de um visível que modifica o regime do visível” (RANCIÈRE, 1996a, p. 102). A ficção é a própria energia do possível, o que produz um emaranhado sensível entre o que fomos, como agimos e o que queremos.

⁷⁵ Tradução do texto: “Ver el mundo a través de otras imágenes significa anteponer a nuestros ojos el filtro de la memoria y de algún modo priorizar el archivo – y no la realidad a la que alude – como espacio de experiencia. En ese sentido, las imágenes se ponen al servicio de una reflexión sobre la memoria. Pero simultáneamente, la sustitución de la realidad por imágenes que van a constituir el nuevo material de trabajo nos colocan en la angustia metafísica de una realidad que se desvanece y que no nos deja más que sus representaciones. Ante esta tesitura no es que el fotógrafo se planteé elegir entre el documento y la ficción porque no hay elección posible: vivimos en una emaranjada telaraña de ficciones que no nos permite recuperar ese punto inicial de la realidad primigenia. En términos platónicos: nadie puede salir de la caverna y debemos conformarnos en el mundo de las sombras. Porque, como lo expone Slavoj Žižek, son precisamente las ficciones lo que nos permite estructurar nuestra experiencia de lo real.”

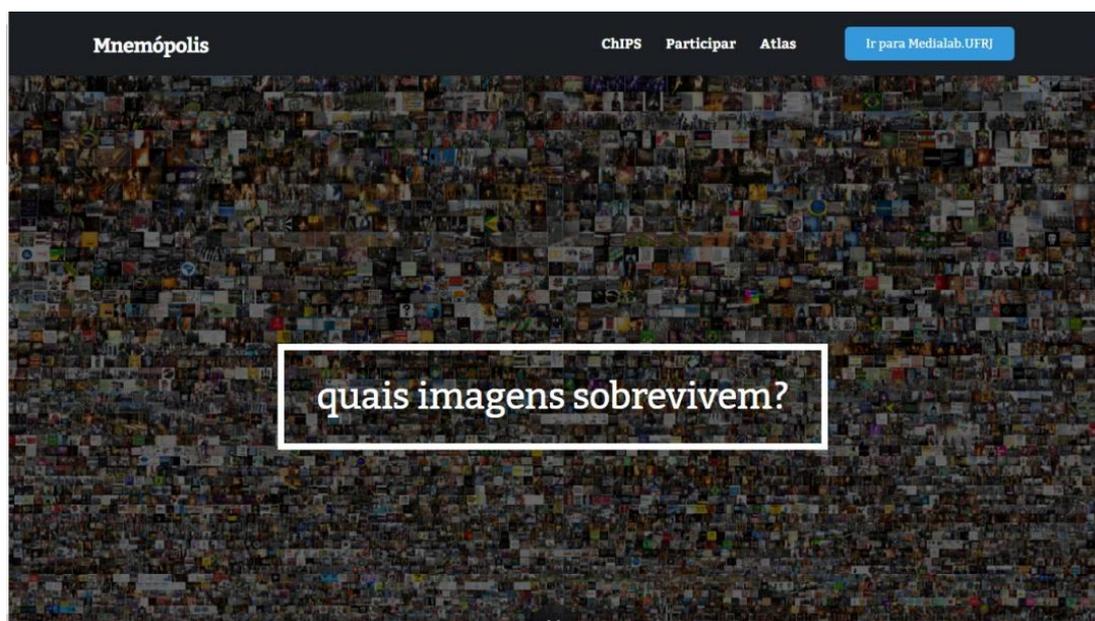
Transitar pelo *imago mundi* para buscar um saber pode ser um fardo pesado, como as constelações do globo celeste carregado pelo titã Atlas, porém é também uma brincadeira para fazer rir e desestabilizar a relação com o mundo, como a metafórica imagem de 1590 que mostra um bobo da corte cuja face é substituída por um *mapa mundi*. Flusser (2011) falava do fotógrafo como um *homo ludens*, algo que serve também a essa postura que nos leva a dizer algo não apenas com palavras, mas com imagens, jogar com elas, frente a ações tão deslocáveis quando os rastros imagéticos. Neste sentido, “[...] ler o mundo é também ligar as coisas do mundo” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p.15), que no nosso caso implica investigar a memória e a visibilidade dos protestos, ações ativistas e tecnopolíticas que serão apresentadas a seguir.



Atlas e Fool's Cap World

3. Tramas Tecnopolíticas de Imagens Sobreviventes

Imagem espelhada da multidão sem rosto. Um vista do alto estampa jornais, enquanto a contagem da multidão é disputada por manifestantes, polícia e imprensa. Catracas de ônibus incendiadas e o prazer em pulá-las. A invasão destruidora da câmara municipal, forças insurgentes ateando fogo na democracia. A jovem jornalista com o olho furado, a mulher apanhando de cassetete, outra levando spray de pimenta no rosto. Camisa na cara, máscara anonymous, black blocs. Mulheres, homens e sombras tomavam a área externa do congresso nacional, expressões dramáticas na iluminação do monumento. Multidão na avenida haussmaniana, palco da emboscada do fatídico dia de um milhão de pessoas. Homens desafiam o caveirão, travando uma batalha com aquele monstro blindado da força policial. “Heróis” anônimos (se é que podemos falar de heróis) misturavam-se às imagens que ganharam corpos, vida e ficção que se encontra na rua. A professora que enfrenta um paredão de policiais com o dedo apontado para escudos do Choque. O senhor que se coloca impávido diante da força policial. O índio em cima da árvore na aldeia urbana, diáspora indígena chega ao congresso com arcos e flecha, mais uma vez. Monumento carregado de vermelho sangue junto à denúncia histórica: “bandeirantes assassinos”. O casamento de dona Baratinha, cinzeiro arremessado, dedetização simbólica do espaço público. O deboche no riso do policial que confirma sua truculência com a virótica declaração “porque eu quis”. Professores acampados. Cartazes, bandeiras, projeções ambulantes, grafites, pixos e pichações. A ponte é rebatizada com o nome de Herzog, torturado e assassinado pela ditadura. Cinegrafista morto por um rojão. Nuvem de fumaça e bomba de “efeito moral”. Amarildos e Cláudias. Garis em greve em pleno Carnaval. Joelhos no chão e braços abertos. Assembleias ocupando a praça, jovens ocupando câmaras. Os corpos nus com rostos cobertos junto aos retratos da câmara municipal, alguns de cabeça para baixo. Jovem negro despido preso no poste pelo pescoço. Outro preso por portar detergente. As onze pessoas deitadas no chão da favela lembrando os mortos pela operação do batalhão de “operações especiais”. Robocops da legalidade. Agressões e transgressões. Agências bancárias estilhaçadas. Nossa memória em estilhaços...



Plataforma Mnemópolis que abriga a Chamada de Imagens Políticas Sobreviventes

“Quais imagens dos protestos sobrevivem em sua memória?”. Com esta pergunta, o projeto “Atlas #ProtestosBR”, proposto pelo MediaLab.UFRJ,⁷⁶ lançou uma chamada pública (“ChIPS – *Chamada de Imagens Políticas Sobreviventes*”) através de uma plataforma para *uploads* de imagens que circularam na internet no contexto dos protestos acontecidos a partir de 2013 no Brasil. A iniciativa chegou a reunir aproximadamente 500 arquivos entre 2013 e 2014, especialmente fotografias, sendo lançada através de um site que permite a visualização do conjunto de imagens (<http://medialabufrj.net/mnemopolis/atlas/>), abrigo em caráter permanente o suporte para envio.⁷⁷ No âmbito desta tese, usamos como ponto de partida ou corpus primário esse conjunto reunido no primeiro ano deste projeto, que aqui chamaremos de “arquivo Atlas #ProtestosBR”.⁷⁸

⁷⁶ Laboratório em Mídias e Métodos Digitais (<http://medialabufrj.net/>), vinculado ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da UFRJ e coordenado pela professora Fernanda Bruno.

⁷⁷ O site foi pré-lançado em 11 de junho de 2014, no MediaLab.UFRJ e nas redes digitais em 17 de junho, fazendo referência a um dos marcos das “jornadas de junho” de 2013. O projeto também foi apresentado no evento “Revoltas urbanas: políticas e poéticas”, (<http://revoltasurbanas.medialabufrj.net/>) realizado no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro, em novembro de 2014. Neste, foram projetadas pranchas elaboradas pelos pesquisadores do MediaLab.UFRJ, Fernanda Bruno e Marlus Araujo.

⁷⁸ Discutiremos adiante como esta coleção dará seguimento a um inventário mais amplo de imagens reunidas, montadas e comentadas ao longo da pesquisa.



Projeção de uma prancha do Atlas #ProtestosBR no evento Revoltas Urbanas em novembro de 2014

Buscamos neste capítulo refletir sobre este projeto que de certa maneira congrega as duas formas debatidas anteriormente, já que é livremente inspirado na obra de Aby Warburg, em particular, no Atlas Mnemosyne, e também é concebido como uma ação tecnopolítica que busca explorar os potenciais de pesquisa das redes sociotécnicas. Considerando essas orientações críticas, estéticas e metodológicas, pesquisadores do MediaLab.UFRJ dedicaram-se à concepção de um instrumento de recuperação e ativação das memórias desta trama de imagens intensamente circuladas, porém de maneira efêmera e instável. Tal perspectiva é claramente percebida no pequeno texto presente na plataforma “Mnemópolis”:

Um atlas a construir coletivamente com as múltiplas imagens que vêm tecendo os protestos políticos desde junho de 2013 no Brasil. Como lembrar delas? Onde procurar, já que a sua migração é tão incerta e por tantos caminhos subjetivos, afetivos, coletivos, pessoais, maquínicos, orgânicos, inorgânicos, escondidos, revelados? E em seguida, onde guardá-las novamente e devolvê-las ao uso comum? Como lutar com elas e ao lado das imagens que estão por vir? Enquanto os algoritmos do *big data* criam bancos de imagens automatizados e massivos, CHIPS quer ativar outras formas de lembrar: uma memória fragmentária, afetiva, involuntária, cheia de lapsos e de imagens que sobrevivem segundo caminhos pouco sondáveis. Quais imagens dos protestos sobrevivem em sua memória? (MEDIALAB.UFRJ, 2014, sem página)⁷⁹

⁷⁹ Disponível em: <http://medialabufrj.net/mnemopolis/#/>

A chamada tinha como preocupação perceber as dinâmicas mnemônicas estimuladas por tal acontecimento⁸⁰ político, conhecido como “jornadas de junho de 2013”, notadamente mediado pelas ações na internet que faziam reverberar os mais diferentes afetos e discursos disputados nas ruas.⁸¹ Esse aspecto é discutido por vários autores como um diferencial dessa sequência espontânea e descentralizada de manifestações políticas no Brasil, por ser a primeira vez que as tecnologias digitais de comunicação atuaram de maneira determinante na formação de coletivos e no direcionamento de suas estratégias ativistas em protestos de ampla escala nacional. A proliferação de imagens das ruas tomadas por pessoas fizeram rememorar momentos cruciais da história política do país, como a “Passeata dos Cem Mil” em 1968, as “Diretas Já” em 1983 e o movimento dos “Caras Pintadas” em 1992,⁸² tendo como contraste a percepção de que as narrativas dos protestos não estariam apenas a cargo dos grandes meios de comunicação, ao contrário, estes tiveram que se posicionar diante de novas formas de militância que demonstravam de modo mais abrangente e congregado o que vinha acontecendo progressivamente em ações isoladas: que a luta contra algo exige simultaneamente uma “contracomunicação” que dê sentido e se oponha às tentativas incessantes de significação unívoca.

Conforme argumentamos no capítulo anterior, compreendemos as imagens (fotografias, vídeos, caricaturas, memes,⁸³ gifs,⁸⁴ streammings,⁸⁵ “prints”⁸⁶ etc.) como

⁸⁰ Lembrando que o acontecimento se faz em sua significação, representação e devir, como aponta Gilles Deleuze (2009, p.152): “O brilho, o esplendor do acontecimento, é o sentido. O acontecimento não é o que acontece (acidente), ele é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera [...] ele é o que deve ser compreendido, o que deve ser querido, o que deve ser representado no que acontece.”

⁸¹ A esse respeito, citemos duas obras lançadas em 2013 que buscaram fornecer leituras críticas sobre esse fenômeno no momento de sua efervescência: o livro “Cidades Rebeldes: Passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil”, editado pela Boitempo, e o ebook “Jornadas de junho: repercussões e leituras” da Editora da Universidade Estadual da Paraíba (EDUEPB). Em ambos, constam textos que pautam especificamente questões relativas à comunicação, que também são recorrentes ao longo dos demais ensaios transdisciplinares. Além disso, é marcante a grande bibliografia em livros e artigos que desde 2013 investigam o papel das mídias e redes digitais na reconfiguração do fazer político no Brasil, com os quais buscamos dialogar ao longo deste e do próximo capítulo.

⁸² Respectivamente referentes às lutas contra a ditadura militar, pela restituição do exercício democrático e do direito ao voto e em favor do impeachment do presidente Collor.

⁸³ Imagens marcadas pelo recorrente fenômeno de viralização na internet, especialmente em redes sociais, geralmente associadas a um texto escrito nelas e com um tom de humor ou paródia. Frequentemente acontecem processos de apropriação e transformação dos memes, permeados por sua expressão anônima e distribuída, oscilando entre a rápida popularização e desaparecimento. O termo é uma referência ao conceito de memes, criado por Richard Dawkins, que o considera uma unidade cultural que pode de alguma forma autopropagar-se.

⁸⁴ O termo gif vem do inglês “*Graphics Interchange Format*” e é um formato de imagens de mapa de bits largamente usado na internet, especialmente para propor animações que se repetem em loop.

mediadoras nesta rede sociotécnica (LATOURE, 2007), uma vez que frequentemente promovem diferenças nas ações de outros atores, tanto nas redes digitais como nos espaços públicos das cidades, em um movimento contínuo entre essas duas esferas. Neste sentido, estaremos questionando a separação entre as falas políticas no ciberespaço e ações nas esferas tangíveis de participação pública. O elemento agregador das *hashtags*,⁸⁷ as convocatórias para eventos no Facebook, a cobertura ao vivo das manifestações,⁸⁸ sites/plataformas para organização de pautas ou resoluções de problemas práticos de manifestações ou ocupações,⁸⁹ petições online são exemplos significativos destes movimentos mútuos, igualmente marcados pelo forte emprego das imagens, que se convertem em memória viva. Lembranças-frames do movimento de postagens em sincronia com as ruas em movimento.

A recuperação destes fragmentos em um conjunto reunido por uma construção coletiva evoca a possibilidade de tornar visíveis estratos desta memória. Por este motivo, consideramos pertinente o trabalho com este arquivo a fim de explorarmos não somente as discussões entre imagem, estética e política, mas também aquilo que tange o debate sobre a produção e edição de fotografias a partir de dispositivos digitais e os modos de compartilhamento e circulação das imagens no contexto da internet. Como sabemos, o uso das imagens técnicas na esfera política vem sendo intensificado nas redes digitais, onde a própria experiência política deve ter seu sentido alargado de modo a comportar novas práticas em contraposição à saturação de noções modernas como

⁸⁵ Transmissões ao vivo, em grande parte feitas por dispositivos móveis de comunicação.

⁸⁶ Imagens de capturas de telas geradas pelo computador, celulares ou tablets.

⁸⁷ Sobre esse aspecto ver o artigo “#VemPraRua: Narrativas da Revolta brasileira” (MALINI et al, 2014) no qual pesquisadores do Laboratório de Estudos sobre Imagem e Cibercultura (Labic), da Universidade Federal do Espírito Santo, comentam o uso da hashtag “#VemPraRua” no Twitter, nos meses de junho e julho de 2013.

⁸⁸ Ivana Bentes (2015) em seu livro “Mídia-Multidão: estéticas da comunicação e biopolíticas” faz uma análise da experiência de transmissão ao vivo da Mídia Ninja (<https://ninja.oximity.com/>) pelo prisma da autoperformance e da “direção de realidade”.

⁸⁹ É o caso, por exemplo, do “Tweetometro”, criado para organizar e visualizar as votações propostas e encaminhadas no movimento dos “acampamentos de indignados” nas praças da Espanha em 2011 (BRUNO, 2012, p.701). No Brasil, citemos o mapa colaborativo das escolas ocupadas no estado de São Paulo (<https://www.google.com/maps/d/u/0/viewer?mid=1woBMcoDD-WtcZAFrKfGYidBM7EA&ll=22.17315781746045%2C-47.736863949999986&z=7>), e a criação da plataforma “De guarda pelas escolas”, que funcionou para cadastrar usuários para receber notificações de ocorrências nas escolas: “caso o governo mande suas tropas para expulsar os estudantes à força, queremos que você seja o primeiro a saber – para que possa vir fisicamente proteger as escolas da polícia, com seu corpo, sua voz, sua câmera, sua indignação”. Ver: <http://g1.globo.com/educacao/noticia/2015/11/ong-cria-sistema-para-notificar-ocorrencias-em-escolas-ocupadas.html>

Democracia, Espaço Público, Opinião Pública ou Estado. Não adentraremos a fundo nos estudos que consideram a reconfiguração destes conceitos pelas lutas e formas de exercício político no mundo contemporâneo, mas entendemos que este cenário é indissociável do corpus com o qual iremos trabalhar e apresentaremos na medida do possível este debate a partir das próprias imagens elencadas para a discussão.

Assim, estaremos especialmente dedicados a abordar como estas ações sociais são perpassadas por práticas imagéticas e para tanto, iremos recuperar as bases metodológicas debatidas no capítulo anterior, a forma Atlas e a forma cartográfica Ator-Rede, para a experimentação deste saber visual. Por um lado, observamos como essas tramas estratificadas podem ser montadas na superfície plana da prancha inspirada na forma Atlas, onde a equivalência de suas variáveis técnicas e estéticas corresponde à horizontalidade dos rastros visuais articulados a partir das associações, e não dentro ou atrás das imagens. A planaridade também é um elemento central na cartografia ator-rede, que busca tornar plano o mundo social ao fazer coabitar a multiplicidade de seus atores. A busca por imagens e sua posterior assimilação em uma montagem que manifeste suas conexões com sujeitos, técnicas, discursos e tempos diversos é um trabalho de descrição e tradução sempre aberto ao recomeço e a outras possibilidades combinatórias, como bem ilustra a experiência do Atlas Mnemosyne que escapava de qualquer essencialismo, já que “Warburg sempre se recusou a fechar uma síntese, o que era um modo de sempre adiar o momento de concluir” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.61).

Diante da complexidade dessas passagens fluidas entre as esferas mais íntimas da memória pessoal à construção de uma amálgama imagética, propomos neste capítulo problematizar o arquivo reunido pelo projeto Atlas #ProtestosBR, base do nosso exercício de exploração e rastreamento das imagens na internet. Abordaremos em seguida algumas considerações a partir das perguntas elencadas na apresentação deste projeto. Nosso esforço concentra-se em compreender como as imagens podem se relacionar, como montar redes de imagens e com elas teias sociais expostas de maneira plana. Também intentamos saber quais argumentos podemos evocar, levando em conta as aspirações conceituais do projeto, de nossa pesquisa e, principalmente, os problemas levantados pela dinâmica instável dessas formas expressivas.

Para tanto, refletiremos como os conceitos formulados por Warburg podem ser atualizados/repensados no agora, em que medida podemos falar da “sobrevivência das

imagens” e de suas temporalidades, ou de “migração de imagens” diante da profusão de registros técnicos que são mediadores de conflitos políticos urbanos. Por outro lado, há que se pensar como esse *imago mundi* contribui com os movimentos de uma visibilidade tecnopolítica, como ele permite “tornar visível” determinadas configurações coletivas, rompendo o invisível em aparecimentos fluidos e voltando a ele, na condição de potencialidades.

3.1 Sobrevivência das imagens nas migrações digitais

A primeira pergunta proposta pela “Chamada de Imagens Políticas Sobreviventes” é “como lembrar delas?”. Primeiramente, é fundamental remarcar que, ao recuperarmos Aby Warburg e sua ciência da cultura para pensarmos imagens de um passado recente ou ainda atuante, exige tanto o esclarecimento das nuances sobre a memória dentro da proposta deste atlas político como também a convocação de outras perspectivas que possam nos permitir um alargamento de determinadas noções.

Na definição de Aby Warburg, a sobrevivência das fórmulas de páthos decorre de intensas experiências emotivas que gravam na memória formas expressivas como “engramas”, compreendendo a acepção de traço psíquico que este termo carrega e que se vincula diretamente com o intuito de sua “psicologia histórica da expressão humana” (WARBURG in AGAMBEN, p.134, 2009). A “vida póstuma” das imagens aparece em criações artísticas, sendo posteriormente reativada nos momentos de sua apresentação, remetendo a um esquecimento que corresponde, de maneira geral, a um tempo distante, quase imemorial. As imagens sobrevivem como fantasmas na memória, que evidenciam continuidades, mas também as sutis diferenças perceptíveis nos detalhes que assinalam a problemática das transformações de sentido.

Este esquema altera-se quando consideramos a sobrevivência contemporânea de imagens criadas e circuladas no momento dos protestos, na íntima relação homem-máquina, vestígios cunhados diretamente no confronto em uma experiência emotiva mediada pela técnica. A sobrevivência dessas formas expressivas dá-se pelos reaparecimentos dessas imagens nas redes digitais e para além delas, o que garante em ocasiões diversas a “re-ativação” desses traços na memória política, promovendo através de suas forças novas experiências emotivas e com elas possíveis motivações. Esta reincidência de determinadas imagens influencia na sua pregnância, vinculando-as também a toda uma rede de “semelhanças” em uma iconografia dos protestos expandida pela nova economia das imagens, como afirma André Gunthert (2015, p.37) sobre o “devir ícone das fotografias”:

As recuperações iconográficas recíprocas da imprensa escrita e dos canais televisivos já organizam a multiplicação das ocorrências visuais das imagens na atualidade: com os aperfeiçoamentos recentes da rede eletrônica, a internet é doravante um terceiro ator desta redundância, que contribui por sua vez à

produção e à repetição dos ícones.⁹⁰

O esquecimento contemporâneo suscita, por outro lado, a urgência de recuperação e ativação dessas imagens políticas que correspondem a um regime mnemônico de outra ordem. Não somente o tempo que passa nos faz esquecer dessas imagens, restando apenas reminiscências fugidias. Nosso esquecimento é também o resultado da enxurrada de imagens que se move diante de nossos olhos, nas telas de dispositivos comunicacionais cada vez mais acoplados ao corpo. O atual fluxo das imagens parece arrastar memórias deixando marcas das tensões sociais, ou sobrepõe a tensão de cada dia para expor a novidade da revolta política que nunca cessa de reaparecer em novas crônicas. É o esquecimento do amontoado de uma pilha infinita, da despesa, pois tudo é descartado ou esquecido porque o que está no nível de observação direta é apenas o agora.

Mesmo que seja uma notícia de três anos atrás, imagens do século passado ou um *hoax* viral cíclico. Nas redes digitais as imagens são experimentadas no agora, como experiência estética que permite e motiva socializações ao promover “deslocamentos de pensamento” (MONDZAIN, 2015) em relação à experiência social. Quando uma imagem eclode na malha visível com a força de uma tensão constitutiva das incongruências da nossa vivência comum, impulsiona no presente aquilo que incide sobre sua forma expressiva e que mobiliza um exercício coletivo do re-pensar gerado por diversas emoções: “[...] seria uma e-moção quer dizer, uma moção, um movimento que consiste em pôr para fora (e-, ex) de nós mesmos? Mas se a emoção é um movimento, ela é portanto uma ação: algo como um gesto ao mesmo tempo exterior e interior [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p.26). É nessa exteriorização da experiência emotiva no *imago mundi* que a comunidade refaz constantemente seus vínculos frente as continuidades e descontinuidades históricas, os fantasmas da memória e as produções de desejo sobre o novo.

Se Warburg, pelo conceito de sobrevivência, auxilia-nos a pensar a cultura entre a distância e a proximidade que são manifestas no movimento das imagens que “anacroniza a história” (DIDI-HUBERMAN, 2013a), devemos problematizar esse duplo em um intervalo de tempo e memória do passado recente, porém já esquecido, porque é preciso dar lugar aos novos fragmentos do *imago mundi*, mesmo que o novo

⁹⁰ Tradução do texto: “ Les reprises iconographiques réciproques de la presse écrite et des chaînes télévisées organisaient déjà la multiplication des occurrences visuelles des images de l’actualité: avec les perfectionnements récents du réseau électronique, Internet est désormais un troisième acteur de cette redondance, qui contribue à son tour à la production et à la répétition des icônes.”

seja também repetição, reapropriação ou rememoração. Enfim, uma sobrevivência em rede de imagens recém-soterradas por fluxos intensos e contínuos.

É preciso igualmente considerar que as próprias redes digitais formulam ferramentas para arquivar e ativar memórias imagéticas, seja automaticamente (o mecanismo de lembrança do Facebook e o funcionamento dos algoritmos do Google Imagens são ilustrativos disso) ou em proposições de usuários por associações e analogias que se valem de vídeos, memes, *tumblrs*, álbuns de Facebook, gifs etc para enfatizar o anacronismo inerente às redes de imagens políticas. Em outras palavras, na sucessão de acontecimentos desde 2013 foi possível perceber o retorno de certas imagens que criavam desvios na passagem linear do tempo (lembrando que este termo é usado para se referir ao *feed* de postagens nas redes sociais) e nos sentidos atrelados ao contexto de sua “origem”.



Postagem da página de Facebook Mariachi no dia 11 de outubro de 2015 com uma fotografia de 2013

Também lembramos dessas imagens quando somos incitados pelos questionamentos desse agora que é o vetor de atualização da memória.⁹¹ Cada vez que novos protestos nos são apresentados, tendemos a lembrar de outros momentos significativos das manifestações políticas, de modo que as tramas recentes convidam nossa memória a voltar àquelas imagens que derivam do estopim de junho de 2013 e

⁹¹ Fazemos uma analogia do “agora atualizador de memória” com a “memória cache” dos dispositivos informacionais, aquela que armazena dados de plataformas digitais que podem ser recuperados em outras navegações, permitindo (através do comando “F5”, por exemplo) recarregar as páginas de modo mais veloz.

também de antes. Por outro lado, a própria iniciativa do projeto Atlas #ProtestosBR dispõe-se a incitar e movimentar memórias, permitindo que imagens dispersas nas redes digitais pudessem ser reunidas em uma coletânea erigida por colaboradores reminiscentes. De tal modo, percebe-se como o próprio cerne do projeto fundamenta-se na dialética esquecimento/sobrevivência, possibilitando através do arquivo recolhido um estudo sobre as possíveis conexões destas imagens políticas sobreviventes e uma sobrevida manifesta na medida em que percebemos seus movimentos.

“Numa era sobrecarregada de informação, a fotografia oferece um modo rápido de aprender algo e uma forma compacta de memorizá-lo. [...] Cada um de nós estoca, na mente, centenas de fotos que podem ser recuperadas instantaneamente.” (SONTAG, 2003, p.23). Procuramos as imagens em nossa própria memória, sendo que, possivelmente, sobrevivem aquelas que nos tocam, que foram capazes de gerar estados afetivos e reflexão, aquelas que de algum modo fundiram-se à nossa própria narrativa tendo sido compartilhadas, comentadas, curtidas ou repugnadas. O caráter afetivo, portanto, parece fundamental nesse primeiro gesto de recuperação mnemônica, extremamente subjetivo. Porém, saindo das imagens mentais rumo às imagens inscritas em diferentes suportes, voltamos à questão proposta pela chamada: “onde procurá-las já que a sua migração é tão incerta e por tantos caminhos subjetivos, afetivos, coletivos, pessoais, maquínicos, orgânicos, inorgânicos, escondidos, revelados?”. Esta indagação enfatiza a dimensão migratória das imagens sobreviventes em tempos e espaços (em especial, no ciberespaço), e a migração dos sentidos percebida através do estudo minucioso de suas singularidades: “a questão das relações de intrincamento e de superposição entre as formas de existência da imagem, por um lado, as condições ligadas à situação sociopolítica e à história dos meios, por outra” (SIEREK, 2009, p.140).⁹²

Também é necessário frisar a migração das imagens entre si na superfície da forma Atlas, onde a permutabilidade combinatória permite rememorar sem se deter, tal como afirma Didi-Huberman (2013a, p.389) ao reforçar que Warburg “não reduz a diversidade à ‘unidade’ de uma função lógica”, ao contrário, através da “matriz visual” de seu Atlas permite multiplicar as possíveis significações que perduram na cultura, em uma percepção deste embate energético do humano no mundo.

⁹² Tradução do texto: “la question des rapports d'intrication et de superposition entre les formes d'existence de l'image, d'une part, les conditions liées à la situation sociopolitique et à l'histoire des médias d'autre part.”

Podemos experimentar diversos modos de acesso à multiplicidade das imagens, saltar de uma a outra e recuperar as mais tocantes através da acessibilidade proporcionada pelas próprias redes digitais e seus mecanismos de busca. Seja pelo Google Imagens, na procura em matérias jornalísticas, perfis e páginas de Facebook atuantes no contexto dos protestos, ao buscarmos tais imagens recorreremos à internet como um complexo artefato cultural atrelado a inúmeros dispositivos digitais de comunicação, análogo ao titã Atlas que carrega sua esfera gigantesca, neste caso, imaterial. “A interface – *mapa do céu ou tela do computador* - apresenta-se nos dois casos como um instrumento plano *permitindo orientar-se no mundo pelo efeito de uma imagem*” (SIEREK, 2009, p.173, grifos do autor).⁹³

No entanto, é fundamental notar que estas interfaces de orientação associadas aos rastros digitais, que são deixados automaticamente a cada ação/inscrição no ciberespaço, podem conduzir a conteúdos visuais simultaneamente discrepantes e complementares aos do arquivo inicialmente reunido. Nesta “máquina avessa ao esquecimento, a um só tempo comunicacional e mnemônica” (BRUNO, p.688, 2012), exceto se houver previamente medidas para evitar a formação automática do arquivo, os rastros visuais persistem carregando consigo múltiplas cadeias de sentido, que permitem investigações em diferentes campos de saber.

Nas tentativas de busca por essas imagens nos anos seguintes aos eventos que motivaram o projeto (especialmente localizados entre junho e julho de 2013) deparamo-nos constantemente com rastros provenientes de mídias corporativas em contraste com a variedade virótica e memética das imagens ordinárias tão presente no momento dos protestos. Afinal, as imagens dos veículos de comunicação de massa são aquelas cujos nomes de arquivo, tags e outros metadados direcionam de maneira mais evidente os enunciados-perguntas às imagens-respostas, muitas vezes organizadas em páginas com notícias e galerias de fotos. Nem sempre os usuários de redes sociais em suas páginas e perfis, ou mesmo postagens em blogs, embutem suas imagens de informações evidentes para os sistemas de busca. Ao contrário, muitas delas estão “soltas”, sem vínculo com um autor ou perfil que as organize em uma narrativa, ao mesmo tempo que são compartilhadas por muitos, armazenadas em computadores pessoais e re-compartilhadas com o nome criptografado pelas máquinas informáticas. No caso do Facebook, existem ainda as limitações causadas pelo sistema de indexação das imagens, que tendem a ficar

⁹³ Tradução do texto: “L’ interface – *carte du ciel ou écran ordinateur* – se presente dans les deux cas comme un instrument plat *permettant de s’orienter dans le monde par l’effet d’une image.*”

relativamente confinadas na plataforma, não sendo de fácil acesso a partir de mecanismos de busca como Google Imagens. Além do mais, o próprio acesso aos álbuns é dificultoso nesta rede social, como podemos exemplificar ao tentar “voltar” as imagens da volumosa linha do tempo da página ativista Mídia Ninja,⁹⁴ que parece não conseguir “re-carregar” seu perseverante acúmulo.

De todo modo, a migração caótica de memes, montagens e outras imagens virais é ilustrativa de um movimento próprio ao momento da explosão da controvérsia política, cuja recuperação da dinâmica torna-se impossibilitada ou, no mínimo, drasticamente dificultada depois da estabilização das redes (LATOURE, 2007). O que podemos fazer, contudo, é tentar recuperar os atores mais ativos dessas dinâmicas passadas e observar em quais situações tais imagens retornam. O arquivo do projeto do *Atlas #ProtestosBR* funciona como um rico indício para a recuperação destes rastros, especialmente ao percebermos certas imagens recorrentes como pistas na procura.



Fotografias recorrentes no arquivo do Atlas #ProtestosBR

No projeto *Atlas #ProtestosBR* cada colaborador procura suas imagens por caminhos diferentes, de modo a convergir em um conjunto cuja apresentação ocorre, como dissemos, através de um website. Sua visualidade assemelha-se a um mosaico imagético reapresentado de maneira diferente e aleatória a cada acesso e onde é possível abrir cada imagem em um clique, passar ou voltar linearmente com o uso de setas na parte inferior, havendo ainda a possibilidade de realizar *downloads*. Porém, é importante lembrar que um atlas não é um arquivo ou uma coleção, é um mapa que instiga relações

⁹⁴ Disponível em : <https://pt-br.facebook.com/MidiaNINJA/>

imprevisíveis que extrapolam as semelhanças temáticas, herança epistêmica que Warburg bem reforçou ao mostrar que a “[...] aproximação abrupta não decorre da simples comparação, mas da distância, da denotação, da deflagração: não almeja evidenciar invariantes em meio à ordem de realidades heterogêneas, mas introduzir a diferença e a alteridade no seio da identidade.” conforme condensa Philippe-Alain Michaud (2013, p. 295).



Modo de disposição aleatório das imagens na página do Atlas #ProtestosBR

Leandro Pimentel (2014, p.15) reforça que o atlas é distinto de um inventário, sendo o primeiro entendido como o resultado do segundo, conceituando como inventário fotográfico “a formação de uma série a partir de uma coleção preestabelecida de imagens fotográficas que são selecionadas e postas em relação para posteriormente serem exibidas”. O inventário extrapola o arquivo, pois o gesto de recolher e armazenar é seguido da proposição de uma invenção dada na composição. Podemos compreender, no contexto deste trabalho, que nosso inventário é constituído por diferentes camadas, que podemos sintetizar do seguinte modo:

a) O conjunto de imagens recolhidas de modo distribuído e motivado pela cooperação anônima no projeto Atlas #ProtestosBR. Apesar da plataforma ainda permitir que sejam efetuados novos envios, a grande maioria das imagens do “arquivo Atlas #ProtestosBR” são referentes aos anos de 2013 e 2014. São majoritariamente fotografias, uma vez que o site não permite o envio de arquivos audiovisuais;

b) Imagens relacionadas ao arquivo Atlas #ProtestosBR, que foram coletadas ao longo das pesquisas empreendidas através de mecanismos de busca, em especial o Google Imagens, visando elencar as situações de produção e circulação das imagens enviadas ao projeto. Esta camada é secundária no sentido que decorre do arquivo do projeto, contudo ela é fundamental para a montagem das pranchas, pois é justamente onde se manifesta a ideia de “seguir as imagens”, percebendo como uma fotografia, por exemplo, convoca toda uma gama de fragmentos e narrativas visuais e textuais que permitem ampliar o conhecimento sobre suas operações no mundo comum. Esta camada do inventário, por sua vez, apresenta complementos dialéticos relativos aos protestos no período entre 2013 e 2017, bem como outras imagens históricas do Brasil e do mundo;

c) Imagens de nosso arquivo pessoal construído a partir da navegação cotidiana na internet. Durante o período de realização desta pesquisa, recolhemos em nosso perfil e através de páginas de cunho ativista no Facebook⁹⁵ prolongamentos visuais que decidimos incluir nas “mesas de montagem” (DIDI-HUBERMAN, 2013b) das pranchas que serão apresentadas no capítulo seguinte. Consideramos que estas redes e controvérsias vêm se renovando pelos tortuosos caminhos da política na/com a internet através de novos registros, criações e recuperações anacrônicas.

É importante remarcar que outra pergunta colocada pela chamada do projeto – “onde guardá-las *novamente* e como devolvê-las ao *uso comum*?” – refere-se tanto à constituição de uma coleção imagética de segunda ordem como à necessidade de contribuir com os arranjos de uma inteligência coletiva em torno deste acontecimento político, isso porque este arquivo decorre dos bancos de dados digitais, porém a partir de uma incitação às memórias subjetivas e não por dispositivos de coleta automatizada de imagens via *big data*⁹⁶, aspecto também mencionado na plataforma: “[...] não queríamos usar nenhum procedimento automatizado de coleta; queríamos que as imagens que compusessem esse Atlas e aqui viessem se abrigar, se reunir, fossem mobilizadas por algum gesto, desejo, lembrança” (MEDIALAB.UFRJ, 2014, sem página). O texto da plataforma informa que não é mencionada a autoria dos produtores

⁹⁵ Atemo-nos ao site Facebook, não sendo utilizadas nesta pesquisa outras redes sociais como Instagram ou Twitter.

⁹⁶ Neste caso, podemos citar as pesquisas realizadas pelo Labic por meio do projeto Visagem, coordenadas pelo pesquisador Fabio Gouveia. Ver o artigo “As ressignificações da hashtag #VemPraRua a partir do uso de imagens no Twitter” (SOUZA; GOVEIA; CARREIRA, 2014).

das imagens, mas permite que os mesmos possam comunicar aos administradores se desejarem creditá-las. “O Atlas #ProtestosBR é ao mesmo tempo de todos e de ninguém; por isso optamos pelo envio anônimo das imagens” (idem), demonstrando uma preocupação maior com o estímulo à reminiscência assumindo uma tarefa de mediação tecnopolítica.

Seguindo a compreensão estimulada pela diferenciação dos conceitos de atlas e inventário, por um lado temos um inventário como “instrumento operativo” que encaminha à apresentação de um “trabalho resultante” formulado no atlas em si (PIMENTEL, 2014). Nesta pesquisa, primeiramente distribuimos as imagens do arquivo do Atlas #ProtestosBR em agrupamentos, de ordem formal, temática ou contextual (multidão, confronto, polícia, anonimato, fogo, gestos, performance, palavra-imagem etc) que facilitaram a percepção inicial dos possíveis vínculos e a seleção de imagens que foram posteriormente usadas para um primeiro arranjo das pranchas. A evolução desses agrupamentos em séries mais aprofundadas, referindo-se àquilo que as imagens suscitam como problemas para os estudos das imagens e da política, deu-se concomitantemente ao desdobramento do arquivo do projeto em um inventário mais amplo, conforme comentamos acima. Assim, para cada imagem do Atlas #ProtestosBR pesquisada, muitas outras surgiam, sendo coletadas aquelas que identificávamos portar uma possibilidade de tensionamento com o arquivo inicial. A constituição das pranchas privilegiou imagens enviadas ao projeto como pontos de partida, abrindo-se para os caminhos que essas mostravam como imagens-redes, circuitos que levaram a outros rastros que nos ajudam a compreender e a problematizar as “imagens políticas sobreviventes”.

Nossa intenção é valer-se desses rastros de existências políticas contida nas imagens deste inventário, especialmente as fotográficas, para averiguar sobre suas presenças e agências nas redes digitais. Percebemos, portanto, o fenômeno da sobrevivência em diferentes aspectos. A sobrevivência das imagens que afetaram as memórias pessoais dos usuários que colaboraram com o projeto e que conduziram, através do envio pela ChIPS, a constituição de uma plataforma menemônica. Mas também a sobrevivência das imagens nas redes digitais, que é ao mesmo tempo objeto e veículo desta pesquisa que versa sobre o papel do *imago mundi* contemporâneo na constituição das experiências sociais e culturais.

Enquanto maior o intervalo temporal, a memória ganha novos contornos, perguntas que se estendem e que exigem um pensamento em saltos (DIDI-

HUBERMAN, 2013a), tal como nos inspira a teoria da imagem warburgiana, ou ainda, uma reflexão dada no deslocamento e na conexão de um rastro a outro, como indica o método cartográfico da teoria ator-rede. Para lembrar dessas imagens é fundamental incitar seu movimento e impregná-las de vida, aspecto que pode ser ensaiado no esforço de pesquisa que fazemos ao percorrermos o arquivo do projeto, deixando-nos afetar por esse baú de memórias, para em seguida iniciarmos uma expedição em busca das sobrevivência dessas imagens nas redes digitais.

As considerações sobre estes diferentes estatutos de memória e sobrevivência das imagens serão também apresentadas nas pranchas no capítulo 4, na observação atenta aos detalhes de cada uma delas, nas perguntas suscitadas (tanto do ponto de vista informativo/denotativo como sensível/conotativo), na própria tentativa de descrição deste movimento fugidio. Na medida em que as seguimos, simultaneamente como vestígios de acontecimentos e artefatos de ações políticas, pretendemos compreender mais sobre o saber visual que elas estimulam, entendimento possível à medida que propomos a montagem de cada prancha.

Já afirmamos que nosso foco é dedicado ao estudo das imagens fotográficas e que nesta tese sua investigação é indissociável de outros gêneros de imagens. As fotografias serão guias neste trabalho que objetiva perceber os usos desta linguagem no ambiente fundamentalmente híbrido das redes digitais onde a fluidez dessas fronteiras de gêneros, tecnologias e modos de exposição suscita o afastamento de qualquer perspectiva centrada na essência do meio. Consideraremos sua ação de imobilização de um instante, que por mais estendido que seja por uma longa exposição ou por uma montagem sequencial, ainda traz à tona a energia do intervalo temporal fixado na superfície. Este, no entanto, expande-se no fluxo interminável das narrativas fragmentárias na internet, onde se mostra constantemente como veículo de mobilização social, cultural e política. Em ambos os casos, entre um efeito de “imobilização” atribuído ao meio e a “mobilização” de seus modos contemporâneos de circulação, podemos refletir sobre as configurações energéticas da imagem fotográfica nas redes digitais, na dialética das forças comprimidas/concentradas em momentos inscritos pelos múltiplos pontos de vista e dispositivos de captação, à energia cinética de seus compartilhamentos ampliados criativamente pela apropriação, relação palavra-imagem, viralização mundializada e confrontos de experiências nos processos de recepção. Redes de fotos como uma trama de rastros existenciais e coletivos:

[...] o processamento desses dados é o que irá fazer diferença, ou seja, o modo como imagens e textos serão montados e apresentados, como irão se apresentar e em função de quais desejos. Caso sejam percebidos como rastros de um gesto, mais do que representações, símbolos ou documentos, constituem outro tipo de saber, necessitando *outra cartografia em função não do que aquilo significa, mas em função do que aquilo apresenta como marca de uma existência*. Toda escritura é a marca de um gesto que definiu um destino. (PIMENTEL, 2014, p.256, grifo nosso)

Percebemos, assim, a necessidade de uma dupla interrogação. Por um lado, através de quais perspectivas podemos compreender tais “imagens sobreviventes” como também “imagens políticas”; por outro, como podemos relacionar as imagens reunidas em nosso inventário seguindo a motivação que levou a constituição do arquivo do projeto inicial, ou seja, ativar as tensões inerentes às tramas políticas dos “#ProtestosBR” (compreendendo esta nomenclatura pela dupla acepção de ação e tradução nas ruas e nas redes).

Para debatermos essas questões, no tópico seguinte iremos retomar o entendimento das imagens como atores em redes sociotécnicas, somando a essa discussão o argumento que considera a relação entre política e estética pelo prisma das relações entre mundos, especialmente pela filosofia política de Jacques Rancière. Em vez de pensarmos nos termos de uma “memória coletiva” (expressão que surgirá apenas tangencialmente), melhor falar de memória e visibilidade tecnopolíticas, que se complementam mutuamente. Como construímos nossa memória política e como a tornamos visível? Sem dúvida, as tecnologias de comunicação e imagem participam cada vez mais das cenas construídas, expostas e performadas na comunidade, de modo que o movimento destas inscrições visuais é assim, simultaneamente, uma experiência que atravessa diversos processos de subjetivação e de maneiras de coabitar no mundo comum.

3.2 Memória e visibilidade tecnopolíticas

Diante deste conjunto de imagens que circularam e ainda circulam fugindo dos imperativos da cronologia linear para reforçar o movimento errático das redes digitais, nosso olhar se depara com expressões estéticas desta visibilidade política, compreendendo a estética primeiramente por sua acepção de trabalho do sensível “[...] feito de falas, gestos, ritmos e ritos, movido por uma lógica afetiva em que circulam

estados oníricos, emoções e sentimentos” (SODRÉ, 2006, p.46). Ao falarmos dessas imagens e de sua ação na cena política contemporânea estaremos considerando seus movimentos sensíveis que promovem socialização, uma plataforma para experimentar o comum através de afetos – tensões, revoltas, desejos etc –, que expressa de diferentes modos as forças que problematizam a ordem social vigente, podendo apontar para continuidades ou descontinuidades, em estratégias de abstração de outras configurações possíveis.

No entanto, é importante esclarecermos a relação entre estética e política de maneira mais específica do que na definição apresentada acima. Acreditamos que o conceito de “partilha do sensível”⁹⁷ e sua relação com a noção de “dissenso” (RANCIÈRE, 1996a, 1996b, 2009, 2014) seja uma via interessante para debatermos esta relação a partir do nosso inventário, percebendo uma estética na base da política, para além da sua concepção inerente ao estudo das imagens. Seria a própria articulação da visibilidade nos assuntos da comunidade, definidas pelas posições e distribuições nesta fala comum a partir das competências de cada um. Em síntese, “a política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis tempos” (RANCIÈRE, 2009, p.17). Ao explorar esta definição, o autor remonta à democracia grega, considerando que as práticas estéticas e suas formas de visibilidade têm seus lugares e ações na ordem do comum através de uma interface política do dizível e do visível, bem como do invisível.

Segundo Rancière (1996a, 1996b), a fala assume no contexto democrático uma acepção fundadora na constituição do mundo político, em um *logos* estabelecido na *aisthesis*. A constituição da subjetivação política coincide com a construção desta fala em uma cena comum igualmente elaborada, tendo por essência democrática a igualdade e a liberdade de qualquer um, mesmo os “não contados”, que, no entanto, devem assumir constantemente a postura de enfrentamento para manifestar o “dano” das más distribuições. É nesta cena que a fala apresenta-se como manifestação estética de modos

⁹⁷ Utilizaremos a tradução “partilha do sensível”, por considerar o duplo contido no termo em francês, *partage*, comentado pelo autor: partilha, no sentido de compartilhamento das partes, mas também de divisão e separação das mesmas, o que para ele remete à “contagem” e à ênfase dada aos “não-contados” no universo político democrático. “A palavra por meio da qual existe a política é a que mede o afastamento mesmo da palavra e de sua contagem. E a *aisthesis* que se manifesta nessa palavra é a própria querela em torno da constituição da *aisthesis*, sobre a divisão do sensível pela qual corpos se encontram em comunidade. Vamos entender aqui a divisão no duplo sentido da palavra: *comunicação e separação*. É a relação de ambas que define a divisão do sensível.” (RANCIÈRE, 1996a, p.39, grifo nosso). É importante remarcar que a tradução empregada na obra *O Desentendimento* é “divisão do sensível”, que aparecerá na medida em que fizermos citações diretas a esse texto.

de subjetivação e seus respectivos campos de experiências.

No que se refere ao próprio nó do *logos* e de sua consideração com a *aisthesis* – a divisão do sensível –, sua lógica da *demonstração* é indissolivelmente uma estética da *manifestação*. A política não sofreu, recentemente, a desgraça de ser estetizada ou espetacularizada. A configuração estética na qual se inscreve a palavra do ser falante sempre constituiu o próprio cerne do litígio que a política vem inscrever na ordem policial. [...] A “estética” é, ao contrário, o que coloca em comunicação regimes separados de expressão. (RANCIÈRE, 1996a, p.68, grifos do autor)

A estética que permite a comunicação de mundos distintos e de suas formas de expressão constitui a concepção de visibilidade política para Rancière em um sentido mais dilatado do que a discussão sobre a estetização da política na era da reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 2010). Entretanto, é evidente que ao trabalharmos com um conjunto de imagens majoritariamente mediadas por aparelhos, permeadas por existências contidas na expressividade de suas formas visuais e de suas redes sociotécnicas, são colocadas questões incisivas sobre como todo este substrato estético corrobora com as atuais manifestações de falas políticas.

A definição apresentada por Jacques Rancière, em realidade, baseia-se no próprio distanciamento diante daquilo que se compreende usualmente por política, que para este autor é entendido de maneira diametralmente inversa como polícia: “[...] o conjunto dos processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes, a distribuição dos lugares e funções e os sistemas de legitimação dessa distribuição.” (RANCIÈRE, 1996a, p.41). Ao contrário, a política

[...] rompe a configuração do sensível na qual se definem as parcelas e as partes ou sua ausência a partir de um pressuposto que por definição não tem cabimento ali: a de uma parcela dos sem-parcela. Essa ruptura se manifesta por uma série de atos que reconfiguram o espaço onde as partes, as parcelas e as ausências de parcelas se definiam. A atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabe ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha barulho, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho. (RANCIÈRE, 1996a, p.42)

Para Rancière, a cena política entendida pelo prisma da democracia apresenta-se quando um “dissenso” é instaurado na ordem policial, quando o consenso vigente é desestabilizado pela liberdade e igualdade de qualquer ser falante em relação a outro ser falante, sobretudo quando este deixa às claras as assimetrias cotidianas nas distribuições no mundo comum, de maneira que “a sociedade não igualitária só pode funcionar graças à multitude de relações igualitárias. É esse intrincamento de igualdade com desigualdade que o escândalo democrático manifesta para fazer dele o próprio

fundamento do poder comum” (id., 2014, p. 65). Neste âmbito de pensamento, é a própria palavra/ideia de democracia que deve ser questionada, virada ao avesso, pois tal como ela é usualmente mencionada refere-se a “[...] um funcionamento estatal e governamental que é o exato contrário [...] apropriação da coisa pública por uma sólida aliança entre a oligarquia estatal e a econômica” (id., ib., 93).

Muitas vezes, a explicitação desse escândalo democrático manifesta-se através de imagens que, como veremos adiante, apresentam por um olhar flagrante sobre o mundo social e a heterogeneidade das lutas, o *pathos* dos enfrentamentos, as palavras de ordem, a performatividade de determinados atos de fala, as associações entre imagens e delas com o texto escrito, em inúmeras combinações. Os argumentos são mediados por imagens técnicas, de maneira que seus jogos estéticos manifestam as disputas entre mundos, maneiras diferentes de se habitar e querer construir o comum, seja em contraposição aos modos totalitários de uma “polícia” jurídico-estatal e das narrativas midiáticas corporativas e hegemônicas, ou em consonância com eles.

A política “é antes um modo de ser da comunidade que se opõe a outro modo de ser, um recorte do mundo sensível que se opõe a outro recorte do mundo sensível” (RANCIÈRE, 1996b, p.368) e as imagens como rastros de existências podem fazer ver a polifonia social. Entretanto, lembremos que “[...] a cena política, a cena da comunidade paradoxal que põe em comum o litígio, não poderia identificar-se com um modelo de comunicação entre parceiros constituídos sobre objetos ou fins pertencentes a uma linguagem comum” (id., 1996a, p.61), nela manifesta-se uma “situação de fala” que Rancière chamará de “desentendimento”: “[...] embora entenda claramente o que o outro diz, ele não vê o objeto do que o outro lhe fala; ou então porque ele entende e deve entender, vê e quer fazer ver um objeto diferente sob a mesma palavra” (id., 1996a, p.12). Sendo assim, é necessário notar o movimento pendular de sentidos e afetos em torno das imagens e das palavras, que faz com que um mesmo registro seja disputado entre grupos em uma cena que ao mesmo tempo comunica e separa aqueles que dela partilham.

Logo, ao falarmos de uma “visibilidade tecnopolítica”, entendemos as interseções entre as práticas mediadas por tecnologias de imagem e comunicação digitais e a constituição de cenas dissensuais nas quais se manifesta este modelo comunicativo entre falas políticas múltiplas, conflituais e longínquas umas das outras, que colocam em cena a estética de subjetivações discrepantes, mas que ao se

relacionarem, podem reconfigurar as maneiras de ser, fazer, ver e dizer. Entendendo as imagens como mediadoras no mundo comum, que “fazem fazer” ao deslocar o pensamento e a ação, consideramos que elas podem agir politicamente ao mudar ou expor a mudança de um “corpo do lugar que lhe era designado” ou da própria “designação de um lugar”, ou seja, ao constituir e expandir uma dramaturgia imaginante e ficcional que esgarça o escândalo democrático. Estamos ponderando especialmente que o agir comunicativo nas redes digitais é mais profícuo ao desenvolvimento e à reverberação desta visibilidade tecnopolítica (inclusive pelos efeitos que ele provoca às mídias massivas tradicionais), reconhecendo assim sua importância como linhas possíveis nos processos de subjetivação política contemporâneos.

“Dimensões maquínicas de subjetivação”, tal como afirma Félix Guattari (2012, p.14): “[...] as máquinas tecnológicas de informação e comunicação operam no núcleo da subjetividade humana, não apenas no seio de suas memórias, da sua inteligência, mas também da sua sensibilidade, dos seus afetos, dos seus fantasmas inconscientes.” A subjetividade é entendida como “o conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como território existencial autorreferencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva.” (id., ib., p.19), definição que nos permite pensar tais processos sem opor indivíduo e sociedade, pelo contrário, ora a subjetividade se individua ora se faz coletiva. As imagens localizam-se entre essas esferas, lembrando ainda que devemos analisá-las a partir dos modos como os olhares de diferentes sujeitos dão a cada imagem qualificações, usos e valores distintos, engendrando processos de subjetivação que ora constituem, ora destituem. Trata-se então de problematizar a potência subjetiva de qualificação do visível, que Mondzain (2008) chama de “*modus imaginis*”, um gesto de separação que constitui a própria humanidade, desde a gênese do sujeito à relação entre sujeitos, portanto, a vida política.

No caso particular das redes de imagens digitais, interpõem-se nesta adjacência múltiplos dispositivos tecnológicos que transformam simultaneamente subjetividades e coletivos, e com isso, aquilo que se compreende usualmente por público e privado, política e sujeito, local e global... O arquivo do Atlas #ProtestosBR funciona como recorte de um movimento vibrante que expõe a pluralidade social, suas hierarquias, relações de poder e produções de verdade, em imagens agenciadas por competências e engajamentos na medida em que sua potência está nas relações que conseguem promover. Por isso falamos da necessidade de se pensar na complementaridade da

visibilidade e da memória tecnopolíticas, ou seja, daquilo que se torna visível na comunidade, e o trabalho da memória, que exige um esforço que ultrapasse as dimensões discursivas rumo às questões próprias da imaginação.

Marie-José Mondzain (2012) argumenta que as imagens surgem de uma “zona de indeterminação absoluta”, uma “zona atópica”:⁹⁸ “As operações imaginantes surgem em uma zona sem lugar que *coloca em relação aquilo que é sem relação*” (2012, p.101, grifo nosso).⁹⁹ É nesta “zona” que a imagem enquanto *eikôn* – semelhança – é dada a ver, por vezes de maneira extremamente marcante, em outras, quase imperceptível ou mesmo velada. Sendo ela um intervalo onde todos os possíveis podem surgir, o que se coloca em disputa não é somente o que existe, mas o que pode vir a ser; as utopias, os devires, as imagens e as ideias que cada luta cria, expõe e reivindica. É daí que brota a potência da imagem e das ficções a ela inerentes, pois não somente carregam mundos como os constroem, torna-os possíveis de existir.

Se compreendermos que a relação entre aquilo que podemos nomear de alteridades, territórios subjetivos, formas de existência ou perspectivas¹⁰⁰ é um trabalho inerente à imagem, que evoca a estética como “o que *coloca em comunicação regimes separados de expressão*” (RANCIÈRE, 1996, p.68, grifo nosso), podemos supor que as fotografias e outras imagens de manifestações e protestos são “imagens políticas” por permitir que se reivindiquem singularidades e se negociem a todo momento a “distribuição das partes”, em suma, são expressões entre o estético e o inteligível sobre a experiência de coabitação no comum. Concordamos com Rancière (ib., p.70) ao afirmar que “há política se a comunidade da capacidade argumentativa e da capacidade metafórica é, a qualquer hora e pela ação de qualquer um, passível de ocorrer” e entendemos que esta complementaridade argumentativa/poética da fala política

⁹⁸ A autora remeterá à “*chôra*” comentada por Platão em Timeu, expressão que pode ser traduzida como mãe, matriz ou “ama de leite” do visível.

⁹⁹ Tradução do texto : « Les opérations imageantes surgissent dans une zone sans lieu qui met en rapport ce qui est sans rapport. »

¹⁰⁰ Fábio Malini (2016, p.2) opta pelo conceito de perspectiva de Eduardo Viveiro de Castro para trabalhar com os pontos de vista expressos nas redes sociais: “Pontos de vistas, ou perspectivas, são princípios, ideias, agregados, visões de mundos – em suma: cosmologias - que organizam, diferem, individualizam e interligam os seres. E que se formam num fluxo contínuo de associações e dissociações entre si: estando, assim, em movimento, em transformação, em composição contínua. [...] Vivemos um momento da vida em que nossas predileções, nossa mobilização, nosso gosto, nosso afeto, nosso posicionamento crítico, são reunidos em interfaces virtuais de relacionamento que nos transformam em actantes, cuja forma subjetiva é materializada na figura do perfil, configurado para ser mais uma rede de seguidores e seguidos do que uma consciência individual, operando assim uma antropologia cujo sujeito se constitui como uma “pessoa plana”, se arranjando lado a lado com outras pessoas, formando assim processos onde estão ‘pessoas dentro de pessoas’” (VIVEIROS DE CASTRO, 2007, p.102).

manifesta-se nas imagens reunidas em nosso inventário. Trabalhar com ele exige olhar para cada imagem em particular, sem nenhum totalitarismo reflexivo, seja com ênfase positiva, muitas vezes encontrada nas euforias em torno da internet, ou negativa, que rechaça qualquer possibilidade de ação política neste ambiente.

Guattari (2012, p.15-16) lembra que a produção maquínica de subjetividade pode trabalhar para o melhor ou o pior, “[...] tudo depende de como for sua articulação com os agenciamentos coletivos de enunciação. O melhor é a criação, a invenção de novos Universos de referência; o pior é a mass-mediaticização embrutecedora [...]”. Para além de qualquer ideia de juízo moral que essa sentença possa sugerir (e também indicando que esta não é a intenção do autor), é importante remarcar a polarização entre as potencialidades criativas e as formas de embrutecimento que podem transpassar o *imago mundi*. Quando o interesse refere-se especialmente aos “movimentos comunicados pela imagem”, tal como afirma Mondzain (2015, p.28), é imprescindível “[...] distinguir nas produções visíveis aquelas que se voltam às pulsões destrutivas e fusionais e aquelas que se encarregam de liberar o espectador de tal pressão mortífera tanto para si como para a comunidade”.¹⁰¹

Esta distinção indica outro patamar da cultura e da educação do olhar, concomitante àquele de saber operar dispositivos (ou seja, não somente falamos de um espectador, mas de um observador operador): a percepção, peculiar em cada caso, dos movimentos que as imagens podem desencadear, alienantes ou questionadores, reducionistas ou propulsores. A cada vez que se reflete sobre qual imagem se produz, como são feitas, qual momento deve-se eximir do gesto de fotografar, qual imagem se deve ou não compartilhar, quais enunciados associar a ela etc, participa-se da construção contínua desta visibilidade tecnopolítica imensa e imprevisível. Este posicionamento diante da imagem reúne ao mesmo tempo a ética e a política voltadas ao equilíbrio dos modos de existência no coletivo, e a estética e a performatividade das construções de trocas e relações. Saber ler suas próprias imagens (BENJAMIN, 2010) e as de outros. Imagens que podem ser de quem quiser apropriar-se delas e movimentá-las. Portanto, a questão não é da ordem de uma moral das boas ou más imagens, mas sim da ética do pensamento e posicionamento no regime do sensível:

¹⁰¹ Tradução do texto: “[...] distinguer dans les productions visibles celles qui s’adressent aux pulsions destructives et fusionnelles et celles qui se chargent de libérer le spectateur d’une telle pression mortifère autant pour lui-même que pour la communauté.”

A violência do visível não tem outro fundamento que a abolição intencional ou não do pensamento e do julgamento. Eis porque, face à emoção provocada pelas imagens, ou seja, face aos movimentos que elas provocam, é imprescindível analisar o regime passional que elas instauram e o lugar que elas fazem àqueles que elas se endereçam. A crítica da imagem é fundada sobre uma gestão política das paixões pela comunidade. Ela não deveria nunca ser um tribunal de purificação moral dos conteúdos, que colocaria por fim todo exercício da liberdade do olhar.¹⁰² (MONDZAIN, 2015, p. 57)

Por um lado, afastamo-nos dos juízos que consideram estritamente o enfraquecimento do espaço público e do agir político pelo uso das imagens,¹⁰³ trabalhos que se vinculam de certo modo aos temas da sociedade do consumo, do espetáculo e dos simulacros, onde o “mundo-imagem”, tal como afirma Sontag (2004), substitui a experiência. Por outro lado, o estudo dos potenciais libertários das imagens digitais e de seus arranjos políticos parece-nos uma análise delicada, que não pode ser resumida a título de uma mídia livre ou de uma “produção imaterial” formuladora de uma comunicação colaborativa entre singularidades como base de uma democracia que radicaliza a liberdade e a igualdade (HARDT; NEGRI, 2012).

É necessário frisar que as estratégias de mobilização de protestos valendo-se das redes digitais servem a um só tempo para lutas discrepantes e antagônicas, esgarçando o vigor de ação não somente das lutas globais anticapitalistas, conduzidas por uma moral abstrata de “esquerda” e associadas a uma mutação dos paradigmas midiáticos, que tiveram em 2013 e 2014 sua demonstração mais energética no Brasil. As agências das imagens foram igualmente exploradas por manifestações conservadoras, neoliberais e de “direita”, que se mostraram cada vez mais fortes no cenário pós-eleitoral brasileiro (2015-2016), inclusive por ter em grande medida apoio das mídias corporativas por alinhar-se em projetos comuns. São as próprias imagens de nosso inventário que nos

¹⁰² Tradução do texto : “ La violence du visible n’a d’autre fondement que l’abolition intentionnelle ou non de la pensée et du jugement. Voilà pourquoi, face à l’émotion provoquée par les images, c’est-à-dire face au mouvement qu’elles provoquent, il est impératif d’analyser le régime passionnel qu’elles instaurent et la place qu’elles font à ceux qui elles s’adressent. La critique de l’image est fondée sur une gestion politique des passions par la communauté. Elle ne devrait jamais être un tribunal d’épuration morale des contenus, qui mettrait fin à tout exercice de la liberté du regard. ”

¹⁰³ A exemplo do posicionamento de Muniz Sodré (2006, p.161) ao considerar que “as mídias entram no espaço vazio da soberania popular e da desvinculação entre o corpo político e o corpo do homem na rua”, o que parece ter se mostrado claramente defasado nos últimos anos. Sua análise perpassa toda uma conjuntura de espetacularização da *Realpolitik*, nos processos partidários e eleitorais mediados pelas mídias de massa, marketing eleitoral e mais recentemente por ações no ciberespaço: “A prevalência da imagem e do espetáculo no universo da política significa, na verdade, a desmobilização do espaço público tradicional e a consolidação do fim da esperança social. Existem certamente as utopias ciberculturais: a esperança na internet, na realidade virtual, na redenção do sofrimento individual e social pelas alegadas recompensas do conhecimento arquivístico e da comunicação ilimitada. [...] a *polis* universal, sonhada pelos pensadores clássicos da política e impossibilitada pela realidade dos Estados nacionais, já chegou, mas apenas em sua forma tecnologicamente virtual, logo na forma da mais absoluta inanição do agir político.” (SODRÉ, 2006, p.160-161)

indicam que o problema não está apenas nos meios ou veículos, por mais que a crítica à “mass-mediatização embrutecedora” seja urgente, aparecendo constantemente nas redes sociais na forma de contra-imagens ou contra-argumentos.

Por outro lado, os próprios conteúdos do jornalismo corporativo foram assimilados por atores ativistas em processos de reapropriação e ressignificação, que exploraram muitas das imagens aqui reunidas, contudo, para além de autoria e dos regimes de visibilidade associados a elas em sua origem. A flexibilidade dessas cadeias de produções fotográficas e audiovisuais prontamente disponíveis em bancos de dados devido a sua indexação profissional permite o desenvolvimento de desvios e contra-fluxos, que junto às produções comuns nos possibilitam re-compor o coletivo, tornando o fluido social reconhecível, tarefa própria à política, segundo Latour (2007).

Entre 2013 e 2017, e nas temporalidades que atravessam as imagens desse período, ora podemos falar da configuração de uma cena dissensual dos protestos ora da sua inserção no consenso da ordem policial (RANCIÈRE, 1996a, 1996b), de modo que pela aproximação e distanciamento das imagens podemos perceber as variações desses arranjos de narrativas políticas impuras e instáveis. Senso assim, é necessário questionar-se quando as imagens são opositoras ao “fantasma do uno” que incide na “política tecnocrática”, “[...] carga imaginal que produz um curto-circuito na simples gestão econômico-administrativa das coisas” (MAFFESOLI, 2005, p.58), e quando subjetivações políticas são assimiladas pela lógica policial, uma vez que “toda política trabalha também à beira de seu perigo radical, que é a incorporação policial, a realização do sujeito político como corpo social” (RANCIÈRE, 1996a, p.97). Essas questões serão colocadas diante das especificidades de cada imagem, e não de “contextos” generalizantes, tendo sempre a forma ator-rede como norteadora dessas passagens na rede.

Tudo isso reforça a necessidade de introduzir a imaginação no cerne da discussão política, considerando que nela está contida também a desmedida do *pathos*, tão execrado pelo discurso instrumental das instituições e mesmo da crítica acadêmica. A construção de uma narrativa política entre-imagens distancia-se da tradição crítica que associa o agir político ao *logos* unificador, à linearidade da escrita histórica, à retórica com pretensões de estabilidade, clareza e objetividade que a racionalidade moderna impõe em seu humanismo apartado das configurações técnicas (LATOURE, 2009). Ao contrário, a forma atlas “desconstrói, pela sua própria exuberância, os ideais

de unicidade, de especificidade, de pureza, de conhecimento integral” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p.13), o que converge com a própria heterogeneidade expressiva dos protestos.

No que tange as manifestações numerosamente marcantes de junho de 2013, nosso “ponto de partida”, a multiplicidade das pautas remetia frequentemente a assuntos recorrentes no cenário contemporâneo. Fábio Malini (2016, p.17) elabora sete grandes temas ou rótulos dos protestos no Brasil, a partir de uma etiquetagem das mil palavras e as mil *hashtags* mais frequentes no *dataset*¹⁰⁴ do #VemPraRua nos anos de 2013 e 2015: “Ocupar as Ruas, Avaliação de Governos, Copa do Mundo, Crítica à mídia, Violência, Reforma Política, Demandas Sociais”. Tais problemáticas, entre tantas outras, aparecem, desaparecem e reaparecem nas/pelas/com as imagens, acompanhadas ou não de textos e fragmentos escritos, notícias, comentários, posicionamentos ou argumentos. A imaginação que deixa rastros na memória se expressa de diferentes maneiras junto a enunciados que se tornam visíveis no espaço público (tangível e virtual).

Como vimos, para Warburg (2009) a relação entre a troca de valores expressivos e seus meios de difusão são centrais para o entendimento do problema das ligações simbólicas. No nosso caso, é importante ressaltar como a intensa circulação das imagens tem como consequência a intensificação da rememoração e a expansão da visibilidade, compreendendo que “a forma sobrevivente, no sentido de Warburg, não sobrevive triunfalmente à morte de suas concorrentes. Ao contrário, ela sobrevive, em termos sintomais e fantasmiais, *à sua própria morte*: [...] tendo sobrevivido, por conseguinte, no limbo ainda mal definido de uma ‘memória coletiva’.” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p.55).

Em vez de buscarmos apreender uma memória coletiva, categoria muito difusa e abrangente, como também é o conceito de “imaginário”, pretendemos oscilar entre as memórias que pessoas, imagens técnicas e redes são guardiãs, e as agências das imagens no coletivo, por meio de visibilidades que relacionam mundos discrepantes e os transformam continuamente. De uma fotografia, com seus temas, formas, tempos, espaços, sujeitos, tecnologias e modos de circulação, é possível perceber/construir vínculos, sejam eles incitados pelas noções sobrevivência e fórmulas patéticas, ou pela rastreabilidade ator-rede. “Cada imagem que chega guarda um segredo sobre o seu trajeto e mobiliza secretamente imagens por vir” (Medialab.UFRJ, 2014, sem página.).

¹⁰⁴ Base de dados constituída pelas postagens no Twitter contendo a hashtag #VemPraRua.

Segui-las é abrir-se para percursos incógnitos que serão trabalhados em um exercício com a imaginação, que “[...] concede-nos um *conhecimento transversal*, graças ao seu poder intrínseco de *montagem*, que consiste em descobrir – precisamente no sentido em que recusa os vínculos suscitados pelas semelhanças óbvias - vínculos que a observação indireta é incapaz de discernir. (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p.13).

A imagem que noticia a existência de um evento, que ganha corpo na performance que vai às ruas, aquela da política estatal e de seus instrumentos, a cultura visual como um todo que nos permite hoje produzir, circular, montar e remontar rastros do mundo, a imagem mental que é a imagem do desejo... Em quais circunstâncias essas imagens serão de fato políticas? O que elas permitem ver das cenas que elas transportam? Entendendo também por visibilidade um “modo pelo qual aparecem no campo do visível objetos que esperam ainda sua qualificação por um olhar”¹⁰⁵ (MONDZAIN, 2008, p.6-7), estaremos supondo que as pranchas são simultaneamente mapas de memória, visibilidade e legibilidade. O próximo capítulo será dedicado a apresentar quatro pranchas e seus respectivos relatos desenvolvidos como exercício experimental de nossa pesquisa. Assim, deixamos as seguintes indicações:

- Iniciar com a observação da prancha (disponível também em formato digital para possibilitar o uso da ferramenta zoom), das relações entre-imagens, dos fragmentos textuais e dos detalhes;
- O texto que segue cada prancha é um relato que traça uma rota, em certa medida influenciada pelo processo de construção da própria prancha, desde as imagens do arquivo do Atlas #ProtestosBR àquelas que surgiam durante o percurso de busca e também nas digressões. No entanto, não se pauta por uma ordem precisa desses aparecimentos, mas muito mais pelas inquietações que as imagens instigam ao se relacionarem, pelos “espaços de pensamento” por elas abertos;
- A articulação teórica-crítica das pranchas foi feita simultaneamente ao gesto da pesquisa pelas imagens, não se valendo de argumentos prévios direcionadores das montagens. Buscamos sempre nos perguntar: quais questões as imagens, como objetos de pesquisa, convocam para suas descrições?

¹⁰⁵ Tradução do texto: “ le mode sur lequel apparaissent dans le champ du visible des objets qui attendent encore leur qualification par un regard.”

- Aconselha-se a observação da prancha sempre que for citada uma imagem no texto, das quais serão informadas as referências em uma lista numerada. No caso de autoria e procedência desconhecidas, indicaremos este aspecto e colocaremos um título descritivo;
- As numerações seguem a ordem de aparecimento das imagens no relato. Serão acompanhadas de letras as imagens com vínculos diretos, a exemplo de versões de uma mesma foto ou registros feitos da mesma cena/acontecimento;
- Para facilitar a percepção das referências e das posições das imagens, apresentaremos uma miniatura da prancha junto a um diagrama numerado. As formas preenchidas com cinza referem-se às imagens enviadas ao projeto Atlas #ProtestosBR e as sem preenchimento são aquelas reunidas em nosso inventário, coletadas na internet ao longo da pesquisa;
- Apesar da proposição de uma sequência, é importante resguardar como indicação de leitura das pranchas a errante observação entre-imagens e entre-pranchas.

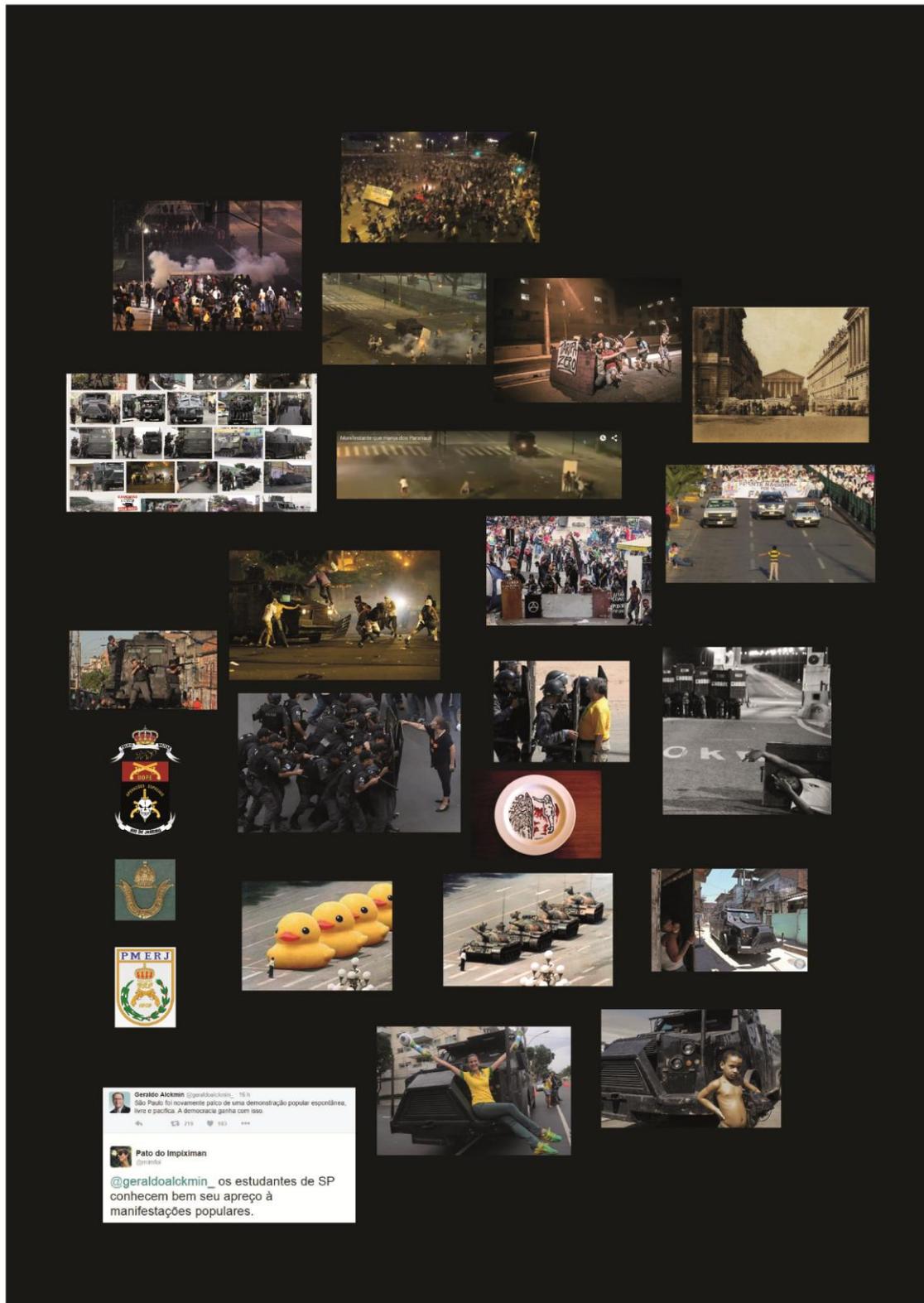
4.

Atlas #ProtestosBR:

pranchas

e

relatos



Barreira Limítrofe

É noite e a luz amarela ilumina a rua, com um foco branco que cria uma contraluz à cena: homens que desafiam o caveirão, travando uma batalha com aquele monstro blindado da força policial brasileira [1A]. A maioria deles usa camisas no rosto, prática que se tornou no contexto dos protestos ora relacionada à resistência, à proteção ao gás lacrimogêneo e à perseguição às identidades dos manifestantes por dispositivos de controle e vigilância, ora sinônimo de baderneiros, black blocs e afins.¹⁰⁶ Alguns jovens correm para cima dele, outros parecem esquivar-se. Uma grande placa aparentemente de metal cai pelo chão, escudo ou arma improvisada com os objetos encontrados nas proximidades (o que foi explicado constantemente pelo viés do vandalismo e depredação), como a cadeira atirada por cima do veículo detalhes quase imperceptíveis em outras imagens registradas em vídeo [1B], uma filmagem que oferece um panorama daquela cena repleta de bombas de gás e manifestantes que carregam grades e placas para servirem de barricada.

Caveirão é o apelido dado ao veículo blindado (adaptação de um carro-forte) usado pela polícia militar do estado do Rio de Janeiro (PMERJ), especialmente pelo Batalhão de Operações Policiais Especiais (BOPE) para situações consideradas de alta periculosidade, mas singularmente associado a ações nas favelas. Seu nome remete a um detalhe no brasão do batalhão [2], uma caveira, “face” da fúria e da morte, transpassada por um punhal com duas armas que se cruzam ao fundo. Este símbolo também carrega consigo as marcas de uma polícia subordinada às elites, uma vez que o brasão da PMERJ [3] (do qual o do BOPE mantém elementos) representa no seu topo uma coroa que remete ao poder soberano do Império brasileiro, presente nos distintivos usados pelos “voluntários da pátria” na guerra do Paraguai (1864-1870) [4]. Continuidade histórica de corporações diretamente relacionadas – das imagens às práticas – uma vez que o regimento dos voluntários foi usado pela polícia militar do Rio de Janeiro em sua gênese e consolidação.

Totalmente fechado, é praticamente impossível ver quem está no seu interior, tornando-se uma máquina impessoal de guerra, onde o possível “inimigo” está invisível. Na fotografia do embate que nos referimos, o caveirão encontra-se deslocado do seu lugar de uso mais frequente, uma vez que esta manifestação acontecera no centro do Rio

¹⁰⁶ Sobre tais aspectos ver as seguintes cartografias de controvérsias: “Anonimato #Protestosbr: nas ruas e nas redes” e “V de Vândalo: A estética das ruas em disputa: quem vandaliza quem”, disponíveis respectivamente nos links: <https://anomatoprotestosbr.wordpress.com/> e <http://cartvandalowix.com/vdevandalo>.

de Janeiro, mais precisamente na Avenida Presidente Vargas, no dia 20 de junho de 2013. Por outro lado, no plano da imagem, torna-se o espaço de conflito de duas forças simbólicas, a dos aparatos de repressão do Estado e a dos manifestantes políticos que naquela ocasião partiram para o enfrentamento direto. Com elas, duas formas de existência e suas respectivas agências (LATOURE, 2007): aqueles que lutam por algo ou simplesmente manifestam um desacordo com a ordem vigente, e outros que têm como função coagir, com a justificativa de manutenção da ordem, qualquer manifestação de dissenso, ou seja, “um conflito sobre a constituição mesma do mundo comum, sobre o que nele se vê e se ouve, sobre os títulos dos que nele falam para ser ouvidos e sobre a visibilidade dos objetos que neles são designados” (RANCIÈRE, 1996b, p.374).

É certo que a força letal deste e de outros aparatos da polícia militar não se apresenta com a mesma truculência empregada em zonas de vulnerabilidade econômica e social. Apesar de toda repressão policial ocorrida nos protestos, ainda é possível destacar a discrepância entre as ações nas favelas e nas regiões centrais da cidade, sendo aquela uma oportunidade distinta de um enfrentamento ao caveirão – mesmo que simbólico – onde a imagem cumpre seu papel de território de embate com uma política de segurança. Entre rastros do real inscritos em fotos e vídeos, e as ficções que imagens carregam, mostra-se não somente o conflito sobre a visibilidade dos protestos e os sentidos neles disputados (como por exemplo, sobre a violência), mas também sobre os modos de designação desse ator em sua utilidade incomum, distanciando-se da maioria das imagens encontradas no Google Imagens [5], onde o veículo aparece agressivamente ostensivo nas favelas, com policiais apontando armas de grosso calibre [6] e pessoas amedrontadas com sua presença [7]. É a distância que deflagra o intervalo e o desvio que as imagens promovem no campo do visível, já que “elas se mantêm a meio caminho das coisas e dos sonhos, em um entre-mundo, um quase-mundo, onde se jogam talvez nossas servidões e nossa liberdade” (MONDZAIN, 2015, p.16).¹⁰⁷

¹⁰⁷ Tradução do texto: “[...] qu’elles se tiennent à mi-chemin des choses et des songes, dans un entre-monde, un quase-monde, où se jouent peut être nos servitudes et nos libertés.”



Caveirão no Google Imagens

O rapaz que toca o caveirão é o mesmo que aparece “jogando capoeira” diante do veículo, instantes antes da tomada da fotografia. Esta passagem tornara-se um vídeo cômico, “Manifestante que manja dos Paranauê” [1C], um recorte de 47 segundos no qual é remixado um breve movimento de capoeira registrado naquele contexto. Vemos um homem branco e musculoso, em uma situação onde o jogo de escárnio insere-se em uma conjuntura ampla e difusa de luta social cujos objetivos já haviam transbordado a pauta inicial contra o aumento das tarifas do transporte público. O tom de deboche aparece na montagem audiovisual ao som de uma conhecida música do âmbito da capoeira, “paranauê”, que rege o sentimento de uma vitória improvável contra o sempre triunfante caveirão e demais aparatos coercitivos que ele simboliza.

Fotografias e vídeos, índices de acontecimentos nos quais sujeitos encenam no espaço público uma “contra-imagem” possível, concentram todo um universo de expectativas e sentimentos a eles agregados: neste caso, o embate de corpos contra uma máquina de guerra no lugar e momento de sua parcial inoperância, instante registrado e compartilhado por diferentes dispositivos tecnológicos, cuja reminiscência reanimadora de desejos incrusta-se na memória à medida que reaparece no *imago mundi*. Reacessamos esses breves triunfos que têm em comum essa intensa mobilização de afetos que correspondem à própria intensificação dramática do acontecimento na imagem (PICADO, 2013). Esta “[...] força concentrada da duração conservada no instante é ‘transmitida’ como carga semântica” (PICADO, 2014, p.61-62), ao passo que, como representação icônica, remete a toda uma rede de fotos que se vinculam a esta imagem insurgente.

Seja a foto do ataque ao caveirão [1A]; do homem diante dos tanques de guerra na Praça da Paz Celestial, em Pequim [8]; da professora apontando o dedo e aparentemente gritando diante de vários policiais [9]; dos jovens com camisas no rosto (um deles com a máscara do anonymous) protegidos por um tapume onde se lê fixado em uma placa “tarifa zero” [10]; do juiz parado em frente aos escudos policiais [11]. Em todos esses casos vemos a potência de constituição de territórios entre confronto e proteção, ações e desejos, levando em consideração que

[...] o testemunho e a ficção pertencem a um mesmo regime de sentido. De um lado, o “empírico” traz marcas do verdadeiro sob a forma de rastros e vestígios. “O que sucedeu” remete pois diretamente a um regime de verdade, um regime de mostração de sua própria necessidade. Do outro, “o que poderia suceder” não tem mais a forma autônoma e linear da ordenação de ações. A história poética, desde então, articula o realismo que nos mostra os rastros poéticos inscritos na realidade mesma e o artificialismo que monta máquinas de compreensão complexas. (RANCIÈRE, 2009, p.57)

As cenas de enfrentamento à força policial reaparecem em diversos contornos na memória sociotécnica, como em outro vídeo impressionante que mostra o conflito de numerosos manifestantes com a cavalaria [12A], estratégia antiga do exercício do poder de polícia que aqui se soma às “armas menos letais”. A cena épica ocorrida nas proximidades de um viaduto, neste caso na manifestação em Belo Horizonte no dia 22 de julho de 2013, mostra a força do formigueiro humano levando em grupo uma folha escudo, desta vez um outdoor de alguma obra governamental com o qual se protegiam e atacavam [12B]. No outdoor-escudo podemos ler “obra da prefeitura”, o que faz aquele alvoroço ainda mais excitante visualmente, pois manifesta tanto os signos da política tecnoburocrática, com sua ênfase na máquina governamental-empresarial que privilegia obras de infraestrutura, quanto o agir político dos milhares de manifestantes, que deslocam aquele objeto para outro uso, no caso, contra o próprio estado. O ir e vir destas duas forças apresentadas no vídeo culmina com a multidão avançando contra a cavalaria, fazendo-a recuar ao som de palavras de ordem ofensivas direcionadas aos policiais (“ei, polícia, vai tomar o cu!”), seguidas de gritos triunfantes.

A formação desses grupos autônomos e efêmeros motivados pela ação do ataque/contra-ataque, que não é de todo descontrolada, mas que tampouco exprime uma liderança fixa ou evidente, aparece nas imagens em um jogo, como presas que provocam os predadores porque jogam de algum modo com a inviabilidade de um ataque mortal. Este misto de ódio e escárnio apresenta-se como *pathos* dessas imagens, que parecem desejar, através da sua sobrevivência, continuar de algum modo a atacar a

incômoda naturalidade de certos discursos institucionais que reforçam uma suposta necessidade inegável de procedimentos militares para a segurança pública, o que se faz perceptível nas mensagens deixadas pelos usuários nos comentários dos vídeos e fotos.

Trata-se de uma discordância histórica que veio à tona com intensidade no contexto das lutas de 2013 e que teve nas imagens uma plataforma de sensibilização ativista contra as atrocidades herdeiras do *modus operandi* da ditadura militar e do ideal de subserviência das polícias aos interesses das elites. Não à toa a pauta pela desmilitarização da polícia brasileira tornou-se tão recorrente nos anos seguintes, sempre retomada com fotografias, vídeos, gifs e memes que manifestam os abusos recorrentes e reforçam como “a tradição dos oprimidos nos ensina que ‘o estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral” e que, justamente por isso, “precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade” (BENJAMIN, 2010, p.226).

Vejamos o exemplo de outra imagem enviada ao Atlas #ProtestosBR, a de um garoto negro deitado no chão [13], protegido aparentemente por uma barra de concreto, de costas para a polícia em segundo plano e de frente para o olhar maquínico da câmera fotográfica. A ofensa e o deboche de seu dedo apontado em direção da polícia, mão que escapa para fora do “escudo” fazendo-se perceptível à barreira policial emparedada metros atrás, que no recorte da imagem nos faz ver cinco escudos com a inscrição “CHOQUE”. A outra mão operante do gesto obsceno só é visível para o fotógrafo e, conseqüentemente, para nós, observadores da imagem, que nos encontramos simultaneamente no mesmo plano que o garoto, mas encarando seu olhar. A rua vazia parece fazer alargar na foto a distância entre os policiais e o menino, que se mostra ao mesmo tempo vulnerável e combativo, ao passo que nos perguntamos quem mais poderia estar no plano do fotógrafo para opor-se a todo aquele aparato policial. O caráter estático da composição deixa suspensa uma oposição simbólica que veio à tona nos protestos de 2013: a repressão violenta aos manifestantes expressa de maneira atenuada as conseqüências da militarização da polícia que nas periferias das cidades brasileiras promove cotidianamente o extermínio e opressão à população negra e pobre.¹⁰⁸ O gesto de revolta do garoto negro protagoniza e sintetiza a raridade desta ação

¹⁰⁸ A esse respeito, ver o capítulo “A cor das vítimas” do “Mapa da Violência: Mortes Matadas por Arma de Fogo”, de Julio Jacobo Waiselfisz, disponível em: <http://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2015/mapaViolencia2015.pdf>. Segundo esta pesquisa, estima-se que em 2015 “morreram proporcionalmente e por AF [armas de fogo] 142% mais negros que brancos: duas vezes e meia mais.” (p.80)

desafiadora que, por sua vez, multiplica-se em sua migração na internet. A imagem feita pelo fotógrafo Everton Nunes na manifestação do dia 1 de julho de 2013 na cidade de Vitória ultrapassou o uso vinculado aos veículos desta localidade para ser replicada por perfis e sites do Brasil e mesmo estrangeiros.

Um pequeno detalhe é somado ao fundo do quadro, à esquerda dos policiais, uma pichação com a inscrição do “A” em um círculo, um dos símbolos da anarquia, que a conecta a outra foto também enviada: uma barricada na Cinelândia [14], Centro do Rio de Janeiro, na qual vemos no primeiro plano tapumes com o mesmo símbolo junto as inscrições “lutar criar poder popular” e “Agenda Cultural Ocupa Câmara Rio”. As pessoas mais próximas da barreira usam máscaras de proteção ao gás lacrimogêneo, enquanto muitos se protegem com camisas e panos. A ameaça policial não aparece expressamente na fotografia, apenas indiretamente, pela consequência do uso do gás lacrimogêneo e as expressões atentas e apreensivas. À direita, o “(A)” anarquista reaparece na calça de um homem negro e mascarado. Dois manifestantes seguram bandeiras pretas, outro símbolo desta ideologia política.

Ao contrário da icônica foto de Everton Nunes, não foi encontrado por nós nenhum vestígio desta imagem nas redes digitais, podendo esta ter sido enviada diretamente do arquivo pessoal de um colaborador para a chamada do projeto. Mas apesar deste aspecto remarcar uma circulação mais restrita, sua riqueza de detalhes traz características importantes. Embora a referência ao anarquismo apareça na linha de frente, frequentemente associada à tática black bloc, não percebemos nesta foto um elemento unificador em torno de uma bandeira, nos sentidos tangível e político do termo. Outro aspecto é que, nesta cena dinâmica, as pessoas na praça olham diante da câmera que fotografa e muitas delas portam seus dispositivos de captura de imagens que parecem registrar o perigo que se aproxima. Assim, vemos as operações de filmar ou fotografar como práticas inerentes a este intervalo instável, estratégias de luta que configuram o próprio acontecimento político entre as tensões das ruas e o poder de afetação desses rastros nas redes. A expressão heterogênea das lutas em 2013 e 2014 tem na tensa oposição manifestantes/polícia um elemento chave que se esboça nessa barreira limítrofe mediada pela imagem.

São imagens que carregam a marca de quem afeta e é afetado de forma violenta, colocando o corpo/câmera em cena e em ato. A sobrevivência das imagens e sua captação estão diretamente coladas à sobrevivência de um corpo, de um animal-cinético, que filma enquanto combate e foge, enfrenta inimigos (a polícia e suas armas, bombas de gás lacrimogêneo, spray de pimenta, choque elétrico, bombas de som, armas de dissuasão, cassetetes, etc.) e também condições adversas, o barulho, tumulto, corre-corre, a euforia e o pânico da multidão. (BENTES, 2015, p.23)

Diante do *pathos* presenciamos a intensidade que beira o desequilíbrio (patológico) ou o ridículo (patético), o descontrole, o excesso e a imprevisibilidade, o que constantemente leva a uma leitura negativa atrelada ao sofrimento e à passividade, considerando que “[...] o Ocidente habituou-se a fazer a distinção entre o racionalismo cognitivo e as tensões ou perturbações da alma conhecidas como emoções ou sentimento, que Aristóteles designava como *to pathos*” (SODRÉ, 2006, p.27), o que se percebe na própria tradução do vocábulo grego para latim *passio* (de *patior*, sofrer). É importante aqui refletirmos para além desta redução de sentido, de maneira que ao questionarmos sobre a importância do *pathos* nas imagens dos protestos formulemos um entendimento sobre os processos políticos de modo que estes escapem do imperativo filosófico da racionalidade e da dicotomia rígida entre paixão e juízo, que teve sua expressão no campo da política moderna como lugar da discussão argumentativa equilibrada e do pensamento ordenado e funcional. Afinal, “se não podemos fazer política efetiva apenas com sentimentos, tampouco podemos fazer boa política desqualificando nossas emoções, isto é, as emoções de toda e qualquer pessoa, as emoções de *todos em qualquer um*” (DIDI-HUBERMAN, p.38, 2016, grifo do autor).

Ora, as imagens acima comentadas demonstram a relevância do *pathos* como energia motriz do próprio confronto, seu poder de influência pela afetação coletiva, pelo contato dos corpos que por sua vez têm a potência de movimentar o ímpeto revolucionário quando convertido em “*pathos* imagético”, que desmaterializado é imputado de liberdade e dinamicidade em seus trânsitos improváveis, incitando sentimentos e reflexões. Impacto dos gestos humanos que demandam e interpelam outros sujeitos para formular um social permeado de tecnologias. Compreendendo que “[...] a emoção é um ‘movimento fora de si’: ao mesmo tempo ‘em mim’ (mas sendo algo tão profundo que foge à razão) e ‘fora de mim’ (sendo algo que me atravessa completamente para, depois, se perder de novo)” (id., ib., p.28), podemos relacionar o *pathos* ao “sair de si”, ou seja, do controle racional, para que nesta lacuna possa emergir o vigor da desmedida, da fantasia e da criatividade.

A expressão humana, convertida em *pathos* imagético, apresenta-se em cada

detalhe dessas imagens, do que se coloca diante ou atrás daquilo que interpõe: mão da mulher negra que fecha a porta de sua casa enquanto o caveirão passa na rua, tendo nos braços um bebê, a quem deve proteger enquanto ainda é possível resguardar, já que as máquinas policiais são duramente implacáveis neste domínio da miséria e do medo; mãos de revolta do garoto que debocha da polícia nessa oportunidade fugaz de parecer vencedor; mão do anarquista que prevendo um ataque porta uma pedra como arma “popul(A)r”; mãos dos manifestantes que chamam por outros para se juntarem ao bloqueio da rua que corresponde à intercepção do fluxo da normalidade da cidade funcionalista; mão apreensiva de quem se esconde por trás da palavra “lutar”, escrita na frágil madeira reaproveitada na guerrilha urbana; o corajoso dedo da professora que avança sobre os rígidos escudos da tropa de choque, especializada em controlar e dispersar grandes multidões dissensuais.



Mãos, intenções e emoções

Contudo, quando o batalhão de operações especiais e seu arsenal saem de seu espaço de ação rotineira rumo a áreas urbanas consideradas centrais, não são apenas gestos de revolta que verificamos, sendo justamente por este movimento pendular que podemos entender que “onde o sentido se interrompe, lá aparece a imagem dialética [...] uma oscilação não resolvida entre um estranhamento e uma nova ocorrência de sentido. Semelhante na intenção emblemática, ela mantém em suspensão seu objeto em um vazio semântico” (AGAMBEN, 2012, p.41). Vazio como aquela “zona de indeterminação absoluta” que segundo Mondzain (2012, 2015) faz da imagem algo indecidível, onde o sentido nunca se fecha. Deste modo, notemos como o descontentamento e a revolta têm como complementos as diferentes formas de apoio ou conivência às forças coercitivas das ações policiais, que em 2013 ainda eram pouco perceptíveis nas manifestações, mas que aparecem nas diferentes fotografias de torcedores da seleção brasileira na ocasião da final da Copa das Confederações, ocorrida em julho daquele ano.

É o caso da foto de uma torcedora sentada no caveirão estacionado nas proximidades do estádio Maracanã, no Rio de Janeiro, em uma pose alegre e

descontraída: a mulher branca, vestindo a camisa da seleção brasileira e sapatos verde e amarelo, braços abertos, segurando brinquedos infláveis de torcida de futebol, aparece sorrindo [15]. Na mesma imagem, ao fundo, também podemos ver outra torcedora de camisa amarela que posa junto com os policiais em frente ao caveirão. Esta imagem do fotojornalista José Pedro Monteiro, embora não trate de uma cena de protesto (que nesse dia acontecera nas redondezas do estádio, apesar do amplo raio de bloqueio policial), demonstra uma relação amistosa entre torcedores, policiais e o caveirão. Poderíamos supor um consentimento desses torcedores com os modos de manutenção da ordem para que o jogo transcorresse sem tumultos, ou simplesmente um impacto perceptivo diante daquele arsenal militar, já que muito possivelmente fosse aquela a primeira vez que estas pessoas viram de perto o que era conhecido apenas por imagens da televisão, jornais, cinema ou internet. Nesta fotografia, não vemos mais a presença de um elemento comum a muitas das imagens aqui apresentadas, a “barreira” que ora é proteção contra os ataques da polícia, ora instrumento do enfrentamento a ela; tampouco temos o próprio corpo como escudo em uma possível defrontação. Nela existe, ao contrário, uma aproximação a ponto de sentar-se e posar no caveirão, enquanto os policiais como “heróis” são clicados com seus fãs mais atrás. A imagem da torcedora foi compartilhada nas redes digitais tendo como contraste a dura repressão policial ao protesto daquele dia, bem como ocorreu de modo geral nas jornadas de junho.

É importante remarcar como as lembranças dos protestos de 2013 são reativadas quando somos incitados pelos desdobramentos das tramas dos acontecimentos políticos, seja pela proximidade ou pela distância – das pautas, dos desejos, ou da própria compreensão do que pode ser política. Assim, poderíamos relacionar a ausência de um elemento opositor na fotografia da torcedora à repressão quase nula nos protestos que seguiriam nos anos de 2015 e 2016, considerados “pacíficos” pela insistente cobertura da grande mídia a nível nacional que repetia, com leves variações, o mesmo enunciado: “pessoas vestidas com camisas do Brasil pedem o impeachment de Dilma Rousseff”. A ocupação diante do prédio da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP) em março de 2016 é ilustrativa desta redução de atrito, já que as vias da Avenida Paulista foram bloqueadas durante dois dias (intervalo de tempo longo se comparado a outras paralisações) sem que houvesse um confronto violento.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Ver reportagem de Daniel Mello, “Com jatos d’água, PM desocupa Avenida Paulista e trânsito volta ao normal”, EBC Agência Brasil, em 18 de março de 2016. Disponível em:

Assim, a fotomontagem de autor desconhecido que substituiu os tanques de guerra na praça em Pequim por quatro grandes patos amarelos [16] circulou em 2016 fazendo referência aos “patos da FIESP”,¹¹⁰ promovendo com isso uma inversão de sentido e atualização da noção de enfrentamento acirrado em 2013: uma pessoa solitária agora peita o símbolo do grande empresariado e de outros setores da direita (partidos, mídia corporativa), cujos manifestantes, além da pauta “contra corrupção” e do pedido do impedimento da presidente Dilma Rousseff, também portavam em certos momentos bandeiras em prol da intervenção militar, entre outras demandas e reterritorializações conservadoras. A campanha da FIESP “quem paga o pato” teve o apoio de muitos desses manifestantes e seu enorme ídolo inflável esteve presente nos grandes atos convocados pela internet, em especial por iniciativas de movimentos como “Vem pra Rua” (www.vempraru.net) e “Movimento Brasil Livre” (mbl.org.br), ambos surgidos no ano de 2014, em outubro e novembro, respectivamente.

A que mais aquela pessoa se opõe quando colocada na frente daqueles patos? A fotomontagem talvez possa ressaltar nessas apropriações as implicações políticas de protestos nos quais o confronto aqui ilustrado nos “escudos” ou no enfrentamento corporal direto é substituído pela convivência não somente em relação à força policial/coercitiva, mas a uma “ordem policial” que, segundo Rancière (1996a, p.42, grifo do autor), “não é tanto uma ‘disciplinarização’ dos corpos quanto uma regra de seu aparecer, uma configuração das *ocupações* e das propriedades dos espaços em que essas ocupações são distribuídas”. Nas manifestações relacionadas ao pedido do impeachment a ocupação da rua assumia expressão de um protesto “pacífico” e massivo (tanto no que tange a multidão de manifestantes quanto ao ritmo de transmissão midiática nos “grandes meios”), diferentemente de outras ocasiões quando ela foi efemeramente conquistada, brutalmente contida, heterogeneamente disputada. A ausência deste atrito diante das funções e dos lugares preestabelecidos foi questionada com frequência nas redes sociais em uma atitude conversacional com imagens e textos que dilatam toda uma amálgama de interpretações sobre os movimentos sociais e políticos recentes [17]. No entanto, negando as polarizações reducionistas recorrentes nas próprias redes digitais, visamos questionar a partir das imagens quais os limites que separam a ordem

<http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2016-03/com-jatos-dagua-pm-desocupa-avenida-paulista-e-transito-volta-circular>

¹¹⁰ Referência ao pato inflável usado na campanha da FIESP contra o aumento de impostos “não vou pagar o pato” (www.naovoupagaropato.com.br). Este, no entanto, tem o olho marcado com um xis, que alude a um pato morto.

policial (que não pode ser reduzida a um governo) da expressão política que promoveria um dissenso em seu interior, ou ainda a permeabilidade entre aqueles que protestam e uma determinada configuração hegemônica na ordem do dizer, do fazer e do ser. Quando e como as manifestações seriam capazes de perturbar o sensível?

A “perturbação do sensível” pode ser ilustrada a partir da própria acepção ordinária das palavras *política* e *polícia*. O que se passa, com efeito, quando as forças da ordem são enviadas para reprimir uma manifestação política? O que se passa é uma contestação das propriedades e do uso de um lugar: uma contestação daquilo que é uma rua. Do ponto de vista da polícia, uma rua é um espaço de circulação. A manifestação, por sua vez, a transforma em espaço público, em espaço onde se tratam assuntos da comunidade. Do ponto de vista dos que enviam as forças da ordem, o espaço onde se tratam os assuntos da comunidade situa-se alhures: nos prédios públicos previstos para esse uso, com as pessoas destinadas para essa função. Assim o dissenso, antes de ser a oposição entre governo e pessoas que o contestam, é um conflito sobre a própria configuração sensível. Os manifestantes põem na rua um espetáculo e um assunto que não têm aí seu lugar. (RANCIÈRE, 1996b, p.373, grifos do autor)

A que se opor nas/pelas imagens? Esta oposição que historicamente expressa as diferentes forças dos manifestantes e aquelas que agem visando sua repressão é perceptível desde os primórdios da fotografia, como nos registros das barricadas na Comuna de Paris [18]. Ela retorna com certa frequência, permitindo que novos afetos e outros embates possam eclodir junto às pautas que se renovam, como vimos, por exemplo, na fotografia do garoto que se coloca de braços abertos perante a uma marcha organizada pela “Frente nacional pela família”, no México, que se opunha ao casamento entre pessoas do mesmo sexo [19]; mais uma vez, o corpo agindo em barricada. Olhamos com atenção para tapumes, portas, placas metálicas e escudos como expressões daquilo que chamamos de barreiras limítrofes. Nosso gesto de montagem pretende inserir-se nessa cadeia de reativações mnemônicas feitas pelos usuários da internet em um trânsito ilimitado de imagens, como por exemplo, o evocar desse ícone global que é a foto do homem diante dos tanques em Pequim, fragmento da história reapropriado e ressignificado, ou quando o artista/internauta Alex Frechette pinta em um prato a imagem da professora desafiando os policiais e posta seu registro no Facebook, em 2015, junto a uma série que expressam “resistências civis” [9B].

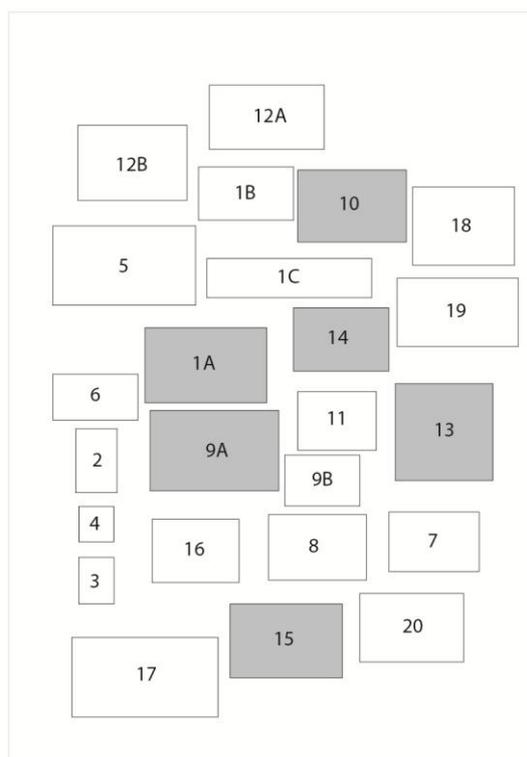
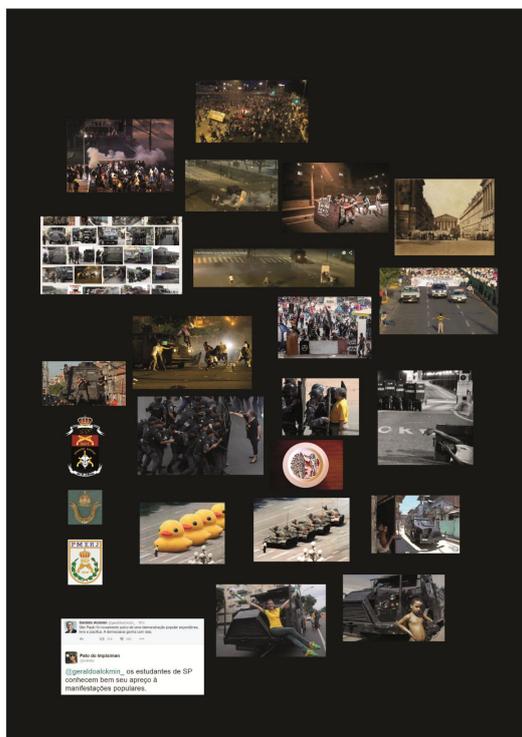
O gesto de recolher e escolher quais cacos do passado podem servir para criar um relato político mediado por imagens é tão arriscado quanto a própria tentativa de agir no presente desses enfrentamentos. Assim, antes de paralisarmos em um instante a configuração visual de nossa prancha, retornemos ao caveirão em uma fotografia de Maurício Fidalgo [20]: um garoto posa para a câmera na frente de um caveirão

segurando seu “carrinho de brinquedo”, uma réplica do veículo blindado. A criança e o brinquedo, aquele que joga a todo momento com a imaginação e seu objeto mágico/imaginativo/imaginante. A expressão simbólica deste registro fotojornalístico, que foi inclusive apropriado em uma montagem artística,¹¹¹ introduz uma lacuna em nossa prancha e com ela, outras camadas de sentido. Conflito da visibilidade das coisas do mundo na superfície desta foto, que permite retornar à primeira imagem comentada neste relato para reconduzir nosso olhar. Aqui, a “barreira protetora” do saber visual expresso em uma rede de imagens seja talvez a atitude de se resguardar de qualquer explicação definitiva ou polarizações rígidas, somada à indicação de releituras para essa prancha em outros modos que as próprias imagens nelas contidas permitirem em suas vizinhanças, convocando tantas imagens mentais que a memória for capaz de interpelar. “A ambiguidade é evidentemente a chave de todo problema de leitura da imagem” (GOMBRICH apud GUINZBURG, 2007, p.84), o que vale para as imagens em suas presenças e para os desenhos de suas constelações.



¹¹¹ Na obra de Josinaldo Medeiros, *Eu e as três caveiras*, que aproxima a fotografia feita durante a ocupação militar da favela da Maré, no Rio de Janeiro, um brinquedo e um texto. Exposta na curadoria “ComPosições Políticas: outras histórias do Rio de Janeiro” em 2016, no Galpão Bela Maré e no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica. Disponível em: <https://www.composicoespoliticas.com/josinaldo-medeiros>

Prancha Barreira Limítrofe - Lista de Imagens



1A Confronto de manifestantes com o caveirão na manifestação de 20 de junho de 2013 na Avenida Presidente Vargas, Centro do Rio de Janeiro. Fotografia de Daniel Marrenco, Folhapress.

Disponível em: <http://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/17215-melhores-imagens-do-protesto-no-brasil>

1B Captura de tela do vídeo “Manifestantes botam pra correr o blindado Caveirão © Copyright Fernando Rabelo”.

Disponível em: <https://youtu.be/c6fHVDk8Z5U>

1C “Manifestante que manja dos Paranaúê”, vídeo publicado no Youtube em 26 de junho de 2013.

Disponível em: <https://youtu.be/9PEzb0Qkzbg>

2 Brasão do Batalhão de Operações Policiais Especiais do Rio de Janeiro (BOPE).

Disponível em:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Batalhão_de_Operações_Policiais_Especiais_\(PMERJ\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Batalhão_de_Operações_Policiais_Especiais_(PMERJ))

3 Brasão da Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro

Disponível em:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Polícia_Militar_do_Estado_do_Rio_de_Janeiro

- 4** Distintivo usado pelos “Voluntários da Pátria” na guerra do Paraguai. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Voluntários da pátria](https://pt.wikipedia.org/wiki/Volunt%C3%A1rios_da_p%C3%A1tria)
- 5** Página da pesquisa pelo termo “caveirão” na plataforma Google Imagens. Captura de tela realizada em 11 de setembro de 2015.
- 6** Caveirão na favela do Jacarezinho, no Rio de Janeiro, em 01 de fevereiro de 2012. Fotografia de Urbano Erbiste, Extra/Agência O Globo. Disponível em: https://noticias.uol.com.br/album/120201_album.htm#fotoNav=84
- 7** Caveirão passa em uma rua do Complexo do Alemão, enquanto mulher esconde-se atrás da porta com um bebê. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 2010. Fotografia de Andre Penner, Associated Press. Disponível em: <http://especiais.ig.com.br/zoom/caos-no-rio/>
- 8** Homem diante dos tanques de guerra na Praça da Paz Celestial, em 5 de junho de 1989, em Pequim. Fotografia de Jeff Widener, Associated Press. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Rebelde_Desconhecido
- 9A** Professora apontando o dedo diante de policiais em protesto dos professores da rede municipal do Rio de Janeiro, em outubro de 2013. Fotografia de Fábio Motta. Disponível em: <http://nucleopiratinga.org.br/manifestacao-dos-professores-em-greve-e-reprimida-com-bombas-de-gas-balas-de-borracha-caes-e-cassetete/>
- 9B** Imagem da série “Não cuspa no prato que você come” de Alex Frechette (2015) feita a partir da foto 9A. Disponível em: <http://coletivocarranca.cc/nao-cuspa-prato-que-voce-come/>
- 10** Jovens com camisas no rosto protegem-se com um tapume onde se lê “tarifa zero”. Manifestação em Belo Horizonte, 26 de junho de 2016. Fotografia da Mídia Ninja. Disponível em: <https://medium.com/@MidiaNINJA/ninja-2013-1e432a63c001#.7qweietb4>
- 11** Homem parado em frente aos escudos policiais na manifestação de 27 de junho de 2013 em Fortaleza. Fotografia de Paulo Whitaker/Reuters. Disponível em: <http://g1.globo.com/ceara/noticia/2014/06/vou-seguir-protestando-diz-juiz-que-confrontou-policiais-em-fortaleza.html>
- 12A** “Manifestantes Resistem à Cavalaria - Belo Horizonte, 22 Junho 2013”, vídeo publicado no Youtube em 25 de junho de 2013. Disponível em: <https://youtu.be/p3DvkDsicM>
- 12B** Manifestantes montam barricada durante enfrentamento com a Polícia Militar, em 22 de julho de 2013, Belo Horizonte. Fotografia de Alexandre C. Mota, Reuters. Disponível em: <http://g1.globo.com/minas-gerais/noticia/2013/06/balanco-preliminar-da-pm-registra-32-prisoas-em-belo-horizonte.html>
- 13** Menino e policiais na manifestação do dia 1 de julho de 2013 em Vitória. Fotografia de Everton Nunes. Disponível em: <http://www.folhavoria.com.br/geral/noticia/2013/07/veja-as-melhores-fotos-dos-protestos-que-marcaram-o-espírito-santo-nos-ultimos-dias.html>

14 Barricada na Cinelândia, centro do Rio de Janeiro. Autoria e procedência desconhecidas.

15 Torcedora posa no caveirão na Copa das Confederações, em 30 de junho de 2013, Rio de Janeiro. Fotografia José Pedro Monteiro, Agência O Dia.

Disponível em: <http://odia.ig.com.br/noticia/rio-de-janeiro/2013-06-30/portoes-do-maracana-tem-clima-de-festa-apesar-de-tensao-por-protestos.html>

16 Fotomontagem que substitui os tanques de guerra na praça em Pequim por patos amarelos. Autoria e procedência desconhecidas.

17 Captura de tela de postagem do Twitter “Pato do Impiximan”.

18 Barricadas em frente à igreja La Madelaine, em Paris, 1871. Fotografia de Eugène Disdéri.

Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Comuna_de_Paris

19 Garoto diante da marcha organizada pela “Frente Nacional pela família”, em 10 de setembro de 2016, no México. Fotografia de Manuel Rodríguez, postada no Facebook com a legenda: “Me dio náuseas ver tanta homofobia reunida, pero me quedo con la imagen de un niño intentando ‘detener’ a los ‘manifestantes’”.

Disponível em:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=780863035387293&set=a.179219838884952.43864.100003908106093&type=3>

20 Menino posa em frente ao caveirão com brinquedo “Roma tático Blindado” (ROTB) na favela da Maré, Rio de Janeiro. Fotografia de Maurício Fidalgo.

Disponível em: https://www.vice.com/pt_br/article/o-exercito-vazou-e-deixou-o-complexo-mais-complexo



Arma etérea

Falamos do caveirão como uma máquina de guerra pesada, de casco duro e impenetrável, cuja imagem aparece no arquivo do Atlas #ProtestosBR de maneira ambígua, revelando sua presença rara no ambiente onde usualmente ocorriam as manifestações (como mostra a foto do confronto na Avenida Presidente Vargas, apresentada na Prancha Barreira Limítrofe) e a insistente repetição desta mirada nas redes digitais e nos envios feitos pelos “colaboradores reminiscentes” do projeto. Por uma analogia mais direta, nossa memória poderia resgatar imagens de tanques de guerra, como aqueles da praça da Paz Celestial, ou os que no Brasil reaparecem nas memórias fotográficas dos confrontos contra a ditadura, reativadas no ano de 2014 devido a ocasião dos 50 anos do golpe militar. Contudo, as vinculações entre imagens não se dão apenas por semelhanças formais, mas também por correspondências e diferenças simbólicas/metafóricas, bem como aquelas percebidas pelas “associações” que compõem o social. Desta oscilação contínua entre as “partes” e o “todo” podemos refletir sobre as redes que compõem o mundo e que se tornam perceptíveis nos movimentos e arranjos do *imago mundi*. “O geral e o particular coincidem: o particular é o geral, manifestando-se sob diferentes condições” (GOETHE apud DIDI-HUBERMAN, 2013b p.123), exigindo assim a recolha e a observação das singularidades a fim de identificarmos afinidades e polaridades diante da dispersão e do caos (DIDI-HUBERMAN, 2013b).

O peso e a rigidez do veículo blindado usado na guerra urbana contrastam com a forma etérea de uma arma, cuja presença daninha adentra na carne frágil pelas vias aéreas, instalando-se nas entranhas para gerar os efeitos destabilizadores desejados. Das micropartes de cada corpo para dispersar o coletivo, um dos “armamentos menos letais” mais eficaz é sem dúvida o gás lacrimogêneo. Nada de novo, não à toa Walter Benjamin (2013, p.70) comentara tal estratégia em seu texto de 1925, “As armas do futuro”, ao falar do “cloroacetofenona”¹¹² como “o ‘mais humano’ dos novos recursos”, utilizando as aspas em crítica aos teóricos que naquela época entendiam sua “amenidade” se comparado à guerra com explosivos. Neste futuro previsto e confirmado ao longo do século XX, marcado por pactos pelos direitos humanos nas sociedades democráticas, que preferem eximirem-se do uso da força bélica nas instâncias de maior visibilidade civil, esta arma etérea disfarça a truculência em sua nuvem branca. Televisionado ou fotografado, apenas aqueles que vivenciaram seus

¹¹² O cloroacetofenona (conhecido também como CN) é um dos compostos químicos usados até hoje na fabricação de gases lacrimogêneos, assim como o cloropropanona e o cianeto de bromobenzila (BBC).

efeitos podem de fato reconhecer a periculosidade desta discreta fumaça da qual os manifestantes fogem cobrindo os rostos.¹¹³

Ao contrário dos longínquos lançamentos feitos por atiradores em aviões no início do século XX, que Benjamin afirmava ser um meio de “destruir a vontade de resistência inimiga” ao propagar um terror inconsciente (id., ib., p.70), nos recentes protestos no Brasil as bombas são arremessadas por policiais militares, que dão pessoalidade e institucionalizam os ataques ocorridos no cerne dos confrontos. Sua portatibilidade resume-se a tubos cilíndricos de metal, conforme vemos em uma das imagens enviadas ao *Atlas*: uma mão segura uma bomba de gás e no metal vemos inscrito “*Made in Brazil*”, junto a uma pequena bandeira brasileira ilustrada em azul [1]. Ao fundo da foto de estética amadora há uma camisa da seleção brasileira no plano horizontal, onde mais seis desses cilindros são dispostos. Ao realizarmos uma busca com este arquivo no Google Imagens, os resultados não direcionam especificamente ao contexto dos #ProtestosBR, mas realizam uma digressão geográfica a um país do Golfo Pérsico, Bahrein. Segundo a matéria publicada em outubro de 2013,¹¹⁴ escrita a partir de denúncias feitas pela organização de direitos humanos Bahrein Watch,¹¹⁵ era previsto naquele momento uma importação de 1,6 milhões de bombas de gás lacrimogêneo (cifra que ultrapassaria os 1,2 milhões de habitantes do país), sendo que a empresa brasileira “Condor Tecnologias Não Letais”¹¹⁶ [2] estaria entre as principais fornecedoras deste país desde 2011, considerando estimativas baseadas na coleta de imagens de manifestantes, como esta que acabou sendo incluída no arquivo *Atlas*. Nesta reportagem, ao seguirmos um link sobre a Condor, chegamos à outra matéria¹¹⁷ que

¹¹³ Apesar do gás lacrimogêneo não ser o único marcado por este caráter etéreo, sendo importante citar as bombas de efeito moral que também liberam fumaça branca. Deste modo, por essa similaridade visual, nem sempre é possível confirmar, pela observação das imagens, quando se trata de um ou de outro.

¹¹⁴ Reportagem de Marina Mattar, “ONG: Bahrein encomendou mais bombas de gás lacrimogêneo do que número da população”, Opera Mundi, 24 de outubro de 2013. Disponível em: http://operamundi.uol.com.br/conteudo/noticias/32018/ong+bahrein+encomendou+mais+bombas+de+gas+lacrimogeneo+do+que+numero+da+populacao.shtml?fb_comment_id=160082244201869_170578#f163c4e9fd30fd8

¹¹⁵ “*Leaked Document Shows Massive New Tear Gas Shipment Planned for Bahrein*”, Bahrein Watch, 16 de outubro de 2013. Disponível em: <https://bahrainwatch.org/blog/2013/10/16/leaked-document-shows-massive-new-tear-gas-shipment-planned-for-bahrain/>

¹¹⁶ Ver: condornaletal.com.br

¹¹⁷ Reportagem de Ana Carolina Marques, “Gás lacrimogêneo brasileiro é usado contra manifestantes turcos, diz ONG”, Opera Mundi, 04 de junho de 2013. Disponível em: <http://operamundi.uol.com.br/conteudo/noticias/29263/gas+lacrimogeneo+brasileiro+e+usado+contra+manifestantes+turcos+diz+ong+.html>

indicava que esta empresa também havia fornecido tais armamentos para a Turquia, segundo a ONG Anistia Internacional.¹¹⁸ O prognóstico benjaminiano comenta de maneira certa o uso mundialmente distribuído deste “front espectral” nas lutas urbanas:

A guerra vindoura terá um front espectral. Um front que será deslocado fantasmagoricamente ora para esta ora para aquela metrópole, para suas ruas, diante da porta de cada uma de suas casas. Ademais, essa guerra, guerra do gás que vem dos ares, representará um risco de literalmente “de tirar o fôlego”, em que esse termo assumirá um sentido até agora desconhecido. Porque sua peculiaridade estratégica mais incisiva reside nisto: ser a forma mais pura e radical de guerra ofensiva. Não há defesa eficiente contra os ataques com gás pelo ar. (BENJAMIN, 2013, p.69)

A foto da bomba de gás possivelmente advinda de manifestações em Barheim passa a compor os estratos mnemônicos dos protestos no Brasil onde o armamento também foi amplamente utilizado. Suas tramas remetem ainda ao fato de que este produto brasileiro teve como consumidor o governo turco no mesmo ano em que foram entoadas as palavras de ordem “acabou o amor, isso aqui vai virar Turquia”, como se tem registrado em vídeos das jornadas de junho de 2013.¹¹⁹ Tal fotografia demonstra bem que ao lidarmos com as imagens valendo-se da forma ator-rede, teremos que considerar que toda ação é sempre distribuída, sendo que, muitas vezes, é justamente outro lugar que permite a um sítio tornar-se uma “localidade” (LATOUR, 2007, p.286). Com isso, o trabalho cartográfico implica na “produção de localidades, dimensionamentos e escalas” (id., ib., p.250), no movimento fluido entre aquilo que é comumente entendido como local e global, que visa “obrigar o ‘global’ a permanecer junto do ‘local’” (id., ib., p.255), em vez de serem tratados como opostos.

Em um contexto de vários “locais” conectados, entre outros aspectos, pelas tecnologias e práticas imagéticas, podemos dizer que pela foto da mão segurando a bomba “*made in Brazil*” foram aproximadas as multifacetadas lutas brasileiras, os protestos em oposição à monarquia de Hamad Al Khalifa e os atos contra a destruição do Parque Taskim Gezi, em Istambul (que culminaram em uma ampla crítica ao governo turco), cujo estopim aconteceu algumas semanas antes das jornadas de junho de 2013. Seguindo esses rastros fotográficos, percebemos as reincidências globais

¹¹⁸ Organização não governamental que atua internacionalmente na área de direitos humanos. Ver: <https://anistia.org.br/>

¹¹⁹ Citemos as gravações no Rio de Janeiro “Acabou o amor...” e em Porto Alegre “Acabou o amor isso aqui vai virar Turquia - Protesto 13/06 - Porto Alegre”. Disponíveis em <https://youtu.be/IH-hkyJA1yE> e <https://youtu.be/-UhfB2Gt00U>, respectivamente.

destes armamentos e as peculiaridades estéticas desses registros, a exemplo da fotografia de um manifestante turco com traje sufi e máscara de gás rodopiando na praça ocupada [3] e das fotos de bombas da marca Condor, feitas por manifestantes turcos [4].¹²⁰ São as próprias imagens, quando reunidas pelos vestígios que carregam, que tornam perceptíveis os vínculos que ligam uma luta local a outra em um “ciclo internacional de lutas”, no qual “o comum que é mobilizado de maneira extensiva e se comunica através do planeta não é apenas o inimigo comum reconhecido como tal [...] mas também métodos comuns de combate, maneiras comuns de viver e desejos comuns de um mundo melhor” (HARDT; NEGRI, 2012, p.277).

Assim, ao navegarmos pelas imagens desses protestos, é possível oscilar dialeticamente em aproximações e distanciamentos com as memórias das manifestações brasileiras: a ocupação do espaço público, a dura repressão, as “armas do futuro” e os múltiplos modos de resistência e de performatividade que são traduzidos em imagens políticas postas em relação pelo funcionamento das redes digitais e pela montagem visual em nossa prancha. Nestas composições, notamos como “[...] o conflito direto com o poder, para o melhor ou para o pior, eleva essa intensidade comum a um nível mais alto: o cheiro cáustico do gás lacrimogêneo mobiliza os sentidos e os confrontos de rua com a polícia fazem ferver a raiva, elevando a intensidade ao ponto de explosão.” (HARDT; NEGRI, 2012, p.276). Compreendendo o gás lacrimogêneo como um ator marcante das lutas urbanas, intensamente capturado por imagens, é possível notar como em torno da sua expressão visual surgem agregados igualmente marcantes e reincidentes, que assumem em certa medida uma monstruosidade (assim como percebemos nas máscaras da segunda guerra) que “[...] excede a representação e mostra um transbordamento do ser, oferece ao olhar mais do que já foi visto.” (TUCHERMAN, 1999, p.104). Manifestantes e policiais com os rostos cobertos compõem todo um imaginário dos protestos, desde os coletivos que neles se agregam, às emoções e gestos que dali emergem, sentidos em disputa e interligação das diferenças.

¹²⁰ Ambas publicadas no Tumblr “*Occupy Gezi Pics*”, encontrado a partir da busca no Google Imagens da imagem 3, anteriormente coletada no verbete “Protestos na Turquia em 2013”. Nele, foi possível encontrar variadas fotografias que mostravam cápsulas de bombas de gás lacrimogêneo, inclusive as de proveniência brasileira. Ver: <http://occupygezipics.tumblr.com>



Migrações das imagens

No arquivo *Atlas*, somam-se ainda as digressões temporais, como vemos na foto de um muro onde estão colados lambe-lambes¹²¹ com dois registros icônicos de pessoas usando assustadoras máscaras de gás do século passado [5]. Não reconhecida formalmente pelo Google nessa colagem, o que encontramos são apenas vínculos com as coleções dedicadas aos horrores das Guerras Mundiais e à diversidade dos registros das “gas masks”.¹²² A dinâmica cena de cinco mulheres correndo em uma rua e a de um possível soldado (pelo capacete podemos especular isso) em um retrato sombrio convergem na mesma superfície do clique reunidor de fragmentos em preto e branco. Em qual rua de qual cidade tais imagens acabaram por se fixar, momentaneamente, até serem refotografadas digitalmente ou progressivamente deterioradas pela ação do tempo? Difícil saber, assim como cogitar as intenções que motivaram seu envio.

A cada momento que adentramos mais neste arquivo proveniente dos fluxos das redes digitais, voltamos a elas em busca de explicações, conjunturas ou qualquer rastro que reterritorialize as imagens em suas potências de dizer, compreendendo igualmente que cada lacuna e impossibilidade de encontrar constitui a rede tanto quanto as possíveis respostas. Neste caso, frisamos como a foto vem temporalizar na prancha a permanência do uso do gás ao longo de um século, ao mesmo tempo em que ressalta a estranheza que suas vítimas e seus agentes acabam por assumir. Sem a expressividade do rosto, o metal e o plástico desenham outra face, de grandes olhos redondos e um nariz protuberante, um ser híbrido entre o corpo humano e uma cabeça monstruosa.

¹²¹ Estilo de impressão ou pintura em papel em formato de pôster, que se destina a ser colado em espaços públicos. Trata-se de um formato artístico usado pelas artes urbanas, assim como em intervenções ativistas (ou podemos também dizer, “artevistas”).

¹²² Podemos citar as seguintes coleções de imagens no Pinterest: <https://br.pinterest.com/profgates/just-the-gasmasks/> e <https://br.pinterest.com/joeb73/gasmask/>.

Assim como um outro lugar permite-nos traçar uma localidade, um outro tempo também situa no agora uma possibilidade de leituras anacrônicas para as imagens, em especial quando estas encontram-se disponíveis para reuso constante, uma vez que a fotografia digital, marcada pela desmaterialização, torna-se “uma imagem sem lugar e sem origem, desterritorializada, não tem lugar porque está em todas as partes” (FONTCUBERTA, 2015, p.12).¹²³ A migração das imagens digitais mostra como tempos e espaços longínquos vinculam-se por sua virtual presença, até que esta possa assumir novamente sua materialidade, como é o caso das duas fotografias fixadas no muro. Dos acontecimentos históricos das Guerras Mundiais surgem os registros analógicos daquelas máscaras de gás, provavelmente recuperados através de acervos digitais para a posterior inclusão desta imagem em um arquivo que busca saber quais memórias dos protestos sobrevivem. Como afirma Vilém Flusser (2014, 2011, 2008), a temporalidade “pós-histórica” das imagens técnicas promove outras “durações” e com elas, outras demandas diante das imagens. Quais durações estas imagens promovem quando inseridas nesta prancha? É aquela que anacroniza o presente conflituoso para tratar da permanência da guerra em diferentes situações, outro tempo que reaparece para podermos abordar nossa contemporaneidade. Para sujeitos saturados da linearidade histórica, a imagem técnica age como articuladora de mundos distantes que por um momento encontram-se em relação. Memórias que instigam outra relação com aquilo que entendemos como origem, não somente aquela que diz respeito a um testemunho sobre algo passado que é preciso recontar e que é possível remontar, mas testemunhos que manifestam a intenção de criar um acontecimento pela imagem, valendo-se daquilo que o rastro carrega como *pathos* de um confronto. O que está na foto reaparece para escrever/narrar a política com imagens, a partir da alternância de pontos de vista que manifestam o que sobrevive e o que é criado nas formas/fórmula.

Corpo que se movimenta em meio gás, eis uma imagem constante em nosso inventário. Na fotografia de um homem de casaco que foge do gás com os olhos fechados, protegendo o nariz com um cachecol [6], a fumaça que o cerca faz confundir os algoritmos baseados em afinidades formais, que apresentam como respostas de “imagens visualmente semelhantes” fotografias de nuvens cinzentas com um pássaro voando. A ausência de resposta para nossa “pergunta-imagem” é contornada ao tentarmos afunilar a busca com uma legenda, “manifestante gás lacrimogêneo”, de

¹²³ Tradução do texto: “[...] una imagen sin lugar e sin origen, desterritorializada, no tiene lugar porque está em todas partes”

maneira que a sequência de imagens confirma mais uma vez a previsão benjaminiana que este front espectral estaria por todo lugar [7].

As imagens nos mostram como o gás incide sobre os corpos individuais para tentar dispersar a potência de um corpo e de uma cena comum, que explanam as discordâncias latentes, tornando visíveis indignações e anseios pela interrupção da normalidade do espaço urbano funcionalista e homogêneo. Um “corpo da multidão”, neste comum composto de partilha e singularidades (HARDT; NEGRI, 2012), mas também um comum no sentido que Jacques Rancière (1996a, p.39-40) usa para conceituar a política: “conflito em torno da existência de uma cena comum, em torno da existência e a qualidade daqueles que estão ali presentes. É preciso antes de mais nada estabelecer que a cena existe para o uso de um interlocutor que não a vê e que não tem razões para vê-la já que ela não existe”. Assim, quando manifestantes marcham, gritam, performam, atacam e destroem símbolos materiais e imateriais, entre outras incidências de rachaduras no regime “democrático”, a nuvem tóxica é propagada pelos ares atingindo as partes no intuito de enfraquecer e fragilizar elas mesmas em sua organicidade, mas também desmotivar, instaurar o temor e dissolver as conexões inteligíveis e afetivas que agregam a multiplicidade dos atores que formam provisoriamente o comum.

Sua toxicidade flutua e incide sobre os corpos opositores tanto ao poder da disciplina como ao biopoder em diferentes formas, tendo a coerção como fio que relaciona essas duas esferas, já que, conforme explica Michel Foucault (1999) as tecnologias regulamentadoras da vida e as tecnologias disciplinares do corpo ao invés de se excluírem, costumam sobrepor-se e se articularem umas nas outras: [...] as disciplinas tendem de fato a ultrapassarem o âmbito institucional e local em que são consideradas. E depois, elas adquirem facilmente uma dimensão estatal em certos aparelhos como a polícia, por exemplo, que é a um só tempo um aparelho de disciplina e um aparelho de Estado. (id., ib., p.288-289). Segundo este autor, o problema da cidade é um exemplo claro desta articulação, questão que se desdobrou no Brasil em diferentes pautas em 2013.

O contato corpóreo com o gás lacrimogêneo, cuja reação em lágrimas lhe dá o nome, atinge não somente os olhos; afeta também as mucosas da boca, nariz e pulmões, ocasionando espirros e tosses, e dependendo da dosagem e do espaço onde é administrado, pode gerar alto grau de intoxicação e mesmo ser fatal. O gás e demais

“armamentos não letais” atingem manifestantes quando estes têm somente o corpo como plataforma de resistência, ou ainda artilharias e estratégias improvisadas, que mesmo considerando a potência dos seus efeitos e a exposição de suas materialidades, ainda são discrepantes se comparadas às tecnologias policiais. Quando o embate com o gás é previsível, são necessárias máscaras e outras estratégias para minimizar os desconfortos físicos, que aparecem de maneira recorrente em nosso inventário. Assim, os dois marcos icônicos grudados naquele muro – as máscaras das mulheres civis e aquela do soldado – atualizam-se nos manifestantes e nos policiais mascarados.

Saltemos então por outras imagens enviadas ao *Atlas*, como a de uma mulher que caminha pelo calçadão do Leblon, no Rio de Janeiro, com uma máscara de proteção ao gás, segurando o que parece ser uma garrafa de cerveja, com uma calma que contrasta com a ampla nuvem branca que ocupa todo o fundo da imagem [8]. A fotografia refere-se ao ato ocorrido em frente à residência do então governador do estado do Rio de Janeiro, Sérgio Cabral, em 4 de julho de 2013, e tem como complemento outras imagens do arquivo relacionadas a esta mesma ocasião: aquela onde vemos cinco homens deitados na areia da praia, enquanto uma mulher de costas conversa com um dos quatro policiais completamente mascarados e com capacetes [9A, 9B, 9C]; e a fotografia da orla do Leblon marcada pelos muitos rastros de gás, que foi usada como base do meme onde se lê “Ontem não tocou Tom Jobim no Leblon de Manoel Carlos” [10]. Estas três imagens formulam um conjunto sobre uma manifestação específica, que tanto tensiona questões políticas próprias a ela como aborda visualmente os conflitos entre o gás e os mascarados.

Como dissemos, essas recentes guerrilhas urbanas são mediadas por todo um arsenal tecnológico que permite o registro não somente para uma posteridade, mas para um uso quase imediato, no intuito de, entre tantas outras funções possíveis que a imagem em rede pode assumir, fazer chocar os modos de significação dos acontecimentos. Neste caso, faz-se importante citar o papel dos registros audiovisuais que contra-argumentaram versões dos aparelhos estatais e das corporações midiáticas valendo-se do registro, coleta, apropriação e montagem de imagens por parte manifestantes e internautas. No que tange as imagens que se aproximam em nossa prancha, o vídeo “Desmascarando o governador: a TV mente, o povo desmente!” [9C] é notável neste aspecto, pois questiona a legitimidade do discurso da rede Globo, da polícia militar do Rio de Janeiro e do então governador, Sérgio Cabral, em suas falas

sobre o protesto referido nas fotos acima citadas.

O vídeo inicia com a fala da apresentadora de um telejornal a respeito da investigação sobre quem havia dado início ao confronto entre policiais militares e manifestantes na esquina da casa de Sérgio Cabral, seguida do depoimento do relações públicas da PM: “Não houve qualquer tipo de agressão quando eles [manifestantes] começaram a jogar pedras nos policiais. Três policiais foram feridos, entre eles um tenente que estava comandando a tropa, ferido na cabeça. Os policiais usaram spray de pimenta justamente para dispersar e cessar aquela agressão”. A tela preta onde surge a palavra “Mentira!” faz a passagem para “contra-comunicação” (BENTES, 2015), desdobramento do protesto nas redes digitais, que primeiramente se utiliza de outro veículo jornalístico, com um print de uma reportagem do site Terra¹²⁴ que afirma não ter visto nenhuma agressão por parte dos manifestantes. Imagens midialivristas (Mídia Ninja, Jornal A Nova Democracia) e outras feitas pelos próprios manifestantes formatam outra compreensão da cena do confronto: um policial grita “formação em linha”, manifestantes bradam “sem violência”; o narrador do vídeo afirma não ter tido nenhum objeto lançado contra a PM; por sua vez, os policiais começam a empurrar os manifestantes com seus escudos e jogam uma grande quantidade de spray de pimenta.

Percebemos nesta produção características apontadas por Carlos D’Andrea e Joanna Ziller (2014) para as imagens violentas, a saber, “proximidade física com a cena vivenciada, a tensão no olhar do cinegrafista (através da imagem trêmula, insegura ou mal enquadrada) [...]” (id., 2014, p.34), aspectos que impactam diretamente as próprias noções do documental e testemunhal. Estes aspectos são marcantes nos registros feitos no interior das manifestações, sendo afetados diretamente por elas, fazendo-se perceptível toda gama de interferências sensoriais em produções audiovisuais completamente distintas daquelas planejadas e roteirizadas por profissionais e realizadas atrás das linhas policiais. Ao recorrer ao conceito “imagens violentas”, de François Jost, estes autores observam como essas imagens indiciais feitas “na altura do homem” levam o olhar do espectador para o lugar político do manifestante, envolvendo-o e convocando-o para atuar através da repercussão e reconstrução dessas mesmas imagens. Neste mesmo sentido, Ivana Bentes (2015, p. 15) fala da emergência da “mídia-multidão” como “parte de uma experiência de subjetivação coletiva singular, uma

¹²⁴ “RJ: com rua de Cabral sem luz, PM joga bombas para dispersar protesto”, do dia 4 de julho de 2013. Disponível em: <https://noticias.terra.com.br/brasil/cidades/rj-com-rua-de-cabral-sem-luz-pm-joga-bombas-para-dispersar-protesto,a1eba06ca8caf310VgnVCM20000099cceb0aRCRD.html>

audiência que interage, comenta, informa, analisa e dialoga com o cinegrafista/performer nas ruas, orienta espacialmente e subjetivamente (inclusive debochando, criticando, trazendo repertórios outros)”.

Assim, ao voltar à fala do relações públicas da PM, esta produção apropria-se ironicamente de uma frase sua usada no vídeo para ilustrar justamente a recorrência do anonimato da polícia: “Infelizmente esse mesmo grupo que vem se infiltrando na manifestação, que se esconde, esconde seu ódio por trás das máscaras, esse grupo foi responsável em atacar”. Neste ponto, retornamos então à foto daquele grupo de policiais completamente cobertos por máscaras [9A], cujo crédito da Mídia Ninja, que consta na descrição do vídeo, é acompanhado da legenda da postagem no Facebook¹²⁵ que reforça como esta fotografia foi usada quase que imediatamente como forma de denúncia: “Há poucos minutos, na praia de Ipanema, policiais mascarados e sem identificação renderam jovens que protestavam nos arredores da casa do governador Sérgio Cabral e que, naquele ponto, fugiam pela orla das balas de borracha e do gás lacrimogêneo”. Curioso que, uma “quase mesma foto” daquela mesma cena foi clicada pelo fotojornalista Daniel Marrenco, contudo a legenda que a acompanha na galeria do site da Folha de São Paulo apresenta uma ênfase menos mobilizadora – “Policiais militares revistam manifestantes deitados na areia da praia de Ipanema no Rio de Janeiro” – , seguindo os moldes das produções do fotojornalismo corporativo que “lutam menos por uma intervenção ou ação sobre os fatos e mais pela captação e monetização da atenção e do desejo do espectador”, conforme afirma Ivana Bentes (2015, p.27). Neste sentido, enquanto a legenda ativista enfatiza a ação dos “jovens que protestavam”, sendo vinculada a um fazer imagético que é a um só tempo imagem do protesto e protesto em imagem, a legenda da mídia corporativa frisa passividade dos “manifestantes deitados”, rendidos à inquestionável ação coercitiva.

Associadas às muitas transmissões ao vivo pela internet e outras produções audiovisuais daquele momento que contribuíram com a pregnância desses embates na memória daqueles que filmaram, acompanharam, comentaram e/ou distribuíram, a fotografia postada na página ativista soma-se como mais um *frame* compartilhado e suporte de conversação. Intervir, neste caso, consiste em “desmentir” (intenção expressa

¹²⁵ Apesar do link em questão aparecer ter seu conteúdo indisponível e da imensa dificuldade em voltar na linha do tempo desta página, o que impossibilita confirmar a autoria da imagem junto à própria postagem, ao pesquisarmos por ela nos deparamos com a atribuição de autoria dada à Mídia Ninja, assim como da foto da orla supracitada, usada no meme [10]. Ver a seguinte coleção de imagens na plataforma Pinterest: <https://br.pinterest.com/pfmm/conflitos-ruas-mnemosine/>

no título do vídeo) alguns enunciados que tiveram certa regularidade durante todo o processo dos protestos de 2013 valendo-se de uma trama de imagens.¹²⁶ Primeiramente, o entendimento de que o confronto policial existe somente como reação à violência de manifestantes, mas também o alerta a respeito desta figura suspeita que é o policial mascarado e anônimo, quase nunca abordado nesses termos pela mídia massiva, ao contrário do seu contraponto simbólico, o manifestante mascarado. Assim, o previsível pronunciamento do governador Sérgio Cabral ao afirmar que “a PM se comportou de forma pacífica para garantir a manifestação e só agiu quando houve risco de pedradas em pessoas e depredação de portarias, prédios e carros” é complementado naquela montagem com filmagens dos arremessos de bombas pela polícia na orla do Leblon, verdadeiras chuvas de gás, pessoas correndo e outras sendo detidas, enquanto que a narração jornalística dá um encadeamento contraditório entre o que se diz e o que se vê. Assim, o esquema que se tornou jargão midiático – “a manifestação era pacífica até que mascarados agiram com violência...” – é desmontado para em seguida ser re-montado em uma configuração distinta.

Faz-se importante ressaltar que apesar de as imagens provenientes de produções midiáticas de grandes conglomerados de mídia (neste caso, a rede Globo e a Folha de São Paulo) serem fortemente marcadas pelos pontos de vista de setores governamentais e do grande empresariado, elas foram e são constantemente circuladas no contexto das manifestações pela amplitude de cobertura e sistematização de seu arquivo. Se as imagens midialivristas ou de pessoas comuns são potentes na temporalidade presente de seus usos – e também dos reusos –, sendo contudo complicado recuperá-las em suas postagens e compartilhamentos anos depois, são as imagens jornalísticas aquelas que melhor detêm e gerenciam os suportes tecnológicos de manutenção dessas memórias para posteriores resgates desses vestígios nas redes digitais. Enquanto é quase impossível voltar na linha do tempo da página de Facebook da Mídia Ninja, acessamos com facilidade a foto-galeria “Protestos no Rio termina em confronto” em uma

¹²⁶ Outro exemplo deste tipo é comentado por Carlos D’Andréa e Joana Ziller. Ao contrário da perspectiva apresentada pelo Jornal Nacional sobre a manifestação de 22 de junho de 2013, em Belo Horizonte, que afirmava ter sido os manifestantes responsáveis pelo início do confronto com a PM, algo também endossado por um vídeo veiculado pelo canal do governo de Minas Gerais no Youtube, a produção audiovisual publicada pelo perfil “BH Protesta” mostrava justamente que o confronto inicial havia partido dos policiais. Os autores ressaltam como diferença entre essas produções a ausência de edição nesta última, assim como a proximidade com o conflito e as pessoas atingidas.

reportagem no site da Folha de São Paulo¹²⁷. Mas pela superfície desta sequência de catorze imagens do fotojornalista Daniel Marrenco, podemos compreender (especialmente quando confrontamos com os múltiplos enunciados disponíveis) a conjuntura do confronto, deixando claro em si mesmas a desproporção opressora daquela situação: contra as densas nuvens de gás e perseguição pelo aparato policial, alguns poucos manifestantes com máscaras ou camisas no rosto fogem ou tentam contra-arremessar as bombas.

Para protegerem-se dos gases ou para resguardarem seus rostos de capturas imagéticas (seja pelo viés da vigilância policial que busca identificar e fichar manifestantes “suspeitos”, ou por estratégias ativistas como o “*copwatch*”, que visa monitorar e denunciar abusos e irregularidades da polícia), policiais e manifestantes assumem a forma de um monstro, “excesso de presença” (TUCHERMAN, 1999, p.104), com suas peculiaridades traduzidas em imagens. Em nosso arquivo, uma fotografia é emblemática ao expor ao máximo o ideal de um policial completamente anônimo, escondido por trás de seu exoesqueleto militar [11A]. Apelidado de “robocop” nos títulos das muitas notícias do ano de 2014 – nacionais e internacionais¹²⁸ – que chamaram atenção para os “equipamentos de proteção individual” destinados ao Batalhão de Policiamento em Grandes Eventos do Rio de Janeiro para a ocasião da Copa do Mundo no Brasil, o policial parece deixar de ser uma pessoa para assumir a forma de sua armadura, que tanto é proteção ao corpo que se esconde por detrás quanto meio para intensificar a repressão aos protestos previstos na ocasião do megaevento. A imagem em questão, no entanto, não é de um protesto, mas sim uma foto posada onde uma pessoa exhibe em pé o equipamento, em um salão de um prédio histórico com paredes adornadas por detalhes arquitetônicos típicos de uma elite patriarcal ali retratada em três grandes pinturas ao fundo: homens brancos, de terno e gravata, que posam de uma maneira tradicional. Este segundo plano da fotografia faz lembrar

¹²⁷ Reportagem datada de 05 de julho de 2013, disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2013/07/1306730-apos-confronto-moradores-do-leblon-querem-que-cabral-deixe-o-bairro.shtml>

¹²⁸ Entre as quais, podemos citar:

“Policiais militares viram ‘robocops’ para conter violência em protestos”, Vera Araújo, O Globo, 27 de fevereiro de 2014, disponível em <http://oglobo.globo.com/rio/policiais-militares-viram-robocops-para-conter-violencia-em-protestos-11730343>;

“Brazil riot police simulate angry crowd control in Rio”, BBC, 27 de fevereiro de 2014, disponível em <http://www.bbc.com/news/world-latin-america-26361140>;

“Brazil unveils ‘Robocop’ suit to protect super-elite police unit during World Cup”, Donna Bowater, The Telegraph, 14 de maio de 2014, disponível em <http://news.nationalpost.com/news/brazil-unveils-robocop-suit-to-protect-super-elite-police-unit-during-world-cup>

implicitamente a quem o policial deve servir; ou ainda, que não é apenas para sua proteção como indivíduo que aqueles equipamentos foram adquiridos pelo estado.

Na fotografia de Yasuyosho Chiba, a máscara antigás, capacete, coletes e proteções para mãos, braços e pernas formam um todo medonho que segundo a polícia é destinado a situações de violência previstas nos protestos de 2014. Em 2013, na ocasião da Copa das Confederações, especialmente no jogo final ocorrido no estádio do Maracanã, no Rio de Janeiro, uma multidão gritava “Não vai ter Copa”. Esta, entre tantas fórmulas negativas que funcionam mais como uma ameaça dissonante do que algo que se efetiva, esteve presente em muitos protestos e também na internet, acompanhada da *hashtag* empregada pelos opositores do megaevento. De certa maneira, a imagem do policial é uma resposta dos aparelhos governamentais a todas estas imagens/ações de resistência à Copa do Mundo, que gerou uma série de remoções para a reconfiguração dos espaços da cidade, gigantesco gasto público com a construção de estádios e outras obras estruturais, que configuraram grandes esquemas de corrupção estatal e empresarial que se estenderiam também ao contexto dos Jogos Olímpicos em 2016.

O clima de apreensão decorrente desta conjuntura política – no sentido de reconfiguração na ordem do sensível (RANCIÈRE, 1995), intensificou as estratégias coercitivas, desde os aparatos jurídicos, entre os quais a “Lei da Copa”¹²⁹ é o mais incisivo, aos equipamentos e estratégias usadas pelas polícias. O policial “robocop” expressa nesta composição fotográfica como a superproteção deste invólucro apenas alarga a forte impressão visual já causada pelas vestimentas dos batalhões de choque e outros aparatos: é preciso mostrar o máximo de superioridade militar para gerar um impacto ostensivo de antemão, uma intimidação antes mesmo que a coação aconteça, usando como recursos a imagem (como esta foto circulada na imprensa e na internet antes mesmo do aparato chegar nas ruas) e o imaginário, que neste caso recorre a uma referência da indústria cultural norte-americana para tratar de um policial devidamente equipado para trazer a ordem ao caos. Por outro lado, a não identificação policial muito denunciada nos #protestosBR junto a esta configuração de rostos escondidos/protegidos alarga a discussão sobre o anonimato da polícia, que por sua vez se relaciona às

¹²⁹ Lei nº 12.663, de 5 de Junho de 2012, que “dispõe sobre as medidas relativas à Copa das Confederações FIFA 2013, à Copa do Mundo FIFA 2014 e à Jornada Mundial da Juventude – 2013”, especialmente no que diz respeito ao “Capítulo VI - Das condições de acesso e permanência nos locais oficiais de competição”. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/Lei/L12663.htm

denúncias de truculência e impunidade da PM brasileira. Em outras palavras, a mesma instituição cujos membros agem anonimamente em manifestações é acusada de execuções extrajudiciais e de um sistema corporativo que dificulta o acesso aos culpados; esconder-se corresponde também a blindar-se, mas em um sentido mais amplo que aquele que a armadura em questão simboliza.

No que concerne à visibilidade tecnopolítica dos manifestantes com rostos cobertos, estes foram largamente estereotipados como vândalos, baderneiros, bandidos etc, e também chamados genericamente de *black blocs* (apesar destes serem quantitativamente minoritários, tornaram-se símbolos de violência nas manifestações de 2013 e 2014 no Brasil, momento quando esta tática usada em protestos em diversas partes do globo começou a aparecer com veemência no contexto nacional, especialmente em metrópoles como São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Brasília). De modo geral, esses manifestantes foram intensamente condenados pela mídia, Estado e senso comum, a ponto que as próprias manifestações passam a ser consideradas lugares de ameaça por causa da presença desses “infiltrados”. “A lógica é a mesma da ‘guerra contra o terrorismo’, inimigo abstrato que se universalizou para além das fronteiras, e que ganha rostos locais de acordos com os dispositivos do biopoder” (BENTES, 2015, p.31). Neste caso, são figuras “sem rosto” os inimigos.

As máscaras de gás, propriamente, aparecem em alguns registros no arquivo *Atlas*, como no supracitado exemplo da manifestação no Leblon [8], ou ainda na mulher ajoelhada na Avenida Rio Branco, centro do Rio de Janeiro, prestes a ser atacada com cassetete por um policial, enquanto outro tenta impedir e um homem corre para defendê-la (tendo em uma das mãos uma máscara anonymous) [12]. Também aparecem nas imagens das linhas de frente de passeatas, entre *black blocs* e midialivristas que se preparam com antecedência para o previsível confronto direto, muitas vezes com máscaras de fabricação caseira [13, 14]. Em 2013, era comum o compartilhamento de tutoriais para a fabricação dessas máscaras e indicações gerais de “como se vestir para uma manifestação” [15], conteúdos que tensionavam a divulgação feita pela grande mídia das “características do grupo black bloc” [16]. Mas foi sem dúvida a camisa no rosto que inegavelmente se tornou um símbolo forte nas ruas, alargando a funcionalidade de uma reação rápida e improvisada diante da irritante fumaça. A insistente atribuição de um sentido negativo unívoco pela mídia massiva é ironizada em uma fotografia onde um manifestante de dorso nu e com o rosto coberto por uma camisa

performa com uma caixa retangular de papelão na cabeça, enquanto posa próximo a policiais [17]. Aludindo ao enquadramento que a televisão dava aos protestos, é pela própria imagem do rosto coberto que o manifestante performer pretende tocar na discussão sobre o anonimato, assim como o poder agregador desta estética a um só tempo marginal e combativa, ambígua e desconfortável, já que pode ser associada ao estereótipo do bandido e de facções criminosas.

A alusão à cobertura televisiva aparece em outra proposta performativa, enviada em dois cliques ao *Atlas*. No primeiro, duas garotas comem diante de uma televisão em uma mesa disposta no meio da praça da Cinelândia, no protesto do dia 15 de outubro de 2013 [18A]. O detalhe da garrafa de vinagre em cima do aparelho desligado faz lembrar uma das técnicas para minimizar os efeitos do gás lacrimogêneo. Para a foto, as garotas exploram uma feição apática, como se acompanhassem de suas casas as manifestações pela TV no mesmo fluxo perceptivo daquilo que precede e sucede os telejornais brasileiros. Pessoas ao redor observam, outras registram, sem tumultos. Na outra imagem [18B], no entanto, a cena encaixa-se em um instante mais tenso, com fumaça de gás ao fundo, pessoas afastadas e as duas manifestantes sentadas diante da mesma televisão, mas portando máscaras de gás. O registro em vídeo da performance¹³⁰ mostra o momento exato da dispersão com bombas de gás, no qual curiosamente ouvimos a voz de alguém dizendo que “vai começar a temperatura máxima”, o que remete ao nome de uma programação de filmes de ação na TV Globo. Este exemplo problematiza as reações diante do gás, que nem sempre são de dispersão ou desmobilização no território minado dos protestos.

Claro que temos exemplos de fuga ou rendição, com manifestantes abaixados ou mesmo ajoelhados diante dos policiais e em meio ao gás que flutua [19], porém são marcantes os contra-arremessos e chutes de bombas que se tornaram potentes imagens da resistência, por mais breves que fossem os momentos de suas capturas pelas imagens técnicas [20, 21, 22, 23]. Fotografias de corpos dinâmicos, jogando com o perigo, que expõem a diversão e o prazer de capturar a arma do opositor e usar contra ele, cujo objetivo não é necessariamente uma vitória, mas muito mais a recusa da passividade diante da imposição da ordem. Devido à energia desta força motriz conservada nesses

¹³⁰ Ver “Performance/Manifesto na Cinelândia - 15/10/2013 registro I”, publicado no Youtube em 17 de outubro de 2013 com a seguinte descrição: “Registro da performance realizada durante a manifestação diante da Câmara de Vereadores do Rio de Janeiro, no dia 15/10/2013. Realizado por Eduardo Fraga.” Disponível em: <https://youtu.be/VOVt0h9QQgY>

instantes efêmeros, percebemos como destas fotos e vídeos surgem também ilustrações, memes e gifs que dilatam os efeitos de visibilidade em relação aos embates por elas movimentados. É o caso do desenho acompanhado da frase “*Brazilian Football Revolution*”, charge que ilustra uma pessoa vestida com uma camisa amarela e com o rosto coberto, chutando uma bomba de gás [24].

Quando a Copa do Mundo está prestes a ocorrer no “país do futebol”, o cartaz parece clamar para um jogo revolucionário, no qual o gol é metaforizado neste chute¹³¹: o grande capital arremessa sua bomba, mediado pelas mãos da coerção estatal, e o manifestante chuta de volta, rejeitando um evento imposto pela ficção capitalista que explora ao máximo este símbolo nacional como moeda de marketing. Logo, ao invés de simplesmente aceitar os megaeventos e sua “iconocracia”, aquilo que Marie-José Mondzain (2012, p.90) considera como uma “ditadura visual que nos priva da livre indeterminação, a zona onde se constituem as figuras de nosso desejo e a liberdade de nossas ficções”¹³², as lutas movimentam como “contra-imagens” variadas representações de gestos rebeldes, articuladas às falas que lhes atribuem sentidos na comunidade, entendendo que:

Representação não é o ato de produzir uma forma visível; é o ato de dar um equivalente, coisa que a palavra faz tanto quanto a fotografia. A imagem não é o duplo de uma coisa. É um jogo complexo de relações entre o visível e o invisível, o visível e a palavra, o dito e o não dito. Não é a simples reprodução daquilo que esteve diante do fotógrafo e do cineasta. É sempre uma alteração que se instala numa cadeia de imagens que a altera por sua vez. E a voz não é a manifestação do invisível, em oposição à forma visível da imagem. Ela também faz parte do processo de construção da imagem. É a voz de um corpo que transforma um acontecimento sensível em outro, esforçando-se por nos fazer “ver” o que ele viu, por nos fazer ver o que ele nos disse. (RANCIÈRE, 2012b, p.92)

É pelo movimento incessante dessa cadeia de imagens que articula história, memória e devir que chegamos às fotografias de Allan Sekula, que em 1999 realizou uma série de registros nas manifestações contra o encontro da Organização Mundial do Comércio (OMC) em Seattle, nos Estados Unidos. O trabalho montado a partir daí

¹³¹ Como no vídeo de três segundos que se tornou um viral dos protestos, sendo usado em múltiplas versões: “Manifestante Chuta Bomba de Gás Lacrimogênio”, de 17 de junho de 2013, disponível em <https://youtu.be/HlTb4ksGruU>. Uma versão com narração na voz do locutor Galvão Bueno, “... a bomba! É do Brasil”, seguida da imagem de uma torcida brasileira a comemorar, é um exemplo de montagem que explora a metáfora do jogador. Ver “Galvão Bueno Manifestante chuta bomba de gás lacrimogêneo de volta para a polícia”, disponível em: <https://youtu.be/h-MoYW1D-bM>

¹³² Tradução do texto : “[...] dictature visuelle qui nous prive de la libre indétermination de la zone où se constituent les figures de notre désir et la liberté de nos fictions. ”

recebeu o título de “*waiting for tear gas*”¹³³ – esperando o gás lacrimogêneo – e dele temos acesso, por efeito dessa conexão entre postagens, ao registro de uma manifestação cuja referência e retorno é ao mesmo tempo estético e político: um manifestante com máscara de gás segura a bandeira anarquista [25A], um jovem com a camisa no rosto toca seus olhos atingidos [25B], policiais equipados e claro, o gás. Quase duas décadas depois deste marco das lutas contemporâneas contra o capitalismo, o contexto brasileiro, em consonância com os movimentos de outros países, expõe esses mesmos signos da militância, criando também os seus, em comportamento e performatividade. Em março de 2013, antecedendo as jornadas, um manifestante chuta uma bomba de gás portando um cocar indígena, em resistência à desocupação da Aldeia Maracanã, no Rio de Janeiro [23], o antigo Museu do Índio, ao lado do estádio Maracanã, onde moravam indígenas de várias etnias que foram removidos devido às obras da Copa do Mundo. Em junho do mesmo ano, o manifestante turco usa uma roupa dos rituais sufis com uma antiga máscara de gás, girando no parque onde uma multidão defende uma determinada distribuição do espaço urbano [3], reunindo uma referência mística do Oriente e um rastro do horror da guerra na Europa. E em 2014, um índio chutando a bomba de gás desloca-se para uma parede na Itália, convidando a jogar um “esporte popular” [31]. Símbolos ganham corpos e migram como imagens desmaterializadas nas cidades e nas redes digitais.

Para fecharmos o comentário desta prancha, citemos dois gifs compartilhados em 2016 que se referem ao uso de gases em manifestações políticas, justamente no momento em que estes voltavam às ruas nos atos contra o impeachment da presidente Dilma Rousseff. Em um, vemos repetir a coreografia de um manifestante completamente vestido de preto, que dança leve e descontraído em meio a uma densa nuvem de gás como se esta fosse uma fumaça de palco, deboche diante dos agentes deste front espectral. [26]. Nesta filmagem televisiva vinda de outro tempo-espaço (a saber, da cobertura dos protestos no “*día del joven combatiente*”, em 29 de março de 2012, no Chile, também apelidado como “*día del joven delinquente*”), tal dança é dada a ver como um gesto “revolucionário”. “Esfera não de um fim em si, mas de uma medialidade pura e sem fim que se comunica aos homens” (AGAMBEN, 2008, p.13), que incide esteticamente no cotidiano permeado de memórias e visibilidades

¹³³ O trabalho pertence à coleção do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona - MACBA: <http://www.macba.cat/en/waiting-for-tear-gas-1924>

tecnopolíticas.

No outro gif, vemos o *loop* de um jovem pichando em um muro a frase “cada bomba custa 800 reais e você recebe parcelado” [27], ação de ocupação da cidade com o enunciado desconcertante. Esta repetição também parece pichar a linha do tempo daqueles que a observam em poucos segundos. Imagens que combatem, em si mesmas e para além delas, o pensamento ordenado, funcionalista e conformista para abrir intervalos, outras percepções sobre as cidades em disputa e sobre a experiência coletiva. É o caso de perceber que “[...] o direito à cidade é um grito, uma demanda, então é um grito que é ouvido e uma demanda que tem força apenas na medida em que existe um espaço a partir do qual e dentro do qual esse grito e essa demanda são visíveis”, assim como condensa Don Mitchell citado por David Harvey (in MARICATO et al, 2013, p.33) em seu texto sobre “a liberdade da cidade”. As imagens tecnopolíticas seriam justamente essas operações que reverberam como energia de gritos e demandas?

Esses vestígios de diferentes lugares reterritorializados no *imago mundi* são postos em relação como formas conflitantes da iconografia da insurgência. As granadas, que segundo sua descrição como produto “produzem densa fumaça, com agentes lacrimogêneos, garantindo a eficácia na ação dos agentes da lei”,¹³⁴ podem provocar reações contraditórias, efeitos inversos, como se aquele mesmo gás sufocante e desorientador fosse também, em certos casos, motivador da guerrilha urbana. A fumaça branca nociva, o peso dos invólucros policiais, a leveza dos corpos ágeis, a carga simbólica da camisa no rosto, o medo e a vontade de liberdade. Imagens que migram de cidade em cidade, de link a link, de aparecimento e retorno fazendo ver “as armas do futuro” que chegou, como previu Benjamin.

¹³⁴ Descrição do site Condor Tecnologias não letais: <http://condornaoletal.com.br/produtos.php>

6 Fotografia de um homem correndo cercado por gás. Autoria e procedência desconhecidas.

7 Captura de tela das “imagens visualmente semelhantes” à fotografia 6, pesquisada no Google Imagens com a descrição “manifestante gás lacrimogêneo”.

8 Mulher caminha no calçadão com máscara de gás no protesto ocorrido no Leblon, Rio de Janeiro, em 4 de julho de 2013. Fotografia de Daniel Marrenco, Folhapress, inserida na fotogaleria “Protesto no Rio termina em confronto”.

Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2013/07/1306730-apos-confronto-moradores-do-leblon-querem-que-cabral-deixe-o-bairro.shtml>

9A Manifestantes rendidos na areia da praia por policiais mascarados. Fotografia atribuída à Mídia Ninja em algumas postagens, mas o vínculo de autoria não foi encontrado na página do coletivo no Facebook. Fotografia semelhante foi feita por Daniel Marrenco, Folhapress.

Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2013/07/1306730-apos-confronto-moradores-do-leblon-querem-que-cabral-deixe-o-bairro.shtml>

9B Policiais mascarados. Detalhe da fotografia 9A.

9C Frame do vídeo “Desmascarando o governador: a TV mente, o povo desmente!” publicado no Youtube no dia 07 de julho de 2013.

Disponível em: <https://youtu.be/8IqBK910f0I>

10 Meme com a fotografia da orla do Leblon marcada por muitos rastros de gás, onde se lê “Ontem não tocou Tom Jobim no Leblon de Manoel Carlos”. Autoria e procedência desconhecidas.

11A Policial exhibe equipamento de proteção individual destinado ao Batalhão de Policiamento em Grandes Eventos do Rio de Janeiro para a ocasião da Copa do Mundo no Brasil. Fotografia de Yasuyosho Chiba, Agência France Press. A fotografia consta no site do banco de imagens *Getty Images*, acompanhada da seguinte legenda informada pelo autor: “*The paramilitary police riot body armour is shown to the press at the end of a drill in coordination with the rapid deployment riot unit for major events and the aerial support unit at their headquarters in Rio de Janeiro, Brazil, on February 26, 2014.*”

Disponível em: <http://www.gettyimages.com/license/474998201>

11B Máscara policial. Detalhe da fotografia 11A.

11C Ilustração “Soldado Robocop” na matéria sobre o equipamento de proteção individual.

Disponível em: <http://www.forte.jor.br/2014/02/28/robocops-a-nova-arma-da-policial-militar-do-rio-nos-protestos/>

12 Mulher com máscara de gás prestes a ser agredida em uma manifestação. Fotografia de Domingues Peixoto, presente na fotogaleria “MANIFESTANTE E PMS ENTRAM EM CONFRONTO NO CENTRO” do site O Globo.

Disponível em: <http://oglobo.globo.com/rio/manifestante-pms-entram-em-confronto-no-centro-10210628>

13 Barricada na Cinelândia, centro do Rio de Janeiro. Autoria e procedência desconhecidas.

14 Black blocs portando máscaras de gás, camisas no rosto, lenços e máscaras anonymous. Fotografia de Stefano Figalo.

Disponível em:

<http://www.band.uol.com.br/m/conteudo.asp?id=100000613661&programa=cidades>

15 Ilustração “Como se vestir para uma manifestação”.

Disponível em: <http://alemdovinagre.tumblr.com/post/52983176751/guia-r%C3%A1pido-de-defesa-pessoal-contra-armas-n%C3%A3o>

16 Ilustração “características do grupo *black bloc*”. Fotografia de um jornal impresso. Procedência desconhecida.

17 Manifestante performa com rosto coberto e uma caixa retangular de papelão na cabeça. Autoria e procedência desconhecidas.

18A Fotografia da performance de duas garotas comendo em frente a uma televisão no protesto na Cinelândia, Rio de Janeiro, em 15 de outubro de 2013. Autoria desconhecida.

18B Performance de duas garotas portando máscaras de gás em frente a uma televisão no protesto. Fotografia de Byron Prujanfky.

Disponível em: <http://extra.globo.com/noticias/rio/estudantes-improvisam-jantar-em-meio-protesto-atraem-atencao-de-manifestantes-na-cinelandia-10407720.html>

19 Manifestantes diante da polícia no ato do dia 13 de junho de 2013 em São Paulo. Fotografia de Leonardo Soares, UOL.

Disponível em: <http://natelinha.uol.com.br/noticias/2013/06/14/manifestacoes-em-sp-sao-marcadas-por-ataques-da-policia-a-imprensa-62495.php>

20 Manifestantes chutam bombas de gás no protesto ocorrido no Leblon, Rio de Janeiro, em 4 de julho de 2013. Fotografia de Daniel Marrenco, Folhapress, inserida na fotogaleria “Protesto no Rio termina em confronto”.

Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2013/07/1306730-apos-confronto-moradores-do-leblon-querem-que-cabral-deixe-o-bairro.shtml>

21 Manifestante chuta bomba de gás no protesto durante o desfile de 7 de Setembro de 2013 no Rio de Janeiro. Fotografia de Ricardo Moraes, Reuters, VEJA.

Disponível em: <http://veja.abril.com.br/politica/manifestantes-planejam-jogar-po-de-mico-na-policia-do-rio/> (fotografia 50 da fotogaleria).

22 Manifestante chuta bomba de gás no protesto próximo ao estádio Maracanã, na Copa das Confederações, em 16 de junho de 2013. Detalhe da fotografia de Mauro Pimentel, Terra.

Disponível em: <http://www.jb.com.br/copa-das-confederacoes-2013/noticias/2013/06/16/tropas-de-choque-bloqueiam-entrada-de-quem-desce-na-estacao-sao-cristovao/>

23 Manifestante chuta bomba de gás na manifestação do dia 22 de março de 2013

contra a desapropriação do Museu do Índio - Aldeia Maracanã, no Rio de Janeiro.

Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/pm-invade-antigo-museu-do-indio-e-entra-em-confronto-com-manifestantes-b43j1quqedypfxvsqmx48hyz2>

24 Ilustração Brazilian Football Revolution. Autoria atribuída a Thiago Mazza.

Disponível em: <http://www.emdialogo.uff.br/content/vamos-com-rua>

25A Manifestante com máscara de gás e bandeira anarquista no protesto Seattle, 1999. Fotografia de Allan Sekula, da obra “*Waiting for tear gás*”.

Disponível em: <http://www.macba.cat/es/waiting-for-tear-gas-1924>

25B Manifestante com camisa no rosto no protesto Seattle, 1999. Fotografia de Allan Sekula, da obra *Waiting for tear gas*.

Disponível em: <http://www.macba.cat/es/waiting-for-tear-gas-1924>

26 Captura de tela do gif que mostra um jovem dançando em meio ao gás, em protesto no dia do “Joven Combatiente”, no Chile. Gif feito a partir de uma reportagem em um jornal televisivo chileno.

Disponível em: <https://youtu.be/Ht6vOHPG87U>; <http://giphy.com/gifs/128TaKfWUrE5Hi> .

27 Captura de tela do gif que mostra uma pessoa pichando em um muro a frase: “cada bomba custa 800 reais e você recebe parcelado”.

Disponível em: <http://giphy.com/gifs/10HIJHpVzZqdSHCsU?status=200>

28 “Chuva” de gás na manifestação do dia 26 de junho de 2013, em Belo Horizonte. Autor desconhecido.

Disponível em: <http://www.diarioliberalidade.org/artigos-em-destaque/400-reportagens/39664-belo-horizonte-da-indigna%C3%A7%C3%A3o-%C3%A0-rebeli%C3%A3o.html>

29 Fotografia da tropa de choque atirando uma bomba. Autoria e procedência desconhecidas.

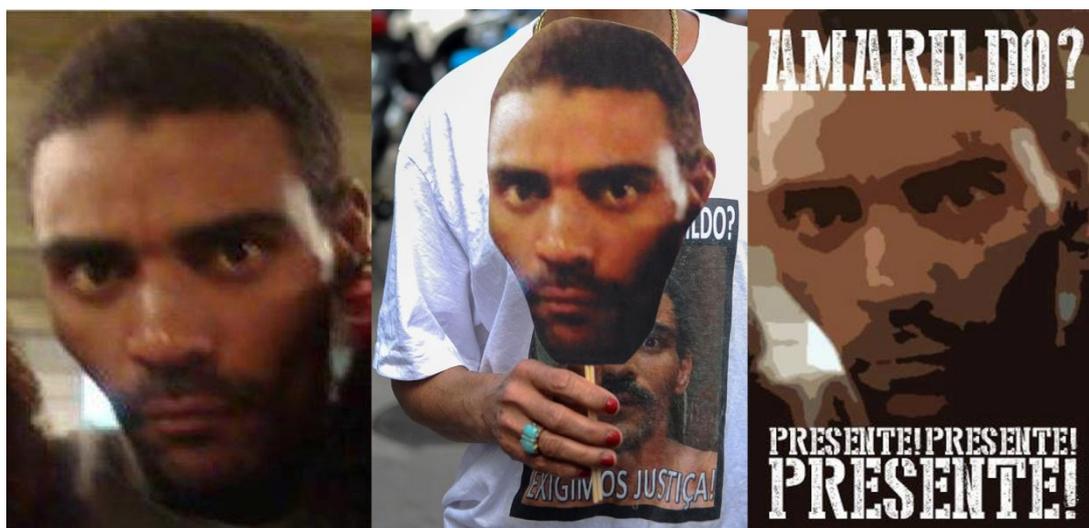
30 Meme “Manifestante que cobre o rosto se defende dos gases tóxicos da polícia ideológica”.

31 Grafite de Aladin Hussain Al Baraduni, com um índio chutando uma bomba de gás junto à frase: “*Dai un calcio alla fiffa... Gioca lo sport popolare!*”.

Disponível em: <http://romastreetphotography.com/street-art-aladin-hussain-al-baraduni/>



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 [1A]. 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 tocando no tema dos abusos de poder por parte da polícia militar, de modo que o “caso Amarildo”¹³⁵ repercutiu intensamente no âmbito ativista por se tratar de uma pessoa conduzida para averiguação na Unidade de Polícia Pacificadora (UPP) da Rocinha e não mais vista 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 estética/política por sua potência de mobilização de afetos.



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. Sem dúvida, uma ausência mortificante para familiares e amigos que convivem

¹³⁵ Com esse termo é possível consultar um verbete da Wikipédia onde também constam vários links de notícias, especialmente entre julho e agosto de 2013. “Seu desaparecimento tornou-se símbolo de casos de abuso de autoridade e violência policial”, afirma. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Caso_Amarildo

de perto com a violência policial nos mais variados graus, das ofensas à morte, sabendo que aquele que foi conduzido para a UPP talvez jamais regressasse. Nesta lacuna fica sua imagem e com ela a incansável denúncia, da viralização na internet à consequente repercussão nas mídias corporativas, concomitantemente às manifestações, sejam elas com o objetivo específico de expor o caso ou aquelas com pautas heterogêneas, mas que também foram tomadas 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 tanto é formada pelas “falas políticas” (RANCIÈRE, 1996a) que tomam corpo e vão às ruas, como é formuladora de novos enunciados, o retrato de Amarildo é um “ator-rede” 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?

Para o primeiro polo da questão é necessário discutir como os fluxos migratórios das imagens nas redes digitais possibilitam que estas assumam uma dimensão vital, uma progressiva carga de energia móvel e mobilizadora de mediações políticas. Já o segundo fomenta uma discussão sobre os usos políticos das memórias de pessoas mortas por agentes diretos do Estado, em particular pelo poder policial, que através de fotografias e outras imagens aparecem constantemente nas postagens dos movimentos ativistas dos protestos desde 2013. Presença, ausência e sobrevivência intercalam-se nas agências dessas imagens que carregam dor e indignação, mas também motivação para reivindicar justiça.

Em vez de uma atitude sensacionalista de produção e exibição 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 perturba 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. 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 a segurança pública e o racismo institucional.

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 do 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” (idem). 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.

A morte, antes mesmo de decretada, manifesta-se na feição de quem não se faz mais presente. 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, 1996a). Sua iconicidade não é absolutamente da ordem formal de um registro esteticamente marcante e decisivo, muito pelo contrário, acontece pela insistência da aparição de um rosto cuja força está na simplicidade de uma fotografia possivelmente rara no cotidiano deste ajudante de pedreiro. 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 2013.¹³⁶ Colocamos em questão como certas “operações imaginantes”, tal como Marie-José Mondzain (2012, p. 85) denomina “[...] aquelas que nos fazem produzir imagens e que nos permitem reconhecê-las como tais [...]”,¹³⁷ são

¹³⁶ 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 metodológica era 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.

¹³⁷ Tradução do texto: « [...] celles qui nous font produire des images et qui nous permettent de les reconnaître comme telles [...] »

capazes de engendrar deslocamentos de experiência no mundo comum através da carga mnésica e do *pathos* advindos da morte como inquietação. Um trabalho

[...] 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 ínsito 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 **[1B]**, do qual é recortado apenas o rosto, tal como foi usualmente circulado **[1A]**, foi postado em 19 de julho pela página “Viva Rocinha” no Facebook, que divulgava o evento “Queremos Amarildo”, organizado pela família da vítima.¹³⁸ 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”¹³⁹ 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 **[2A]**, 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

¹³⁸ Compartilhada pela página “Cadê o Amarildo?” como informe do desaparecimento: “Esse é o Amarildo, morador da Rocinha que está desaparecido desde sábado [...] A família organiza a manifestação “Queremos Amarildo” [...]”

¹³⁹ 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’[...]”. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/13031/Cidadania,%20justi%C3%A7a%20e%20pacifica%C3%A7%C3%A3o%20em%20favelas%20cariocas.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Especiais (BOPE) da Polícia Militar do Rio de Janeiro: “quando morreram 10 na Maré não teve reunião de emergência da cúpula de segurança do governo do estado” [2B]. “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.

As reações devem ser imediatas, seguindo a temporalidade frenética da internet, o que justifica projetar a pergunta das redes sociais no espaço físico da loja um dia depois do saque, intervenção urbana que se converte em imagem para ser distribuída (ou divulgada), estratégia de muitos coletivos atuantes em 2013. Sujeitos e coletivos se dão conta da força dessas reações estéticas quando elaboradas com o repertório em voga no momento. Para fazer das controvérsias imagens que provocam 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. Imagens e contra-imagens em contínuas relações de poder: o marketing da Toulon elabora o slogan “só o amor constrói” [3] enquanto os manifestantes lembram do ódio mortífero e destruidor dissimulado no cotidiano pobre. O governador reclama da ocupação em frente a seu apartamento por incomodar seus filhos e como reação a foto dos filhos de Amarildo é projetada na fachada do prédio e difundida na internet [4]. Amarildo é um espectro que reaparece para perturbar a comunidade pela potência sensível da memória da vítima.

“Para onde levar sua imagem? Como apresentá-la?”, questionam-se aqueles que se unem a elas e as movimentam, de maneira que as constituições de cenas e imagens simbólicas são modos recorrentes de produção dessas “operações imaginantes”. Algo similar ocorre quando se desvia manequins de seus fins óbvios - expor a mercadoria - para traçar paralelos desconcertantes [5]. Esses corpos de plásticos envoltos de panos brancos e translúcidos são fincados na areia da praia. A foto do desaparecido olha para os transeuntes de Copacabana, galeria para o mundo numa cidade cartão postal. “Onde está o Amarildo?”, lê-se mais uma vez, em outro lugar. Faixas de tecido vermelho são estendidas a partir de cada manequim coberto com uma máscara branca. Tudo para

converter-se em uma imagem a ser compartilhada.



Protesto imagético: da orla às mídias

Podemos compreender este ato proposto pela ONG Rio de Paz como um protesto imagético, no qual diferentes elementos dispostos e apresentados publicamente visam chamar atenção para índices de violência alarmantes: cerca de 35 mil casos de desaparecimentos não esclarecidos e 40 mil mortes violentas entre 2007 e 2013, no Rio de Janeiro.¹⁴⁰ O retrato de Amarildo é símbolo de estatísticas cruéis e a pergunta por seu paradeiro serve como protesto por esses casos invisíveis, resumidos em números e processos burocráticos/judiciais. Todo discurso elaborado pela ONG e difundido por notícias, postagens e compartilhamentos¹⁴¹ reforça a intercessão de uma indignação condensada em 2013 com as lutas de movimentos sociais,¹⁴² como é o caso da Rio de Paz.

Circulação das imagens contra invisibilidade política. O “caso Amarildo” é um

¹⁴⁰ Ver reportagem de Marcello Victor e Maria Inez Magalhães, “Rio de Paz faz protesto em Copacabana contra sumiço de morador da Rocinha”, O Dia Rio, 31 de julho de 2013. Disponível em: <http://odia.ig.com.br/noticia/rio-de-janeiro/2013-07-31/rio-de-paz-faz-protesto-em-copacabana-contra-sumico-de-morador-da-rocinha.html>

¹⁴¹ Chegamos a essa imagem a partir de um compartilhamento feito pela página de Facebook “Cadê o Amarildo?”. A postagem original foi realizada pela página do deputado Alessandro Molon, disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151756340329044&set=a.405571729043.185560.842874043&type=3&theater>

¹⁴² A exemplo da fala de Antonio Carlos, presidente da Ong, que afirma: “O caso do Amarildo aponta para essa realidade trágica, inaceitável sob todos os aspectos, especialmente, para este novo Brasil que emerge nas ruas, não tolerante tanto com a prática de crimes tão hediondos, quanto com o fato de o poder público não os combater, esclarecer e punir os culpados.

exemplo claro 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, de modo que 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 e propagável.

Páginas de mídia independente ou dedicadas a denunciar situações de violência atuaram nesta campanha descentralizada na qual o uso de imagens acontece em várias frentes. Fotografias de usuários de diversas partes do Brasil e do mundo portando cartazes com a pergunta são postados e compartilhados pela página “Cadê o Amarildo?” [6], que se tornou aglutinadora de conteúdos de muitas outras páginas e perfis de Facebook,¹⁴³ divulgando também notícias, intervenções urbanas, vídeos, abaixo-assinados, tuitos¹⁴⁴ e uma série de protestos,¹⁴⁵ de modo que ao longo de quase três meses a escala desta rede se torna cada vez mais extensa e atuante.

¹⁴³ Podemos citar a seguinte lista de páginas de cunho ativista, político ou comunitário que se envolveram nesta campanha descentralizada e que tiveram alguma postagem imagética compartilhada pela página “Cadê o Amarildo?”: Reaja ou será Morta, Reaja ou será Morto; Acorda meu povo; Viva Rocinha; Ocupa Alemão; Favela/Quilombo; Anonymous Brasil; Movimento Palestina para Tod@s; Mães de Maio; Rede de Comunidades e Movimentos contra a Violência; Favela do Moinho SP; Caravana da Periferia- Contra o Extermínio da Juventude Pobre; Anistia Internacional; Ocupe a Mídia; Protestos não para; Alessandro Molon; Campanha Amarildo; Coletivo Projetação; Carlos Henrique Latuff; PSTU Rio de Janeiro; Imagens Revolucionárias; Juntos fica possível; Porque eu quis; Ativismo Social; O voto não deve ser obrigatório; Mídia Ninja; Movimento Pró-corrupção; Era uma vez anonymous; Diga não à PEC da tortura-PEC 431.

¹⁴⁴ Manifestação na plataforma Twitter no dia 24 de julho com a #cadeoamarildo, chegando ao *trend topics* Brasil.

¹⁴⁵ Podemos elencar pelo menos cinco protestos diretamente relacionados ao desaparecimento de Amarildo, nos dias 19 de julho e 01, 11 e 14 de agosto de 2013, no Rio de Janeiro. Em São Paulo, no dia 01 de agosto.

A reunião da família de Amarildo com o governador Sérgio Cabral no dia 24 de julho foi comemorada nas redes sociais como uma primeira vitória desta pressão. Através de uma fotografia postada pela página de Facebook “Mães de Maio” [7], com link para a página “Rede de Comunidades e Movimentos contra a Violência”, certamente umas das mais atuantes nessa campanha,¹⁴⁶ afirmava que Amarildo talvez seja “[...] o primeiro Desaparecido Político da Democracia que tenha ganhado a devida e merecida repercussão frente à gravidade de seu caso”. A expressividade dos protestos naquele ano e as redes formadas ou fortalecidas nesta conjuntura configuraram um panorama que não somente influenciaria no caso Amarildo, mas que serviria de combustível para outras situações semelhantes. “Ele e @s demais Desaparecid@s Polít@s sempre seguirão PRESENTES em nossa Luta!”, dizia a postagem. Mas qual a natureza estética desta presença?

“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”,¹⁴⁷ afirma Mondzain (2012, p. 86). Sua presença é imagem em reaparições contínuas, ao passo que ao longo dos dias tornava-se mais recorrente a afirmação de que Amarildo estava morto, repetida pelos familiares inconformados e muitos outros. Sua foto ilustra e preenche 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”. “Quem matou o Amarildo?”, também se pergunta na rede em torno desta controvérsia [8]. Amarildo é ausência, porém sua memória se faz presente 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.¹⁴⁸

A vida da imagem está em sua migração na rede, pela qual toda uma série de

¹⁴⁶ Considerando a quantidade de imagens e outros conteúdos publicados pelas páginas “Mães de Maio” (<https://www.facebook.com/maes.demaio/>) e “Rede de Comunidades e Movimentos contra a Violência” (<https://www.facebook.com/redecontraviolenciarj/>) que foram compartilhados pela página “Cadê o Amarildo?”. Citemos ainda que a própria página de Mães de Maio expõe sua missão no Facebook como um “movimento independente na luta por Memória, Verdade e Justiça”, o que é notável pelo insistente trabalho de visibilidade tecnopolítica em torno dos casos de vítimas da violência do Estado.

¹⁴⁷ Tradução do texto: “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.”

¹⁴⁸ 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-va-receber-r-500-mil-de-indenizacao-do-rio.shtml>.

acontecimentos é mobilizada pelos gestos de tornar visível o não visto, o que em certa medida assume uma acepção antropológica que combina “[...] um desejo de movimento, de transformação e de dinâmica, inscrito na memória cultural, com o princípio da produção de sistemas de signos que podem ser mostrados por meio de procedimentos para-fotográficos”,¹⁴⁹ conforme comenta Karl Sierck (2009, p. 26) sobre os rituais anímicos estudados por Aby Warburg. 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 [9]. “Cadê Amarildo?” em uma grande faixa segurada por cinco pessoas em frente a duas viaturas da polícia [10], fotografia que ilustra um artigo sobre “a nova estética do protesto”.¹⁵⁰ As inscrições “#Cadê Amarildo” e “#Fora Cabral” descolam de um tapume em frente ao “Ocupa Câmara Rio” [11], rastros dos protestos no corpo da cidade. Num cartaz “*The Pope is here but where is Amarildo?*” [12], em outro “Parem o extermínio da juventude negra” [13].



A busca por Amarildo no espaço público

Em outra fotografia enviada, vemos a cena do protesto que saiu da Rocinha em direção ao Leblon [14]. Nela, 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 vemos novamente o rosto de Amarildo [15] e a pergunta é seguida pela afirmação: “exigimos justiça”. “Fim da PM já”, lê-se na faixa à frente da passeata que atravessa o Túnel Zuzu Angel rumo ao bairro de elite onde mora

¹⁴⁹ Tradução do texto: “[...] un désir de mouvement, de transformation et de dynamique, inscrit dans la mémoire culturelle, avec le principe de la production de systèmes de signes qui peuvent être montrés au moyen de procédés para-photographiques.”

¹⁵⁰ 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/>

o então governador do Estado e para onde se pretende ressoar o grito de indignação da favela. 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, seja em notícias da mídia de massa, em postagens ou em transmissões ao vivo em mídias sociais.¹⁵¹

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 do governador, o Ocupa Cabral. Embora esta permanência não tenha sido de todo pacífica, como afirma esse autor, a repressão policial contra estes movimentos formados em grande medida por jovens de classe média acontece com 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 participação em torno campanha “Cadê o Amarildo?”,¹⁵² o que pode ser notado 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” [16]. Prática semelhante foi feita também em outros protestos, como em São Paulo, quando manifestantes colaram uma faixa escrita

¹⁵¹ Como aquelas 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>

¹⁵² 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.

“Jornalista Vladimir Herzog” (vítima da ditadura militar) na placa da ponte Octavio Frias de Oliveira, jornalista que foi um dos donos do conglomerado midiático da Folha de São Paulo [17]. “Rebatismos” como reconfigurações da cidade usualmente marcada por símbolos da história dos vencedores, dissensos na distribuição do sensível (RANCIÈRE, 1996a) no espaço urbano.

Discutimos no capítulo anterior como em 2013 diferentes pautas foram aglutinadas nas manifestações, dentre as quais a violência, que aparece em muitas das fotografias enviadas para a CHIPs: 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 possivelmente no centro do Rio de Janeiro [18A]. A faixa foi também usada no Complexo da Maré no ato “Em favor da vida” no dia 2 de julho [18B], que exigia investigação das mortes e punição dos responsáveis pela chacina ocorrida em junho. Os corpos dos vivos estendidos no chão de uma das faixas da Avenida Brasil [19A] lembravam os dez mortos, cujos nomes eram exibidos em placas que marcharam pelas ruas favela da Nova Holanda [19B], enquanto o aparato da polícia militar circundava o protesto, muitas vezes instaurando medo com tiros para o alto e usos de armamentos menos letais.¹⁵³

Amarildo conclama 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 [20].¹⁵⁴ O passado também ressurgue no rosto de

¹⁵³ Ressaltemos 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

¹⁵⁴ 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 completava 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+teme+voltar+ao+brasil>

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” [21]. Além disso, a foto de capa da página de Facebook¹⁵⁵ 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 [22]. 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 presente. São, portanto, “operações imaginantes” (MONDZAIN, 2012) 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)

“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”,¹⁵⁶ afirma Mondzain (2015, p. 103). O genocídio atinge uma parcela da população invisível e invisibilizada, de modo

¹⁵⁵ Publicada em 17 de setembro de 2013. Ver: <https://www.facebook.com/418832998237714/photos/a.418836198237394.1073741827.418832998237714/447220455398968/?type=3&theater>

¹⁵⁶ Tradução do texto: “La violence du terrorisme, comme celle de toute dictature, frappe 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.”

que a luta pela sobrevivência da memória dos mortos faz parte da luta pela própria sobrevivência nessas comunidades. O luto funde-se à luta. É o caso da família de Amarildo [23], cuja dor é também de não poder se resguardar, ao contrário, é preciso resistir, pois a ameaça é sempre iminente em um campo minado. A frequência do aparecimento da mulher de Amarildo [24] 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, 1996a, 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 fosse, programas televisivos que pautam a violência bastariam. É preciso gerar uma comunidade afetiva em torno desses casos. Contudo, por comunidade não se compreende uma reunião equivalente das partes, mas sim a distribuição assimétrica das diferentes parcelas na “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2009), o que implica na percepção dos privilégios de alguns em contraste com aqueles sujeitos sem direitos e em constante ameaça. Assim sendo, podemos considerar a partir da discussão gerada pelas imagens aqui relacionadas, que 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’” (ib., 1996a, 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 (1996a, 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, sejam nas ruas ou nas redes. Vilém Flusser (2014, p. 325) lembra que a palavra *pathos* significa tanto sofrer como vibrar. De certa maneira, podemos considerar a repercussão destas imagens como a vibração destas redes espontâneas e efêmeras de empatia e mobilização.

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, dizer, fazer, sentir e ser. De certo modo, seria uma ingenuidade insistir na ideia de conscientização política pelas imagens como algo evidente, como também critica Rancière (2012b, 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”. Ou seja, o conhecimento pelas imagens não implica necessariamente em um desejo de agir sobre a realidade que elas representam/apresentam; e mesmo que ele aconteça, nem sempre transcorrerá na transformação da situação denunciada.

É importante destacar que o modo de observação diante das imagens e as formas de pensamento que as redes e dispositivos digitais instigam com frequência são da ordem de uma observação ativa, diferindo assim das formas de recepção da “arte crítica”, âmbito a partir do qual Rancière elabora seu ensaio. Tampouco nossos objetos são próprios do *modus operandi* das mídias massivas, mesmo que a todo momento estejam em interseção com elas. Muito se discute sobre a passagem de uma atitude de espectador passivo para um usuário ativo das mídias (JENKINS, 2008) e de uma possível autonomia e subversão do trabalho imaterial (HARDT; NEGRI, 2012). 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). Mais uma vez estaremos reforçando que 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, 1996a, p.95)

Além de ícone, Amarildo torna-se progressivamente um símbolo que precede outros rostos que também figuraram 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 [25A]. De antemão, uma “imagem chocante” que tende ao sensacionalismo, sendo rapidamente absorvida por programas televisivos [25B] que intercalaram o flagrante com depoimentos desesperados dos familiares no enterro.



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 o retrato posando em pé para um registro amador), surgem 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” [26], promovida pelo site de um projeto feminista¹⁵⁷ 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.¹⁵⁸

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.¹⁵⁹ 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 Projetação na Virada Cultural de São Paulo, em maio de 2014.¹⁶⁰ 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 não ser absorvida, 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 do imaginário do qual é difícil assimilar os efeitos e as variações dos afetos.

¹⁵⁷ O site “Olga” (thinkolga.com) é um projeto feminista criado em abril de 2013 pela jornalista Juliana de Faria.

¹⁵⁸ 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/>.

¹⁵⁹ O tema foi debatido nas redes sociais devido a muitas matérias que se referiam à Cláudia como a “mulher arrastada”. A esse respeito, ver o texto “Claudia Silva Ferreira: morta em ação policial, tornada invisível pela mídia”, de Raphael Tsavkko Garcia, publicado no site Global Voices em 24 de março de 2014. Disponível em: <https://pt.globalvoices.org/2014/03/24/claudia-ferreira-da-silva-morta-em-acao-policial-tornada-invisivel-pela-midia/>

¹⁶⁰ Ver “100 vezes Claudia na Virada Cultural 17/5/2014 -- Sesc Pompéia, São Paulo”, disponível em: <https://youtu.be/2K8ILQwTr1c>

Tais questões 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 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 convivência daqueles que optam por ignorá-la.

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 visibilização, 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 de Cláudia pelo mapa do Brasil, sendo arrastado pela rua e deixando como rastro uma grande mancha vermelha [25C]; 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 [27A], entidade reverenciada nos cultos afro-brasileiros como mártir da escravidão [27B]. As ilustrações da página “Ñ Coletivo- Design Indignação”, ambas enviadas ao arquivo do *Atlas*, são elucidativas da dispersão simbólica que as imagens técnicas desencadeiam como “argumentos e demonstrações” na comunidade.

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 no dia 26 de março de

2014 [28]. 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.¹⁶¹ Assim como os familiares e manifestantes que vestem a camiseta com a foto de Amarildo [15] ou aqueles que seguram o cartaz perguntando por seu paradeiro [6], essas imagens parecem funcionar “magicamente”, dispositivos imaginários que pretendem 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. Pela sobrevivência dessas imagens são abertos “espaços de pensamento”, no sentido warburgiano, que não são apenas espaços de reflexão ou de afetação, mas também espaços em relação ao mundo. A circulação imprevisível e incontrolável desses escombros de desmoronamentos políticos produzem contradições no curso de suas aparições, de modo que reuni-los permite-nos identificar as significações que flutuam entre suas conexões.

Imagens que se deslocam como organismos vivos, porém, sem a opacidade de um corpo, se constituindo como fantasmagorias. É preciso dar-lhes um corpo para que elas apareçam e para que possamos percebê-las e usá-las, como um mapa, uma cartografia que permita que nosso corpo circule no tempo e no espaço. Para isso é preciso dispor opacidades para que a imagem apareça, dispor barreiras a fim de produzir um conjunto que se iguale na superfície homogênea de uma “mesa”. Por intermédio dessa montagem, podemos tentar perceber as forças que as fizeram vir ao mundo, sua origem que persiste e se atualiza, e o que os faz sobreviver, ou seja, seu uso eficaz. (PIMENTEL, 2014, p.173)

¹⁶¹ Pelas imagens postadas nessa página percebemos ainda que, apesar conjuntura nacional das manifestações já não ser a mesma de 2013 em intensidade e abrangência, as estratégias performativas dos protestos continuam sendo investidas recorrentes no cenário dos protestos, mesmo que pontuais.



Política de rememoração dos mortos na página de Facebook Mães de Maio

A prática ancestral de rememorar os mortos assume seu impulso urgente e libertário, para que não esqueçamos dos mártires de um sistema opressor. As redes digitais aproximam essas memórias carregadas de força produtiva, somando-se a uma enorme lista às quais é preciso sempre retornar, ou melhor, fazer com que elas retornem. É o que acontece quando sujeitos e coletivos fazem dos marcos cronológicos dessas mortes ocasiões de movimentação dessas imagens depois que as controvérsias já tenham sido estabilizadas. A ilustração de Caio Vitor enviada para o projeto “100 vezes Claudia” retorna numa postagem do dia 16 de março de 2016 na página Mães de Maio, “2 anos da morte de Cláudia”, com o subtítulo “como as Claudias e Amarildos do nosso povo podem mudar radicalmente nosso Brasil” [29A]. No mesmo dia, a página Ocupa Alemão recorda a fotografia de Cláudia acompanhada de um texto cuja enunciação coloca-se no lugar daquela mulher, dividindo com ela sua mortificação: “Há dois anos NÓS levamos um tiro ao ir comprar pão. Há dois anos NÓS fomos arrastados pela rua pendurado numa viatura. Há dois anos NÓS tivemos nossa família preta destruída. Há dois anos NÓS fomos vítimas dessa polícia racista treinada para aniquilar nosso povo. [...]” [29B].

Rememorar os mortos no *pathos* dos rostos consternados de uma mãe e um pai que seguram o retrato de seu filho, Eduardo de Jesus Ferreira, criança de dez anos assassinada por policiais no Complexo do Alemão no Rio de Janeiro em 2015 [29C]. Na fotografia compartilhada pela página Mães de Maio na ocasião de um ano da morte

do menino manifesta-se um duplo de uma foto inserida em outra, uma memória familiar centralizada em uma foto protesto. O privado vem a público mais uma vez expor o dano na forma de uma subjetivação política que é em si mesma “[...] uma capacidade de produzir cenas polêmicas, essas cenas paradoxais que revelam contradição de duas lógicas, ao colocar existências que são ao mesmo tempo inexistências ou inexistências que são ao mesmo tempo existências.” (RANCIÈRE, 1996a, p.52).

“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 que os atinge. Nos protestos acontecidos na Rocinha, na Maré ou em Madureira por causa desses assassinatos moradores gritam sua revolta diante do aparato policial para eles cotidiano, agentes do Estado que usam armas de fogo deliberadamente nestes territórios com a justificativa de uma “guerra às drogas”. Não por acaso, os assassinatos de Amarildo, Cláudia e Eduardo têm em 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 as vítimas como criminosos. Tais manifestações exibem outro lado das lutas políticas, que mesmo denunciando a violência mais cruel não teve a mesma repercussão que a repressão com balas de borracha, spray de pimenta, cassetetes e bombas de gás nas “avenidas”. Por outro lado, parece também urgente levar essas mensagens para ambientes como a praia de Copacabana na Jornada Mundial da Juventude [30] ou a fachada do prédio do governador no Leblon [4], como fez o Coletivo Projetação¹⁶² ao projetar na cidade frase-imagens-espectros em consonância direta com as redes digitais.

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. Esses atores em tramas tecnopolíticas, rastros que carregam as energias de um confronto ao mesmo tempo mortal e vital, são assimiladas e produzem efeitos na medida de nossa aproximação sensível com as formas de existência que elas carregam. Afinal,

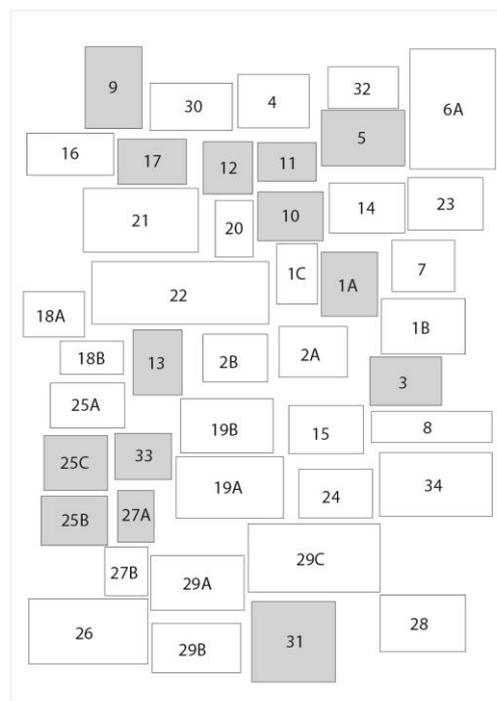
¹⁶² Ver: <https://pt-br.facebook.com/plataformaprojetacao/>

Hoje, não somente tudo é reprodutível, mas tudo é reprodução. Mais as imagens circulam, copiam-se, se tratam e se contaminam. Atrás de cada imagem, há sempre outra imagem [...] esta imagem que retorna não é a mesma para todos e por todo lugar. É por isso que os espectros que ela faz voltar são corpos políticos. O museu imaginário virtual não é uma aldeia global harmoniosa. É um espaço estratificado, labiríntico e conflituoso. É lá que ganham forma os pertencimentos, os reconhecimentos e os esquecimentos.¹⁶³ (MERZEAU, 2010, p. 179)

“Amarildo? Presente! Presente! Presente!”, diz um meme com o retrato do morto **[1C]** (que curiosamente repete a palavra “presente”, como toda a insistência deste fantasma). Escavam o passado, perguntam pelo futuro. Interpelam os desaparecidos da ditadura e trazem à tona o tema da ocultação de cadáveres como parte da destruição das provas dos crimes cometidos pela polícia. Cláudia também é presença que 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 advertir que as memórias da escravidão e da ditadura continuam latentes nas práticas atuais, que a diferença de tratamento da polícia, da mídia ou do judiciário **[31]** em relação à população mais pobre, “parcela dos sem parcela”, é discrepante quando comparada a outros recortes do comum. Também fazem ver que a mesma instituição policial envolvida em tantos crimes tira a vida de muitos de seus agentes, massacrados pela mesma guerra mortífera **[32]**, como “representam” os retratos de policiais mortos em serviço fincados na praia de Copacabana em mais um protesto “imaginante”. Enfim, nessas imagens tão múltiplas, com tantos aparecimentos que transbordam a superfície de nosso plano de trabalho, a morte que elas guardam como testemunho de um mundo cruel não é uma morte qualquer, são formas inaceitáveis de perder a vida, que incitam os afetos da revolta e a vontade de denúncia. O aparelho mortífero do Estado mostra a face do seu extermínio nessas imagens que, pelos modos do biopoder, nos dizem sobre o fracasso do social. Mas elas resistem, ensejando uma conversa com aqueles que não querem ouvir ou fingem não ver, através de cacos passados e das ações realizadas no presente por sujeitos que lhes emprestam um corpo ou fazem movimentar tais vestígios. Presença de uma ausência, repetida inúmeras vezes, age e nos faz agir. Imagens militantes na incansável revolta dos invisíveis e invisibilizados.

¹⁶³ Tradução do texto: “Aujourd’hui, non seulement tout est reproductible, mais tout est reproduction. Plus les images circulent, se copient, se traitent et se recyclent, plus les traces se superposent, s’enchevêtrent et se contaminent. Derrière chaque image, il y a toujours une autre image [...], cette image revenante n’est pas la même pour tous et partout. C’est pourquoi les spectres qu’elle fait revenir sont bien des corps politiques. Le musée imaginaire virtuel n’est pas un village global harmonieux. C’est un espace stratifié, labyrinthique et conflictuel. C’est là que prennent forme les appartenances, les reconnaissances et les oublis.”

Prancha Morte Imagem Viva - Lista de Imagens



1A Retrato de Amarildo Dias de Souza. Autor desconhecido.

1B Captura de tela da postagem que divulgou o evento “Queremos Amarildo” na página de Facebook “Viva Rocinha” (<https://www.facebook.com/VivaRocinha/>) em 19 de julho de 2013. Fotografia de Amarildo acompanhado de duas mulheres da qual foi recortado seu rosto, tal como foi usualmente circulado (1A).

Disponível em:

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

1C Meme “Amarildo? Presente! Presente! Presente!” publicado na página de Facebook “Cadê o Amarildo” em 7 de agosto de 2013, acompanhado das hashtags: [#cadeoamarildo](#) [#protestorj](#) [#vempraru](#)[#ForaCabral](#) [#ProtestoBR](#)[#DesmilitarizaçãoDasPolícias](#).

Disponível

em:

<https://www.facebook.com/418832998237714/photos/a.418971554890525.1073741828418832998237714/427194750734872/?type=3&theater>

2A Projeção da frase “Cadê o Amarildo?” na porta da loja Toulon, em 18 de julho 2013, Rio de Janeiro. Publicada na página “Cadê o Amarildo?” em 22 de julho de 2013. Autor desconhecido.

Disponível em:

<https://www.facebook.com/418832998237714/photos/a.418971554890525.1073741828418832998237714/418972828223731/?type=3&theater>

2B Projeção da frase “Quando morreram 10 na Maré não teve reunião de emergência da cúpula de segurança do governo do estado” na porta da loja Toulon, em 18 de julho 2013. Publicada no site Núcleo Piratininga de Comunicação em 22 de julho de 2013. Autor desconhecido.

Disponível em: <http://nucleopiratininga.org.br/quando-morreram-10-na-mare-governo-nao-fez-reuniao-de-emergencia/>

3 Frase “Só o amor constrói” pintada no tapume da loja Toulon destruída no Rio de Janeiro em 17 de julho de 2013. Autoria e procedência desconhecidas.

4 Projeção feita pelo Coletivo Projeção na fachada do prédio do governador Sérgio Cabral, no Leblon, Rio de Janeiro. Publicada em 02 de agosto de 2013 pela página do coletivo no Facebook, com o título “Cadê os Amarildos?”.

Disponível em:

<https://www.facebook.com/plataformaprojetacao/photos/a.517505761636709.1073741826.516672891719996/520163578037594/?type=3&theater>

5 Protesto realizado pela ONG Rio de Paz em Copacabana em 31 de julho de 2013. Imagem compartilhada pela página “Cadê o Amarildo?” a partir da publicação no Facebook do deputado Alessandro Molon. Fotografia de Osvaldo Prado, Agência O Dia.

Disponível em:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151756340329044&set=a.405571729043.185560.842874043&type=3&theater>; e <http://odia.ig.com.br/noticia/rio-de-janeiro/2013-07-31/rio-de-paz-faz-protesto-em-copacabana-contrasumico-de-morador-da-rocinha.html>

6 Mosaico de fotografias de usuários com cartazes “Cadê o Amarildo?” ou “Onde está Amarildo?”, feito a partir de fotos publicadas ou compartilhadas na página de Facebook “Cadê o Amarildo?”.

7 Reunião da família de Amarildo com o então Governador do Rio de Janeiro, Sérgio Cabral, postada na página “Mães de Maio” em 24 de julho de 2013, com o título: “TODO PASSO QUE DAMOS É FRUTO DE MUITO ESFORÇO, MUITA LUTA!”. Fotografia compartilhada pela página “Cadê o Amarildo?”. Autor desconhecido.

Disponível em :

<https://www.facebook.com/maes.demaio/photos/a.174007019401673.38528.173936532742055/325842214218152/?type=3&theater>

8 Montagem feita com a junção da fotografia de Amarildo e a pergunta “Quem matou o Amarildo?”, postada no dia 13 de agosto de 2013 na página “Protesto não para” e compartilhada pela página “Cadê o Amarildo?” no mesmo dia.

Disponível em:

<https://www.facebook.com/Protestonaopara/photos/a.137236469815271.1073741829.136872513185000/153899831482268/?type=3&theater>

9 “Onde está Amarildo?” em um letreiro luminoso em Belo Horizonte. Fotografia postada pela página “Ocupe a Mídia” em 26 de julho de 2013, acompanhada do texto: “#[ocupeamidia](#) | backlights de rua. Cabral, BH também quer saber: [#ondeestamarildo](#)? [#cadeoamarildo](#)? [#eagoracabral](#)? Amarildo de Souza, 47 Anos, Pai de 6 Filhos, Pedreiro e Morador da Favela da Rocinha: Desaparecido Político da Democracia Brasileira. [...]”.

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

10 Faixa “Cadê Amarildo?” segurada por cinco pessoas em frente a uma viatura policial. Fotografia de Camila Nobrega, Canal Ibase.

Disponível em: <http://uninomade.net/tenda/uma-historia-sobre-a-nova-estetica-do-protesto-2/>

11 Cartazes com as inscrições “#Cadê Amarildo” e “#Fora Cabral” descolam de um tapume em frente ao “Ocupa Câmara Rio. Autoria e procedência desconhecidas.

12 Mulher segura cartaz “*The Pope is here but where is Amarildo?*”. Autor desconhecido. Imagem semelhante foi registrada no protesto em Laranjeiras, Rio de Janeiro, em 22 de julho de 2013.

Disponível em: <http://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/cade-amarildo-pergunta-feita-em-2013-tomou-ruas-no-rio-ate-no-exterior-20206016>

13 Homem segura cartaz “Parem o extermínio da juventude negra”. Autoria e procedência desconhecidas.

14 Protesto que saiu da Rocinha em direção ao Leblon, Rio de Janeiro. Autor desconhecido. Imagem semelhante foi registrada no protesto no dia 01 de agosto de 2013.

Disponível em: <http://acervo.oglobo.globo.com/incoming/cade-amarildo-tortura-na-upp-20185339>

15 Mulher vestida com uma camiseta com a fotografia de Amarildo no protesto no Rio de Janeiro, em 14 de agosto de 2013. Fotografia de Silvia Izquierdo, Associated Press.

Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/album/2013/08/01/pedreiro-amarildo-desaparece-apos-operacao-policial-na-favela-da-rocinha.htm#fotoNav=31>

16 Placa da avenida Delfim Moreira que teve o nome substituído por Amarildo Dias de Souza no ato realizado pelos manifestantes do Ocupa Cabral. Fotografia da galeria de imagens do site de notícias Uol, “Pedreiro Amarildo desaparece após operação policial na favela da Rocinha”, que 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>

17 Placa da ponte Octavio Frias de Oliveira que teve o nome substituído por Jornalista Vladimir Herzog no protesto de 11 de julho de 2013 em São Paulo, em frente à sede da Rede Globo.

Disponível em: <http://www.viomundo.com.br/denuncias/maria-fro-e-renato-rovai-globo-admite-sonogacao-e-marinho-da-lugar-a-herzog-em-avenida.html>

18A Fotografia da faixa “A polícia que reprime na avenida é a mesma que mata na favela”. Autoria e procedência desconhecidas.

18B Fotografia da faixa “A polícia que reprime na avenida é a mesma que mata na

favela” no protesto realizado na Maré, no dia 2 de julho. Autor desconhecido.

Disponível em: <http://odia.ig.com.br/noticia/rio-de-janeiro/2013-06-26/ongs-nao-houve-planejamento.html>

19A Encenação que representa os dez mortos da chacina da Maré, no protesto realizado favela Nova Holanda, no dia 2 de julho de 2013. Fotografia de Marcio Luiz Rosa, Extra, Agência O Globo.

Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Sociedade/noticia/2013/07/manifestacao-no-rio-de-janeiro-lembra-mortos-no-complexo-da-mare.html>

19B Fotografia da passeata no protesto na Nova Holanda, Complexo Maré, no dia 2 de julho de 2013. Autor desconhecido.

Disponível em: <http://www.diarioliberalidade.org/brasil/repressom-e-direitos-humanos/39846-conjunto-de-favelas-da-mar%C3%A9-manchada-de-sangue-coloca-milhares-nas-ruas.html>

20 Intervenção urbana na calçada da Candelária. Autoria desconhecida.

Disponível em: <http://www2.sidneyrezende.com/noticia/212736+chacina+da+candelaria+20+anos+depois+vitima+teme+voltar+ao+brasil>

21 Mosaico formado com retratos de desaparecidos políticos da ditadura sobreposto pela frase em vermelho “Somos todos Amarildos”. Publicado em 23 de julho de 2013 na página “Cadê o Amarildo”.

Disponível em: <https://www.facebook.com/418832998237714/photos/a.418971554890525.1073741828.418832998237714/419291551525192/?type=3&theater>

22 Mosaico formado com fotografias do período da ditadura militar e de protestos recentes, com a frase “Abaixo o terrorismo de estado ontem e hoje”. Foto de capa da página “Cadê o Amarildo”, publicada em 17 de setembro de 2013.

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

23 Família de Amarildo ilustra a imagem de divulgação do ato do dia 11 de agosto de 2013 na Rocinha (dia dos pais), publicada em 9 de agosto de 2013 pela página “Imagens Revolucionárias” e compartilhada na página “Cadê o Amarildo?”.

Disponível em: <https://www.facebook.com/ImagensRevolucionarias/photos/a.291231427689764.1073741827.159595760853332/317764408369799/?type=3&theater>

24 Mulher de Amarildo segurando uma máscara e vestindo uma camisa com o retrato do marido no protesto do dia 2 de novembro de 2013 (dia de finados). Fotografia de Fernando Frazão, Agência Brasil.

Disponível em: <http://mancheteatual.com.br/protesto-na-rocinha-pede-que-policiais-entreguem-corpo-de-amarildo>; <http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/galeria/2013-11-02/protesto-na-rocinha-pede-que-policiais-entreguem-corpo-de-amarildo>

25A Cláudia da Silva Ferreira sendo arrastada pela viatura da polícia. Frame do vídeo “Viatura da PM arrasta mulher por rua da Zona Norte do Rio de Janeiro - Cenas Fortes” publicado no Youtube 17 de março de 2014.

Disponível em: <https://youtu.be/lsALsX84HIA>

7

25B Imagem de Cláudia da Silva Ferreira sendo arrastada pela viatura da polícia com legenda do programa televisivo do SBT.

25C Ilustração intitulada “Porque eles querem” postada página “Ñ Coletivo - Design Indignação” em 17 de março de 2014, tendo mais de 1600 compartilhamentos.

Disponível em:

<https://www.facebook.com/naocoletivo/photos/a.1480056105550967.1073741852.1427533967469848/1480056198884291/?type=3&theater>

26 Captura de tela da busca por “100 vezes Cláudia” no Google Imagens.

27A Ilustração intitulada “Anastácia revisitada” publicada na página de Facebook “Ñ Coletivo - Design Indignação” em 20 de março de 2014.

Disponível em:

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

27B Gravura conhecida por Escrava Anastácia, de Jacques Étienne Victor Arago.

Disponível em:

https://en.m.wikipedia.org/wiki/Escrava_Anastacia#/media/File%3AEscrava_Anastacia.jpg

28 Manifestantes seguram retratos fotocopiados de Cláudia no ato de 26 de março de 2014, em Brasília. Fotografia de Thays de Souza, que é capa da página de Facebook “Somos todas Cláudias”, criada para a divulgação do protesto.

Disponível em:

<https://www.facebook.com/614030535340390/photos/a.614031078673669.1073741827.614030535340390/614511058625671/?type=1&theater>

29A Captura de tela da postagem da página de Facebook “Mães de Maio” em 16 de março de 2016, “2 anos da morte de Cláudia”, com o subtítulo “como as Claudias e Amarildos do nosso povo podem mudar radicalmente nosso Brasil”.

29B Captura de tela da postagem da página “Ocupa Alemão” em 16 de março de 2016, “2 anos da morte de Cláudia Ferreira”.

29C Captura de tela da postagem da página “Mães de Maio” em 02 de abril de 2016, “1 ano da execução do pequeno Eduardo”.

30 Projeção realizada pelo Coletivo Projetação em Copacabana, Rio de Janeiro, durante a Jornada Mundial da Juventude, publicada em 25 de julho de 2013 na página de Facebook do coletivo.

Disponível em:

<https://www.facebook.com/plataformaprojetacao/photos/a.517505761636709.1073741826.516672891719996/517505824970036/?type=3&theater>

31 Meme “Um peso, duas medidas”.

Disponível em:

<https://andradaetalis.wordpress.com/2014/03/25/dois-grupos-de-pms-atuaram-no-assassinato-de-claudia-um-que-atirou-e-outro-que-carregou-o-cadaver/>

32 ONG Rio de Paz protesta contra a morte de policiais militares no ato realizado em 9 de dezembro de 2014, na Praia de Copacabana, Rio de Janeiro. Fotografia de Gabriel de Paiva, Agência O Globo.

Disponível em:

<http://oglobo.globo.com/rio/protesto-contramorte-de-policiais-ocupa-praia-de-copacabana-14777223>

33 Meme “Seja Herói Seja Pobre” feito por Carlos D Medeiros e publicado na página de Facebook de sua performance “Batman Pobre” em 3 de março de 2013. Apropriação da obra de Hélio Oiticica, “Seja Marginal Seja Heroi” (1968).

Disponível em:

<https://www.facebook.com/266393826825444/photos/a.266402306824596.64379.266393826825444/276169625847864/?type=3&theater>

34 Charge do cartunista Ribs publicada em sua página de Facebook em 3 de abril de 2015 com a legenda “Não vai ter Páscoa no Alemão. Eduardo, 10 anos filho de Terezinha”, com mais de 8 mil curtidas e quase 7 mil compartilhamentos.

Disponível em:

<https://www.facebook.com/matheusribsoficial/photos/a.234425240049820.1073741827.234420740050270/582366005255740/?type=3&theater>



Olhos Feridos

Se as imagens fotográficas que sobrevivem na memória dos participantes da convocatória do Atlas #ProtestosBR não parecem necessariamente depender de uma configuração técnica ou formalmente ideal, de qual potência então elas seriam dotadas? É claro que não devemos responder a essa questão de uma maneira generalizante, como se pudéssemos supor determinadas características que justificariam a escolha e o envio. Conforme nos empenhamos a discutir, cada imagem pode convocar muitas outras em redes com nuances peculiares. Contudo, podemos mencionar que as imagens sobreviventes, aquelas que retornam ao *imago mundi* em uma forma/fórmula, muitas vezes convocam afetos e emoções que interpelam o observador a colocar-se no lugar de determinadas cenas e personagens, que são elas mesmas recorrentes no âmbito das manifestações. Ou seja, muitos podem eventualmente estar em uma posição semelhante, o que possibilita um envolvimento subjetivo que frequentemente funciona como mola propulsora de novas ações ativistas.

Parece claro que determinadas imagens técnicas repercutidas nas redes sociais como vestígios de confrontos influenciaram na disseminação de protestos em nível nacional e na repercussão internacional das chamadas “jornadas de junho de 2013”, sendo as imagens de violência policial notórias nesse aspecto. Assim, “[...] os dois primeiros atos seguiram a tradicional capacidade de arregimentação do MPL em protestos de rua (cerca de 2 mil pessoas). O quarto ato ainda foi pequeno, mas a repressão policial desencadeou uma onda de solidariedade ao MPL, o que levou ao ato seguinte cerca de 250 mil pessoas” (SECCO in MARICATO et al, 2013), verificada pelos índices de apoio às manifestações entre os paulistanos, que passaram de 55% em 13 de junho de 2013 a 77% segundo uma pesquisa de opinião realizada no dia 18 de junho.¹⁶⁴ Entre a sequência de atos organizados pelo Movimento Passe Livre de São Paulo e a vertiginosa expansão quantitativa do ato de 17 de junho, as redes sociais não atuaram sozinhas nesta passagem para uma explosão de outras manifestações com reivindicações e organizações híbridas. A mídia de massa e sua convergência online

¹⁶⁴ Ver “Cresce apoio a protestos contra a tarifa de ônibus entre paulistanos”, Data Folha Instituto de Pesquisa, em 19 de junho de 2013, disponível em: <http://datafolha.folha.uol.com.br/opiniaopublica/2013/06/1297619-cresce-apoio-a-protestos-contr-a-tarifa-de-onibus-entre-paulistanos.shtml>. Segundo esta pesquisa, a imagem da Polícia Militar piora após repressão a protesto: “A avaliação sobre o uso de violência da Polícia Militar, entre a semana passada e hoje [entre 13 e 17 de junho de 2013], também mudou: antes, 38% avaliavam que os policiais militares utilizam mais violência do que deveriam em suas ações, índice que cresceu para 51% no levantamento atual. A percepção de que a corporação utiliza menos violência do que deveria caiu de 20% para 13% desde a última quinta-feira, antes do protesto contra o reajuste. Também caiu (de 38% para 31%) a parcela dos que avaliam que a corporação usa violência na medida certa em suas ações. Entre os mais jovens, 69% avaliam que Polícia Militar é mais violenta do que deveria. O oposto ocorre entre os mais velhos, faixa etária na qual 34% avaliam que a Polícia Militar é menos violenta do que deveria.”

foram sem dúvida mediadores de visibilidades importantes no momento de explosão desta controvérsia. Porém, isso acontece não porque a pauta dos abusos do poder policial em atos políticos seja usualmente abordada nesse meio enquanto despreparo; ao contrário, nota-se com recorrência a banalização dos excessos como algo necessário à manutenção da ordem. Os veículos corporativos passam a criticar tais investidas violentas quando eles próprios são diretamente atingidos.

Junto aos muitos manifestantes que saíram feridos dos protestos havia também jornalistas que sofreram lesões físicas, sendo representativo o caso da repórter da Folha de São Paulo, Giuliana Vallone, que teve um olho atingido por uma bala de borracha disparada pela tropa de choque da polícia militar, na manifestação do dia 13 de junho de 2013, em São Paulo [1A]. A fotografia de Giuliana sentada no chão, com sangue escorrendo do olho ferido, sendo socorrida por pessoas que a cercam, serviu como prova de imperícia e abuso policiais, que não pouparam os jornalistas, normalmente resguardados por sua função. Como “[...] algo de que ouvimos falar, mas que duvidamos parece comprovado quando nos mostram uma foto” (SONTAG, 2004, p.16), esta imagem assumiu seu papel testemunhal ao expressar que o olho que vai às ruas para cobrir o ato e em seguida contar o que viu é alvo direto e arbitrário. Assim, quando a polícia ataca o olho da mídia corporativa, desencadeia um efeito inverso à tentativa de reprimir e conter o andamento dos protestos.

O ataque a jornalistas e a um movimento com aparente composição social de “classe média” pode ter facilitado a solidariedade ao movimento. Acompanhando seu mercado, a direita midiática se viu forçada a apoiar manifestantes – mas com sua própria pauta. Por isso, o decisivo não foi a violência, tão *natural* contra trabalhadores organizados, e sim sua *apropriação* pela imprensa. (SECCO in MARICATTO et al, 2013, p.74, grifos do autor)

Algumas imagens que se movimentaram rizomaticamente na internet tiveram a abrangência jornalística massiva para lhes servir de reverberação, conforme percebemos no trabalho de roteirização da violência sofrida por Giuliana apresentada em um vídeo produzido pela TV Folha [1B]. Publicado três dias depois daquela manifestação, esta produção online do maior jornal impresso de São Paulo teve quase dois milhões de acessos no Youtube em um mês. O foco do roteiro é o depoimento da repórter que fala no hospital, ainda com o olho roxo. Esta afirma que: “boa parte dos manifestantes não estava a fim de violência e não agrediu a polícia em nenhum momento, mas tinha uma pequena parte que estava na frente puxando um confronto com a polícia; a polícia revidou e eles entraram em conflito”, e acrescenta: “assim como tinha policial

exagerando”. Segundo a repórter, não havia confronto com manifestantes no momento do ataque, o policial apenas apontou para seu rosto e atirou. Imagens dos protestos dos dias 11 e 13 de junho seguem tal depoimento: a repressão policial e o confronto dos manifestantes, disparos de balas de borracha e bombas de gás lacrimogêneo, câmera tremida na correria nas ruas, manifestantes feridos ou atingidos com spray de pimenta. Deste modo, todo um imaginário dos aparatos policiais agindo violentamente nas manifestações vem à tona. O vídeo mostra na forma de um argumento jornalístico da “direita midiática”, usando a expressão de Lincoln Secco empregada na citação acima, as pautas políticas daquele momento (desde o transporte público às forças opressivas que anseiam bloquear estas manifestações de desacordo) que foram representadas mais largamente e com maior heterogeneidade de perspectivas nas redes sociais.

Neste sentido, a manifestação do dia 13 de junho foi certamente um marco da variação da escala e dinâmica dos protestos, um transbordamento das agências ativistas que das reivindicações locais em relação ao transporte público de São Paulo oscilou para um processo de pulverização de atos, pautas e estéticas. A imagem do olho ferido da repórter é um “ator” (segundo a concepção da forma ator-rede) não porque seja a fonte de uma ação, mas “[...] o alvo móvel de toda uma multitude de entidades que se encontram sobre ela” (LATOURE, 2007, p.67),¹⁶⁵ participando da ampliação do grau de conexão da rede e da própria configuração coletiva deste acontecimento político: o “[...] momento presente da efetuação, aquele em que o acontecimento se encarna em um estado de coisas, um indivíduo, uma pessoa, aquele que designamos dizendo: eis aí, o momento chegou” (DELEUZE, 2009, p.154). Assim, a violência policial acabou por fazer expandir aquilo que intentava refrear nas “manifestações de junho”, e isso ocorre em grande medida através das agências promovidas pelas imagens. A ferida à mostra mobiliza sentimentos de revolta.

Outra fotografia deste mesmo dia em São Paulo [2], enviada ao arquivo do *Atlas*, traz a questão de um atentado que é tanto ao humano como aos dispositivos que registram os abusos de poder policial, ambos podendo desestabilizar o entendimento da realidade a partir do testemunho, de maneira que “as imagens são também o ‘inimigo’ a neutralizar” (BENTES, 2015, p.28), sejam elas feitas pela imprensa corporativa e mais ainda, aquelas realizadas pela “mídia-multidão” (idem). Nela, temos o gesto de um policial que dispara spray de pimenta no rosto de um cinegrafista que direciona a

¹⁶⁵ Tradução do texto: “[...] la cible mouvante de toute un essain d’entité qui fondent sur lui”.

câmera para uma abordagem coercitiva de um manifestante. O policial aparece com a face colérica, dentes à mostra e olhar direcionado à vítima, enquanto uma mão tenta retirá-la daquela situação. As “condicionantes dramáticas” deste instante regido por certa “expressividade corporal global dos personagens da imagem” (PICADO, 2014, p.85) transmitem o sentimento de desequilíbrio patético desta personagem, muitas vezes traduzido como agressividade e despreparo funcional da polícia, enquanto sujeitos e instituição. Parece claro que não somente o direito à manifestação estava em risco, como também o direito ao acesso à informação e à liberdade de expressão.

Este tipo de ataque ocasionou não somente danos corporais momentâneos (a exemplo de Giuliana), como também lesões permanentes. É extremamente simbólico uma pessoa perder a visão em um protesto, o que em teoria jamais deveria ocorrer, uma vez que armamentos menos letais não deveriam ser lançados em direção ao rosto. Ainda mais sintomático um fotógrafo perdê-la, justo esse profissional de mediação do visível. É o caso de Sérgio Silva, que perdeu um olho depois de ser atingido por uma bala de borracha na mesma manifestação do dia 13 de junho, em São Paulo. Sérgio aparece em uma imagem postada em seu perfil de Facebook no dia 19 de agosto de 2013, dia mundial da fotografia, segurando uma placa que diz: “bala de borracha cega mas não cala” [3A], sendo compartilhada mais de quatro mil vezes na plataforma. Republicada na página Advogados Ativistas três anos depois, acompanhada de um texto intitulado “culpado por fotografar”, sua imagem e sua história problematizam questões acerca do modo de atuação da polícia militar e também das instâncias do poder judiciário de São Paulo, que neste caso julgou improcedente a ação proposta pelo fotógrafo, considerando que ele próprio era o responsável pela lesão sofrida.

O judiciário resumiu 13 de junho de 2013, um marco na história recente do terrorismo estatal e da resistência popular, ao risco assumido pelo profissional de mídia ao se posicionar entre PM e manifestantes. De fato, quando a PM está presente sempre há risco. Aquela noite foi tão brutal que até a Folha e o Estadão, que antes haviam clamado por mais sangue em seus editoriais, recuaram e chamaram as pessoas às ruas. O judiciário desconsiderou o horror vivido por quem participou daquele ato. A violência policial — realidade distante para o magistrado — foi um dos principais motores das jornadas de junho.¹⁶⁶

Apesar da fotografia de Sérgio não ter tido a mesma repercussão que a da repórter da Folha de São Paulo, seu empenho em torno desse processo fez multiplicar as

¹⁶⁶Fragmento do texto publicado pela página Advogados Ativistas em 19 de agosto de 2016, disponível em:

<https://www.facebook.com/AdvogadosAtivistas/photos/a.497841050285794.1073741828.495852747151291/1041157962620764/?type=3&theater>

ocasiões de crítica direta aos procedimentos adotados pela polícia. Além do processo acima citado, Sérgio chegou a participar de uma audiência junto aos ministérios públicos da União e do estado de São Paulo, que pautava o direito de manifestação política,¹⁶⁷ tendo apresentado na ocasião as 45 mil assinaturas recolhidas em uma petição online¹⁶⁸ que pedia ao secretário de Segurança Pública de São Paulo o fim do uso de bala de borracha em protestos [3B].

Sérgio não foi o único responsabilizado judicialmente por ter perdido a visão em uma manifestação. Outra sentença semelhante foi dada em 2014, ao julgar culpado Alex Silveira, fotógrafo profissional que cobria um protesto de servidores da saúde e da educação na Avenida Paulista em 2010, também atingido por uma bala de borracha. Na fotografia de Sebastião Moreira, vemos Alex segurando o rosto lesionado e com a outra mão o aparelho fotográfico ensanguentado [4]. O fotógrafo não é o único atingido, é o próprio ofício que é colocado em situação de periculosidade que sequer é admitida pela justiça, uma vez que tais sentenças acabam sendo prerrogativas para que o Estado se exima de suas responsabilidades em outras situações semelhantes. Como reação, fotógrafos e repórteres de São Paulo protestaram usando tapa-olhos, de modo que mais uma vez fotografias funcionaram como meios de expressão da indignação coletiva nas redes digitais [5].

Outras imagens enviadas ao arquivo do Atlas #ProtestosBR têm como elemento comum a visão sendo de algum modo atingida. Uma das fotos mais enviadas ao projeto é a que mostra um policial jogando um denso jato de spray de pimenta em uma mulher [6]. Nela, o rosto é o alvo direto e preciso. A vítima ainda tenta se proteger com a mão, mas a ação da polícia é inflexível. O enquadramento que isola completamente a cena de um plano mais geral do protesto funciona como um zoom que coloca a situação de vulnerabilidade daquela mulher ainda mais em evidência. Segundo alguns relatos, ela sequer era uma manifestante, mas sim uma transeunte agredida pelo simples fato de

¹⁶⁷ Ver “Fotógrafo atingido por bala de borracha pede que PM proíba o uso do artefato”, blog Focus Escola de Fotografia, 22 de novembro de 2014, disponível em: <https://focusfoto.com.br/fotografo-atingido-por-bala-de-borracha-pede-que-pm-proiba-o-uso-do-artefato/>.

¹⁶⁸ A petição “Governador Alckmin e Secretário de Segurança Pública: Proíba o uso de bala de borracha e gás de efeito moral contra manifestantes” pode ser acessada em: <https://www.change.org/p/governador-alckmin-e-secret%C3%A1rio-de-seguran%C3%A7a-p%C3%BAblica-pro%C3%ADba-o-uso-de-bala-de-borracha-e-g%C3%AAs-de-efeito-moral-contra-manifestantes>.

passar no local onde ocorria um protesto.¹⁶⁹ Independente da veracidade desta informação, os observadores desta fotografia colocam-se de algum modo em seu lugar e se questionam porque este seria um “lugar errado”.

A imagem é circulada como símbolo de uma polícia abusiva e da periculosidade gerada por ela no ambiente das manifestações, que possibilitam às ruas desvios de suas funções pré-estabelecidas para tornarem-se “vias” de dissenso (RANCIÈRE, 1996a, 1996b), no sentido de um caminho por onde marcham sujeitos que expressam de diferentes formas suas argumentações em torno dos assuntos comuns (ou simplesmente seus descontentamentos). A rua torna-se meio para alcançar determinados objetivos, como a exigência direta da redução das tarifas que expressava também questões mais amplas em relação à mobilidade urbana e ao direito à cidade. Isso é perceptível na própria definição dada pelo Movimento Passe Livre (in MARICATTO et al, 2013, p.16): “Se a retomada do espaço urbano aparece como objetivo dos protestos contra a tarifa, também se realiza como método, na prática dos manifestantes, que ocupam as ruas determinando diretamente seus fluxos e seus usos. A cidade é usada como arma para sua própria retomada.”

Este flagrante da manifestação do dia 17 de junho de 2013 no Rio de Janeiro, que já era uma resposta popular às atrocidades cometidas pela polícia no dia 13, em São Paulo, foi seguido de muitos outros na sequência temporal dessa “jornada” de protestos. Quando um professor da rede pública estadual do Rio de Janeiro foi atingido no rosto por uma bomba de efeito moral na manifestação próxima ao Maracanã, na Copa das Confederações, sua foto [7A] e seu depoimento em vídeo [7B] foram visualizados e compartilhados milhares de vezes, gerando também grande comoção. Diante destas e de tantas outras imagens de violência compartilhadas dia após dia nas redes sociais, a “agenda pública”¹⁷⁰ da internet passou a debater como a polícia brasileira é despreparada para lidar com o direito de manifestação política. Por outro lado, as mídias

¹⁶⁹ Ver reportagem de Gustavo Domingues de Oliveira, “Mulher é atacada com spray de pimenta por um PM no Rio; assista”, G1 Rio de Janeiro, 18 de junho de 2013, disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/vc-no-g1-rj/noticia/2013/06/mulher-e-atacada-com-spray-de-pimenta-por-um-pm-no-rio-assista.html>

¹⁷⁰ Colocamos entre aspas a expressão por considerar que este conceito está historicamente relacionado aos meios de comunicação de massa, em especial ao campo do jornalismo, junto a noções como esfera pública e opinião pública. Estaremos considerando que se determinados temas são midiaticamente “agendados” neste contexto, eles passam por uma oscilação constante entre a relevância construída de modo distribuído nas redes sociais e a importância dada a determinados argumentos eleitos como prioridades pelos veículos corporativos. Ora os conteúdos circulados na internet são pautados pela mídia de massa, ora suas produções são repercutidas nas redes sociais. Em ambos os casos, são notórios os desvios de sentidos das opiniões.

massivas aumentava o foco na cobertura dos chamados “atos de vandalismo”, de maneira que ficava cada vez mais esgarçada a preferência em ressaltar os crimes contra a propriedade privada em detrimento dos crimes contra manifestantes. De um lado, a fragilidade da carne humana; de outro, portas, vidraças e outros objetos depredados. Os regimes de enunciação dessas imagens são embutidos de múltiplos significados sobre o valor dado a cada coisa na distribuição do visível.¹⁷¹

Mais uma vez são as próprias redes que reforçaram como o uso cruel do spray de pimenta, entre outros exemplos de perversidade na atuação policial junto a manifestantes, não era uma novidade de 2013. A fotografia de Pedro Kirilos, de uma pequena garota negra sendo atingida pelo spray de um policial, clicada na manifestação das vítimas do desabamento do Morro do Bumba, em Niterói (RJ) no ano de 2011 [8], retorna para somar nessa teia de imagens flagrantes. A pequena vítima abaixa o rosto, sua mãe, de costas para o policial, parece não perceber naquele instante o ataque. Um dedo é apontado para o agressor, uma mão aberta parece ser uma reação àquele ato tão abominável. Junto à população mais pobre, sequer as crianças são poupadas. A recuperação desta imagem em 2013 acaba proporcionando uma circulação provavelmente maior do que na época em que foi registrada. Curiosamente, seu envio ao projeto como imagem sobrevivente nos leva a pensar que “as imagens dos protestos que sobrevivem” não são somente as imagens registradas em 2013 e 2014, mas aquelas que emergiram na visibilidade tecnopolítica daquele momento, imagens ciberativistas que não se restringem espacial ou temporalmente às “jornadas de junho” e seus desdobramentos.

Ora, a sobrevivência da forma/fórmula do olho ferido é também a sobrevivência deste gesto/prática. Por outro lado, demonstra a importância da dinâmica da visibilidade das denúncias, que vão se transformando à medida que os eventos políticos configuram novos atores e performances. Em 2013, nem os protestos nem suas representações nas redes digitais eram marcados por estereótipos tão sedimentados como aqueles perceptíveis nos anos seguintes. O binarismo entre direita e esquerda, que é apresentado inclusive em termos caricaturais – “vermelho petralha” versus “verde-amarelo coxinha”

¹⁷¹ Este aspecto foi satirizado no vídeo “Vandalismo, vandalismo, vandalismo”, uma produção em *found footage* feita com fragmentos de telejornais nos quais são repetidas em diferentes ocasiões os termos vandalismo e vândalos, bem como o campo lexical empregado pela mídia corporativa: organizações criminosas, depredações, baderna, baderneiros, quebra-quebra, guerra, destruição, violência, arruaceiros, terrorismo, mascarados, caos, radical, desordeiros etc. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=04XYSEI2ln4&t=10s>

– ainda não tinha tanta importância, sendo identificado esporadicamente,¹⁷² mas não como assimilação no senso comum que passou a ter efeitos claros nos processos de recepção das imagens de conflitos em manifestações. O aprendizado em torno de um ativismo feito com imagens é construído ao longo destes mais de três anos, em uma energética sucessão de acontecimentos que certamente impactaram as expectativas em relação a essas “imagens políticas” e a seus usos.

Diante de tais imagens as reações são muito distintas ou mesmo discrepantes. Citemos o caso das fotografias da estudante Deborah Fabri, que teve o olho perfurado na manifestação do dia 31 de agosto de 2016, em São Paulo, contra o impeachment da presidente Dilma Rousseff. A foto viralizada nas redes sociais é um close no rosto da jovem boquiaberta e assustada, repleto de sangue [9A]. Meses depois, no dia 11 de novembro de 2016, a garota posta em sua página de Facebook uma foto sua [9B] e um relato¹⁷³ sobre os sentimentos que carrega consigo depois de ficar cega. Nesta postagem, vemos seu rosto nu e calmo. A discreta cicatriz no lado esquerdo substitui aquela enxurrada de sangue da fotografia do dia da manifestação.

Suas primeiras palavras, “minha imagem carrega o retrato da violência”, nos diz que seu impasse não é apenas de um corpo mutilado, mas da imagem que se tem sobre ele, algo desconfortável e difícil de se encarar. A partir desse retrato (possivelmente um autorretrato) a jovem fala do que a lesão faz recordar. “Minhas memórias carregam o trauma, a dor e o desespero daquele dia 31 de agosto na Avenida Paulista, mas não é só isso. Minhas memórias carregam muito mais, a minha motivação, minha energia e meus propósitos são muito maiores do que qualquer dor que aquele dia me causou.”, afirma a garota que direciona sua maior crítica à truculência exercida pela instituição policial, tanto no momento do protesto como na postura inquisitória da averiguação, e busca enquadrar a lesão que sofreu como o resultado de uma luta heroica em favor do “povo”, dos “oprimidos” e “explorados”. Com olhos fechados na fotografia, Deborah mostra-se no espaço público virtual para expor sua percepção (em certo aspecto pueril) sobre a

¹⁷² O que pode ser exemplificado no seguinte trecho do artigo de Lincoln Secco (in MARICATTO et al, 2013, p.74): “Na manifestação de 20 de junho, a direita mostrou uma dupla face: grupos neonazistas serviam para expulsar uma direita desprevenida, enquanto inocentes ‘cidadãos de bem’ de verde-amarelo aplaudiam. O número de participantes no país foi o maior até então. Mas começou a cair logo em seguida. A mudança ideológica dos protestos coincidiu com uma queda abrupta do número de manifestantes. O movimento que começara apartidário se tornava então antipartidário”

¹⁷³ Postado no Facebook em 11 de novembro de 2016, com mais de duas mil curtidas, quase 100 comentários e 400 compartilhamentos. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1393510997376701&set=a.332767390117739.76801.100001534416816&type=3&theater>

militância, tendo grande apoio e solidariedade nos comentários em seu perfil.

É provável que Deborah tenha feito uma edição nos comentários, talvez apagando os indesejáveis, pois é notável o repetido caráter positivo que pode ser sintetizado em palavras como “luta”, “admiração” e “guerreira”. Por outro lado, o discurso de ódio e condenação foi empregado em outros canais por onde esta imagem percorreu. É o que acontece na pequena matéria publicada no site G1 São Paulo que se valia desta postagem como uma espécie de fonte jornalística. Iniciada com um *printscreen* do Facebook de Deborah e seguida de informações sobre este caso alternadas com fragmentos de sua fala, a notícia “Jovem que ficou cega em ato em SP relata ‘trauma enorme’ em rede sociais”¹⁷⁴ tem como complemento uma sequência de comentários em grande parte agressivos. Estes variam desde o apoio à ação policial, o questionamento se os estilhaços que atingiram seu olho eram de fato de uma bomba lançada pela polícia ou de algum artefato usado pelos manifestantes, ou ainda, o enquadramento daquele protesto como um ato de esquerdistas alienados e baderneiros, o que para muitos teria como consequência óbvia e aceitável a repressão. A foto do dia do ato também reaparece, mas notamos como seus sentidos variam drasticamente, bem como o relato de experiência que a acompanha permite tanto aproximar como distanciar o observador por uma empatia ou antipatia. Estas não são apenas em relação a um caso, mas muito mais a uma causa, qualificada pela estudante do seguinte modo: “Não fui às ruas defendendo outros interesses, defendendo uma causa diferente daquelas dos explorados e oprimidos. Não fui até lá defendendo outra causa, e isso os fascistas nem ousam discutir, alegando que ‘mereceu pq foi lá pra cometer atos de terrorista’ ”.

Em 2016, a formação dos grupos polarizados já se mostrava bem clara, o que é perceptível nos comentários das duas publicações. Além da agressão física, as agressões discursivas passam a ser outra camada de um mesmo processo de disputa entre modos de existências. Por mais terrível que seja a imagem e a palavra da jovem como expressão da violência sofrida, e seu esforço em articular suas memórias pessoais em um argumento que permite a própria construção de sua subjetividade política (RANCIÈRE, 1996a, 1996b), elas não são capazes de comover determinados sujeitos ou de permitir a constituição de um espaço de relação de pontos de vistas. Ao contrário, além de apoio e solidariedade, sua imagem também tem como resposta a manifestação

¹⁷⁴ Ver reportagem do G1 São Paulo em 11 de novembro de 2016, disponível em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/11/jovem-que-ficou-cega-em-ato-em-sp-relata-trauma-enorme-em-rede-social.html>

de uma “retórica que desqualifica e aniquila o outro como sujeito de pensamento e sujeito político” (BENTES, 2015 p.168), sendo usada para ilustrar a alienação dos jovens corrompidos pelas “ideologias de esquerda”. Diante disso, verificamos como é inviável refletir sobre uma pretensa “verdade” inerente à fotografia, assim como não há um real único, mas sempre “diferentes verdades e diferentes maneiras de dizê-las” (FOUCAULT, 2010, p.292). O que a foto representa nunca será apenas da ordem descritiva da cena retratada e do acontecimento de onde surge – uma garota com o olho atingido pela polícia em um protesto – mas dos afetos que vão direcionar este vestígio visual para enunciados variantes ou mesmo concorrentes.

A manifestação da verdade implica a encarnação da palavra na carne das imagens [...]. A imagem não produz nenhuma evidência, nenhuma verdade e só pode mostrar aquilo que é produzido pelo olhar que colocamos sobre ela. A imagem espera sua visibilidade na relação que se instaura entre aqueles que a produzem e aqueles que a olham. Enquanto imagem, ela não mostra nada. Se ela mostra deliberadamente alguma coisa, ela comunica, e não manifesta mais sua natureza de imagem, a saber, sua espera do olhar. É por isso que, ao invés de invisível, melhor seria falar de “não visto”, daquilo que está *à espera de sentido no debate da comunidade*. Tal situação de decidibilidade do sentido supõe que a imagem é em si mesma fundamentalmente indecisa e indecível.¹⁷⁵ (MONDZAIN, 2015, p.44-45, grifo nosso)

A radicalidade deste argumento de Marie-José Mondzain (2012, 2015) nos direciona para questões que de certa maneira chocam com a ideia das imagens serem objetos de comunicação e conversação, em particular, nos processos do ambiente digital debatidos por nós. Segundo a autora, é preciso diferenciar as “operações imaginantes”, tal como definimos no capítulo 2, das operações discursivas, uma vez que as imagens articulam-se cognitivamente aos gestos de crença. “É preciso crer para saber aquilo que vemos”¹⁷⁶ (id., 2012, p.85), sendo justamente da crença que surgem os abusos de confiança e de poder em relação às imagens. Por outro lado, elas também podem ser embutidas de uma potência revolucionária que interfere diretamente nos modos de agir no mundo. Neste prisma conceitual, ao invés de informações, as imagens são energias; mais que discursos, elas são operações produtoras de ficções, sejam elas destituíntes ou constituintes, no sentido de restringir ou ampliar nossa liberdade (MONDZAIN, 2015).

¹⁷⁵ Tradução do texto : « La manifestation de la vérité implique l’incarnation de la parole dans la chair des images. [...] L’image ne produit aucune évidence, aucune vérité et ne peut montrer que ce que produit le regard que l’on porte sur elle. L’image attend sa visibilité de la relation qui s’instaure entre ceux qui la produisent et ceux qui la regardent. En tant qu’image, elle ne montre rien. Si elle montre délibérément quelque chose, elle communique et ne manifeste plus sa nature d’image, c’est-à-dire son attente du regard. C’est pourquoi, plutôt que d’invisible, mieux vaut parler « d’invu », de ce qui est en attente de sens dans le débat de la communauté. Une telle situation de décidabilité du sens suppose que l’image par elle-même est fondamentalement indéçise et indéçidable. »

¹⁷⁶ Tradução do texto : « Il faut croire pour savoir ce que l’on voit. »

Embora a autora argumente que a imagem não mostra ou comunica, sendo em si um intervalo no visível à espera de um olhar que lhe dê significação, as operações imaginantes podem todavia convocar signos, linguagens, materiais e tecnologias em um processo simultaneamente subjetivo e político. Ou seja, a imagem é “[...] o modo da aparição frágil de uma semelhança constituída por olhares subjetivos, em uma subjetivação do olhar”¹⁷⁷ (id., 2008, p.7), e podemos entender que a comunidade é interpelada quando determinados sujeitos buscam tornar visível seus olhares, colocando-os em disputa diante de outros.

Vilém Flusser (2011, p.49) também afirma: “a práxis fotográfica é contrária a toda ideologia; ideologia é agarrar-se a um único ponto de vista, tido por preferencial, recusando todos os demais; o fotógrafo age pós-ideologicamente”. Ora, mesmo que o fotógrafo ou veículo pretenda direcionar uma imagem a determinado ponto de vista, ela escorrega pela fluidez das redes por onde manifesta sua “potência de indeterminação radical” que, segundo Mondzain (2012), é intrínseca a sua natureza. Esta indeterminação é simultaneamente de sentidos e afetos, *pathos* e *logos* que irão oscilar nas mais diferentes crenças, mas também entre dúvidas e crises que elas podem evocar. Afinal, como afirma Didi-Huberman (2013a, p.132-133, grifo do autor): “[...] as imagens não solicitam apenas a visão. Solicitam inicialmente o olhar, mas também o saber, a memória, o desejo e a capacidade sempre disponível que eles têm de *intensificação*. Isso equivale a dizer que elas implicam a totalidade do sujeito, sensorial, psíquico e social”.

O que vemos acontecer através das rápidas e intensas mudanças tecnológicas e culturais atuais é uma exposição maior das nuances dessa potência de indeterminação em coletivos sociotécnicos que multiplicam e circulam contra-imagens como respostas ao monopólio midiático. Não se trata apenas de pensar com este termo as imagens corporativas ou o “espetáculo” no sentido apontado por Debord (2007), mas também aquilo que ele gera como impactos na memória e na visibilidade tecnopolítica, reverberando mesmo nos meios usualmente considerados profícuos para a criação de “mídias livres”. Ainda sobre o caso da fotografia de Deborah, lembremos de um episódio sintomático desses embates. Quando o colunista da revista *Veja* coloca como título de seu texto a seguinte frase “Se Débora estivesse cega dos dois olhos, seria ainda

¹⁷⁷ Tradução do texto : « [...] le mode d’apparition fragile d’une semblance constituante pour des regards subjectifs, dans une subjectivation du regard. [...] ce qui constitue le sujet. »

mais útil às esquerdas”¹⁷⁸ e se propõe a alertar sobre o uso desta fotografia por determinados partidos e movimentos sociais, o que é posto em jogo é tanto o reconhecimento da potência desta foto em usos sociais e políticos como a contribuição para que determinados gestos de crença em relação a ela fossem afirmados e repetidos. Nestas rotas cruzadas de percepções entre mídias massivas e digitais, os argumentos são circulados com frequência na forma de imagens, a exemplo do meme difundido em crítica a Reinaldo Azevedo e à revista Veja [10], que junto ao print da veiculação no blog do colunista diz: “isso não é jornalismo/ é discurso de ódio e incitação à violência policial”

“Vejam no que as esquerdas transformaram as universidades brasileiras, com dinheiro dos trabalhadores. Agora, os militantes petistas e de extrema esquerda da UFABC se preparam para transformar Deborah num símbolo. Finalmente, eles já podem tingir com sangue as suas falácias.”, afirma o colunista. Seu argumento, que pode ser incluído naquilo que Ivana Bentes (2015, p. 167) chama de cultura do “ódio-jornalismo” (cujo paradigma brasileiro seria justamente a revista Veja), corresponde, por outro lado, aos de muitos usuários, que inclusive comemoraram o ataque. Citemos o exemplo da internauta que afirmou “jovem que estava na manifestação perdeu a vista esquerda e foi curada do comunismo, agora só enxerga com a direita! Se foi a PM, agradeço pela conversão e pelo trabalho prestado” [9C]. Ou do tenente-coronel Henrique Motta, responsável pela atuação da polícia militar de São Paulo naquele protesto, que compartilhou uma postagem no Facebook que comparava duas publicações de Deborah, uma na qual a estudante afirmava ser a favor de destruição em protestos políticos e a que informava da lesão sofrida, indicando uma relação de causa e efeito entre elas: “quem planta rabanete colhe rabanete” [11]. “Uma memética negativa que afasta e despolitiza muito do que está realmente em jogo: interesses econômicos, especulação contra a vida, a privatização das riquezas, o moralismo e conservadorismo em que se assujeitam minorias e diferenças.” (BENTES, 2015, p. 167) é verificada nas mídias massivas e nas redes digitais, sendo a imagem (muitas vezes aliada a frases de efeito) a maneira mais simples e impactante de manifestar a “[...] redução do pensamento aos clichês, memes e fascismos, extremamente empobrecedora, mas incrivelmente eficaz.” (id., ib., p.168).

¹⁷⁸ Ver coluna de Reinaldo Azevedo de 2 de setembro de 2016, disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/ufabc-se-debora-estivesse-cega-dos-dois-olhos-seria-ainda-mais-util-as-esquerdas/>

Entre indivíduos e instituições, a imagem do olho atingido pode servir para condenar, concordar ou mesmo incitar a violência que é posta em debate. Notamos a defesa de determinadas crenças em relação a uma dada imagem, negando com isso outras crenças numa batalha incessante por uma verdade unívoca, que não é somente da imagem, mas sobretudo das formas de existência por ela mediada. No cruzamento desses olhares podemos perceber a política das relações de mundo e também das relações de poder. Assim sendo, do ardor nos olhos a feridas mais profundas e de efeitos irreversíveis, o ataque à visão é permeado por questões acerca da visibilidade tecnopolítica mobilizada não somente pelas imagens da violência sofrida, mas também pela palavra das vítimas que rememoram estes instantes de sofrimento. O olho que sangra ou que arde não vê, mas as memórias da agressão sobrevivem como “engramas”, uma atualização daquilo que Aby Warburg (2009, p. 127) chamou de “manifestações vitais cinéticas de uma humanidade fobicamente abalada”, que são, neste caso, retomadas pelo sujeito agredido e pela comunidade que atribui a elas significados e sentimentos. “Frases-imagens” (RANCIÈRE, 2012a) compartilhadas, entre outros aspectos, como um exercício de partilha da revolta do injustiçado ou um ato de julgamento e condenação moral diante do ocorrido. Todos temem perder o olho ou ter a face atingida, mas nem sempre tais imagens são convertidas em uma inclinação à indignação.

Dentre os processos de recuperação mnemônica em torno da imagem do olho ferido, uma comparação reforça como a aproximação formal não se limita a testemunhos do mundo “real”, mas convocam recortes do *imago mundi* na constituição de um efeito de semelhança visual que permite acessar uma analogia crítica. Trata-se de um meme com formato muito comum, onde duas fotos de períodos e lugares distintos são apresentadas juntas. Contudo, neste esquema de um antes e um depois, o que antecede o “Brasil-2016”, a foto de Deborah, é “Potemkin, 1925” [12A], que ao invés de um lugar e um acontecimento na temporalidade histórica, é um frame do imaginário cinematográfico extraído da quarta parte do filme “O encouraçado Potemkin”, de Serguei Eisenstein [12B]: rosto da mulher com óculos quebrados e sangue no olho retirado da famosa cena da escadaria de Odessa. Frente ao confronto com a guarda do czar, que atira veementemente nas pessoas que imploram para não serem mortas, a feição da mulher é de pânico. Diante da barbárie encenada nesta ficção que faz referência à revolta da tripulação do navio Potemkin, em 1905 na Rússia, sinal de fissura da ordem vigente que antecedeu a revolução de 1917. Face ao confronto de

manifestantes com a PM de São Paulo, Deborah aparece atônita ao perceber que foi gravemente ferida em um protesto que manifestava a não aceitação do controverso processo de impeachment.

É claro que a recepção desta associação dependerá do repertório visual de quem a observa, sendo possível detectar a referência ao filme ou ignorá-la. Ou inclusive imaginar, pelo modo como é apresentada, que aquela imagem em preto e branco seria mais uma foto de alguma manifestação histórica recuperada para tensionar os acontecimentos atuais. Mas é importante notar como, seguindo um princípio warburgiano, a forma não carrega apenas conteúdos, mas forças que interferem no âmbito dos anseios da comunidade, considerando que a “vida” (*leben*) das imagens e sua “sobrevivência” (*nachleben*) dependem de uma série de vetores que as remodelam constantemente desde o momento de sua produção. Logo, esta vida “[...] pode ser apreendida [...] ao mesmo tempo como um jogo de funções (que exige uma abordagem antropológica), como um jogo de formas (que exige uma abordagem morfológica) e, por fim, como jogo de forças (que exige uma dinâmica ou energética)” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p.85). Neste caso, devemos então nos interrogar: quais as emoções transportadas por esta forma dos olhos feridos por forças autoritárias e opressoras? Em quais contextos elas surgem, entre o real e a ficção? A quais discursos são associadas? Quais sujeitos as portam?

Fotografias e vídeos dessas personagens que se interpõem na cisão da ordem preestabelecida são “imagens-engramas”, suportes de memória de sujeitos e coletivos, pelas quais determinadas formas expressivas são reativadas. Seu *pathos* é colocado a agir outra vez no mundo, permitindo que novas experiências emotivas advenham e que percepções sobre os acontecimentos sejam elaboradas. Assim como Warburg pensava a “[...] dinâmica da imagem por uma força inerente, tensionada entre a pura função de representação e a função de efeito e de afeto nos contextos culturais. [...] virtude de uma energia que excede a função de pura visibilidade [...]” (SIEREK, 2009, p.43),¹⁷⁹ é preciso problematizar como os retornos de certas “fórmulas visuais” intervêm na cultura, na sociedade e na política.

Lembremos então que essas memórias, além de circularem nas redes digitais, voltam aos protestos. Junto à foto da repórter Giuliana lê-se “não esqueceremos”, num

¹⁷⁹ Tradução do texto: « [...] Warburg explique notamment la dynamique de l’image par une force inhérente, tendue entre la pure fonction de représentation et la fonction d’effet et d’affect dans des contextes culturels. [...] vertu d’ une énergie qui excède la fonction de pure visibilité [...] »

cartaz de 2013 [1C]. No mesmo ano, o fotógrafo Sérgio vai às ruas com uma camiseta que divulga a petição contra a bala de borracha, sendo fotografado próximo a policiais [3C]. Este registro também é posto em relação com a imagem que ilustra a própria petição e camiseta [3D], fotografia de outro policial andando meio aos gases das manifestações junto a frase “CHEGA DE BALA DE BORRACHA”. “Deborah Fabri, seu olho não foi em vão, vai ter luta”, diz o cartaz de uma manifestante em um protesto 2016 [13]. Uma vez que todas essas intervenções existem para serem fotografadas e retornarem às telas dos dispositivos de comunicação, gera-se então um efeito de *mise en abyme*, que faz retomar a analogia da fotografia como espelho, atualizando-a em outra perspectiva. Uma foto leva a outra dentro de si mesma, como um espelho diante de outro, e parece multiplicar-se ao infinito nas redes por onde circula. Flui, multiplica-se e se modifica, pelas operações que seus “portantes” empenham-se em dinamizar por entenderem que as energias que elas mobilizam são tão importantes quanto o efeito de representação que socialmente formula os usos sociais mais recorrentes e aceitos da linguagem fotográfica. Nas ruas, as fotografias de protestos são objetos deliberadamente de ordem mnemônica ao apontarem para cenas políticas recentes, mas já esquecidas. É preciso relembra-las para demonstrar a incoerência democrática, seu escândalo, como afirma Rancière (1996a).

Nos reaparecimentos dos olhos marcados pela dor física e pelo sentimento de iniquidade diante não somente de um governo específico, mas de uma ordem policial (RANCIÈRE, 1996) que atravessa o tempo e o espaço, outras cenas políticas são montadas com símbolos, ícones, gestos e relatos. Seria o *pathos* destas imagens combustível da revolta? Quais contribuições dessas lembranças no *imago mundi* para a reconfiguração da partilha de lugares e funções? Ou ainda, como se pergunta Ivana Bentes (2015, p.173), “como politizar a comoção e os afetos?”.

O estado cega. Não indeniza as vítimas, ao contrário, as culpa. A petição do fotógrafo cego foi desconsiderada, a bala de borracha continua sendo usada pelas polícias estaduais com a conivência de governos federais de “esquerda” ou de “direita”, conforme compara o meme que aproxima a fotografia de Sérgio segurando um olho de vidro (“2013- Governo Dilma”) a de Deborah (“2016- Governo Temer”), dois dias depois desta ter sido atingida [14]. Postada na página ativista “Mídia 1508” (que se intitula no Facebook como um “centro de comunicação independente”) junto a um texto intitulado “a política de repressão é a mesma”, esta associação compartilhada mais de

mil vezes foi permeada de um intenso debate. Muitos comentários argumentavam que em ambos os casos o responsável era o governo de Geraldo Alckmin, que a polícia militar não é subordinada administrativamente ao governo federal, de modo que a página ampliou o texto da postagem com as declarações dadas pela presidenta Dilma em relação ao episódio de um PM agredido por manifestantes em 2013: “Violência deve ser coibida. A Justiça deve punir os abusos, nos termos da lei. O Governo Federal coloca à disposição do Governo de São Paulo o que ele julgar necessário”. Justamente quando se lutava pela permanência de Dilma no executivo federal, esta relação imagética fala de uma continuidade do “estado terrorista” (expressão convertida em hashtag no post) em tempos de “golpe” ou de “democracia”. Simultaneamente, internautas também lembram tanto do tratamento não repressivo aos protestos pró-impeachment em São Paulo como da lei anti-terrorismo sancionada por Dilma em 2016. Na postagem, a foto de Giuliana retorna como imagem sobrevivente em um comentário.

Dias depois, a mesma página posta uma foto do sindicalista francês Laurent Theron [15], que teve o olho perfurado por um tipo de granada que ao explodir fragmenta-se em muitas balas de borracha em determinado raio de ação, reforçando o entendimento que esta “fórmula patética” reaparece em outras partes do mundo; outros olhos sangram e ardem, alvejados por armamentos menos letais cada vez mais sofisticados, que dissimulam a banalização da violência instaurada pelos aparelhos do estado. “A repressão policial, seja aqui, no Chile, no México ou na França, tem a mesma prática contra os protestos de rua. Reprimir e impedir que aconteça. Criar terror e evitar que o povo se manifeste politicamente e que aceite sua condição, limitando sua prática política ao voto, situação em que o Estado tem total controle.”,¹⁸⁰ expressa a “legenda” desta imagem que expõe um homem cercado por pessoas solidárias, simultaneamente a sua dor e a sua luta, que culminou em seu olho convertido em carne à mostra.

O ataque aos olhos é um alerta criminoso que diz que esses sujeitos não devem estar em um protesto, que não podem vivenciar, documentar ou presenciar a cena do dissenso (RANCIÈRE, 1996a, 1996b). De certa maneira, essa ameaça se estende à comunidade observadora destes registros. Vale também lembrar que o spray de pimenta ou a bala de borracha empregados individualmente têm como aliado o gás lacrimogêneo como armamento desencadeador da irritabilidade da visão de maneira generalizada.

¹⁸⁰ Fragmento do texto postado na página Mídia 1508 em 19 de setembro de 2016, disponível em: <https://www.facebook.com/midia1508/photos/a.218463885190036.1073741828.215384378831320/313563872346703/?type=3&theater>

Quando manifestantes perdem a visão, temporariamente ou permanentemente, é própria questão do que se vê e do que não pode ser visto que é tocada junto à carne frágil dessas testemunhas oculares. Ao atingir a face, atinge-se diretamente a personalidade e a dignidade, produz-se simultaneamente uma dor física e simbólica ao maltratar o suporte da expressão do sentimento, o núcleo dos órgãos dos sentidos e do intelecto. As feridas no rosto parecem expor, literalmente de maneira mais cortante, a crueldade adotada com a justificativa de “garantia da ordem” e “proteção do patrimônio”, seja ele público ou privado. Faz-se urgente que tais imagens criem novos dissensos pela repetição que reforça o caráter não acidental, pelos depoimentos das vítimas que se empenham em expor suas cicatrizes, no corpo e na memória, pelas emoções e a experiência política mobilizada por elas, considerando que:

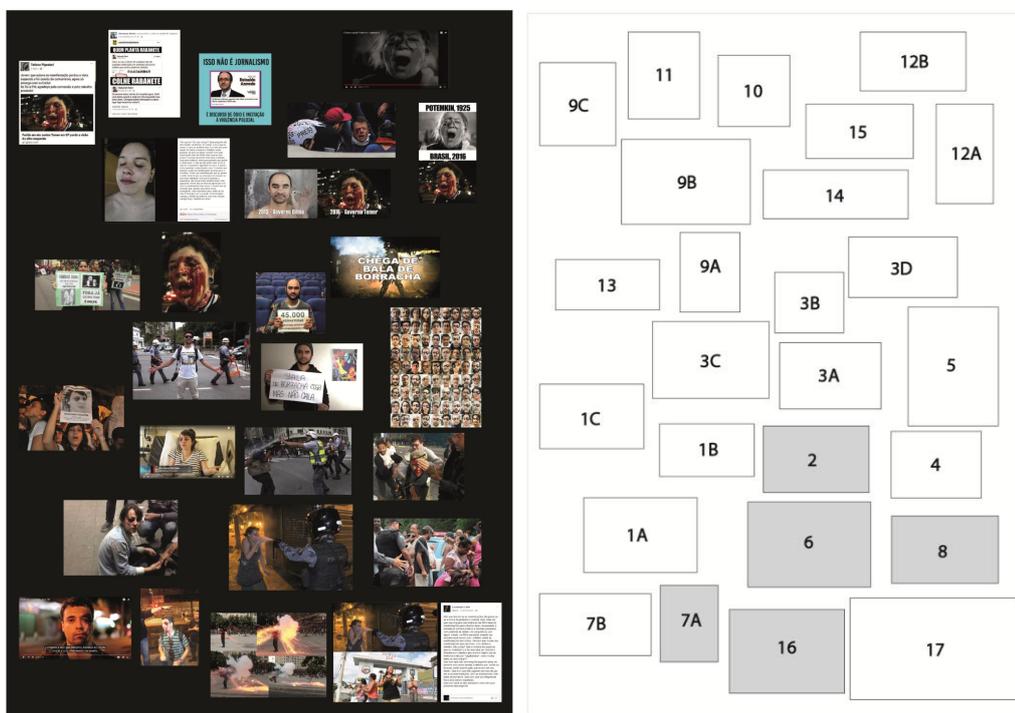
[...] as emoções, uma vez que são moções, movimentos, comoções, são também *transformações* daqueles e daquelas que se emocionam. Transformar-se é passar de um estado para outro: continuamos firmes na nossa ideia de que a emoção não pode ser definida como um estado de pura e simples passividade. Inclusive, é por meio das emoções que podemos eventualmente transformar nosso mundo, desde que, é claro, elas mesmas se transformem em pensamentos e ações. (DIDI-HIBERMAN, 2016, p.38)

Enfim, isso dependerá de como a comunidade receberá e processará esses rastros visuais, quais rumos e leituras ela dará, como acontecerão a partir deles as participações e as separações na “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 1996, 2009). O arquivo do Atlas #ProtestosBR também nos lembra de outra imagem grave, a do instante que o cinegrafista Santiago Ilídio Andrade foi atingido na cabeça por um rojão lançado no protesto contra o aumento das tarifas de ônibus em 06 de fevereiro de 2014, no Rio de Janeiro [16]. Por se tratar de uma morte ocasionada por um artefato atirado por um manifestante, que foi rapidamente taxado pela imprensa como um “black bloc”, tornou-se o exemplo maior da violência por parte da militância, a contrapartida que vai reaparecer inclusive em comentários de postagens que persistem em mostrar imagens da atrocidade policial em protestos. Sua sobrevivência parece complementar à primeira imagem comentada nesta prancha: enquanto o olho molestado de Giuliana contribuiu para a pulverização dos atos em junho de 2013, a insistente cobertura midiática em torno da morte do cinegrafista influenciaria diretamente no enfraquecimento dos atos em 2014 e no fortalecimento da discussão jurídica sobre o terrorismo. “O caso Santiago Andrade encerra certo ciclo de lutas que se iniciou nas Jornadas de Junho. Tudo é posto em seu ‘devido lugar’ pelo dispositivo de ordenamento social”, afirma Wilson Bernardes (2016, p.100) que comenta um fato curioso: “[...] justamente no dia em que Santiago teve a morte cerebral decretada, 10 de fevereiro [de 2014], o Senado – uma das

instâncias do dispositivo de ordenamento social – retomou a análise do Projeto de Lei (PL) 499/2013, cujo objetivo era tipificar o crime de terrorismo no Brasil.”

Diante das imagens que circulam e sobrevivem, é preciso sempre interrogar-se sobre o teor das emoções mobilizadas e das transformações que os sujeitos que as movimentam anseiam e avistam para a comunidade. Afinal, elas podem ser desviadas, assim como as imagens que as transportam. Sua sobrevivência é também das tensões que esses rastros carregam e representam, e que parecem estar sempre à espera de uma nova imagem que lhe aporte outros sentidos [17].

Prancha Olhos Feridos – Lista de Imagens



1A Repórter do jornal Folha de São Paulo, Giuliana Vallone, atingida no olho por uma bala de borracha em 13 de junho de 2013, em São Paulo. Fotografia de Diego Zanchetta, Estadão Conteúdo.

Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2013/06/1295067-reporter-da-folha-ferida-no-olho-volta-a-enxergar.shtml>

1B Frame do vídeo da TV Folha “Reporter tells how the Police brutality marked the latest protest”, publicado no Youtube em 16 de julho de 2013.

Disponível em: <https://youtu.be/W6QVLE8PQJ8>

1C Jovem exhibe cartaz com foto da repórter Giuliana Vallone. Fotografia de Nicson Olivier, Futura Press, Estadão Conteúdo.

Disponível em: <http://g1.globo.com/brasil/fotos/2013/06/veja-fotos-de-protestos-realizados-pelo-pais-nesta-segunda-feira.html#F840987>

2 Policial dispara spray de pimenta no rosto de um cinegrafista no centro do São Paulo, no ato organizado pelo Movimento Passe Livre (MPL), em 13 de junho de 2013. Autoria e procedência desconhecidas.

Disponível em: <https://br.noticias.yahoo.com/fotos/quarto-dia-de-manifesta%C3%A7%C3%A3o-contra-o-aumento-da-tarifa-em-s%C3%A3o-paulo-slideshow/quarto-dia-da-manifesta%C3%A7%C3%A3o-em-s%C3%A3o-paulo-photo-1068324710.html>

3A Autorretrato de Sérgio Silva postado em seu perfil de Facebook no dia 19 de agosto de 2013, dia mundial da fotografia, segurando uma placa com a frase: “bala de

borracha cega mas não cala”.

Disponível em:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=495868290504370&set=a.101844543240082.3596.100002436092675&type=3&theater>

3B Sérgio Silva segura as assinaturas da petição pedindo o fim da bala de borracha. Autor desconhecido.

Disponível em: <https://focusfoto.com.br/fotografo-atingido-por-bala-de-borracha-pede-que-pm-proiba-o-uso-do-artefato/>

3C Sérgio Silva com camiseta que divulga a petição “Chega de Bala de Borracha” na Avenida Paulista. Imagem publicada em sua página de Facebook em 21 de novembro de 2013. Fotografia de Ruivo Lopes.

Disponível em:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=543439905747208&set=a.101844543240082.3596.100002436092675&type=3&theater>

3D Imagem que ilustra a petição “Governador Alckmin e Secretário de Segurança Pública: Proibam o uso de bala de borracha e gás de efeito moral contra manifestantes”.

Disponível em: <https://www.change.org/p/governador-alckmin-e-secret%C3%A1rio-de-seguran%C3%A7a-p%C3%BAblica-pro%C3%ADba-o-uso-de-bala-de-borracha-e-g%C3%AAs-de-efeito-moral-contr-manifestantes>.

4 Fotógrafo Alex Silveira atingido por uma bala de borracha em São Paulo, 2010. Fotografia de Sebastião Moreira.

Disponível em: <http://www.fotografia-dg.com/indenizacao-a-alex-silveira-negada/>

5 Fotografias do protesto de jornalistas contra a sentença que penaliza Alex Silveira em 2014.

Disponível em: <http://www.cartacapital.com.br/blogs/intervozes/quando-a-justica-cega-literalmente-4545.html>

6 Policial jogando spray de pimenta em uma mulher no Rio de Janeiro em 17 de junho de 2013. Fotografia de Victor R. Caivano, Agência Associated Press.

Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/vc-no-g1-rj/noticia/2013/06/mulher-e-atacada-com-spray-de-pimenta-por-um-pm-no-rio-assista.html>

7A Professor da rede estadual do Rio de Janeiro, Hamilton Santos, ferido com uma bomba de efeito moral na manifestação durante a Copa das Confederações, em 30 de junho de 2013, no Rio de Janeiro. Autor desconhecido.

Disponível em: <http://cajunoticiaszp.blogspot.com.br/>

7B Frame do vídeo “Professor é alvejado pela PM”, publicado no Youtube em 30 de junho de 2013, produzido por Caio Mello e Ciro Mello.

Disponível em: <https://youtu.be/ri09eCep-Bw>

8 Policial jogando spray de pimenta em crianças durante manifestação das vítimas do desabamento do Morro do Bumba, em março de 2011, Niterói. Fotografia de Pedro Kirilos.

Disponível em: <http://oglobo.globo.com/rio/bairros/pms-que-jogaram-spray-de-pimenta-em-criancas-garcom-vaio-pagar-menos-de-2500-4843728>

9A Deborah Fabri atingida no ato contra o impeachment de Dilma Rousseff em São Paulo, em 31 de agosto de 2016. Detalhe da fotografia de Mel Coelho, Mamana Foto Coletivo.

Disponível em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/09/ferida-em-ato-contra-temer-em-sp-diz-que-perdeu-visao-do-olho-esquerdo.html>

9B Captura de tela da postagem de Deborah Fabri em seu perfil de Facebook no dia 11 de novembro de 2016.

Disponível em:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1393510997376701&set=a.332767390117739.76801.100001534416816&type=3&theater>

9C Captura de tela da postagem de Tatiana Pignatari no Facebook, que ilustra o texto da página Conexão Jornalismo de 03 de setembro de 2016.

Disponível em: <http://www.conexaojornalismo.com.br/colunas/politica/brasil/tatiana-pignatari-a-mulher-que-desdenhou-no-facebook-da-cegueira-de-militante--73-44967>

10 Meme “Isso não é jornalismo/ É discurso de ódio e incitação à violência policial”, sobre coluna de Reinaldo Azevedo.

11 Meme compartilhado pelo coronel Henrique Motta no Facebook, que ilustra a reportagem do Estadão de 5 de setembro de 2016.

Disponível em: <http://politica.estadao.com.br/blogs/fausto-macedo/quem-planta-rabanete-colhe-rabanete-compartilha-coronel-pm-sobre-militante-que-ficou-cega-em-ato-contra-temer/>

12A Meme “Potemkin, 1925/ Brasil, 2016”.

12B Frame retirado da quarta parte do filme “O encouraçado Potemkin” (aos 55:41), de Serguei Eisenstein.

Disponível em: https://youtu.be/LIFso_yKzXw

13 Manifestante com cartaz que afirma “Deborah Fabri seu olho não foi em vão”. Fotografia de Wellington Ramalho, UOL.

Disponível em: <http://www.cnlb.org.br/?p=1706>

14 Meme com fotografias de Sérgio (“2013 - Governo Dilma”) e de Deborah (“2016 - Governo Temer) postado na página de Facebook Mídia1508, em 02 de setembro de 2016, com o título “A POLÍTICA DE REPRESSÃO É A MESMA”.

Disponível em:

<https://www.facebook.com/midia1508/photos/a.218463885190036.1073741828.215384378831320/304395459930211/?type=3&theater>

15 Manifestante e sindicalista Laurent Theron com o olho atingido na manifestação do dia 15 de setembro contra a lei da reforma trabalhista (*Loi Travail*), em Paris. Foto postada na página Mídia 1508 em 19 de setembro de 2016, com o título “MANIFESTANTE PERDE VISÃO NA FRANÇA”. Fotografia de Nicolas Casaux.

Disponível em:

<https://www.facebook.com/midia1508/photos/a.218463885190036.1073741828.215384378831320/313563872346703/?type=3&theater>

16 Sequência de fotografias de Domingos Peixoto, do jornal O Globo, que registra

o momento em que Santiago Andrade, cinegrafista da TV Bandeirantes, é atingido por um rojão disparado por um manifestante no protesto do dia 6 de fevereiro de 2014, no Rio de Janeiro.

Disponível em: http://www.premioesso.com.br/site/noticias/release_2014_05.aspx

17 Montagem publicada no perfil Facebook de Lissandra Leite em 12 de fevereiro de 2017, feita com as fotografias da mulher atingida por spray de pimenta (2013) e dos protestos das esposas de policiais militares em Vitória (2017).

Disponível:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1294428510595388&set=a.169037296467854.33661.100000847544871&type=3&theater>

5. Considerações sobre a Fotografia e Imagens em Rede

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. (DELEUZE, GUATTARI, 2014, p.30)

A convivência com as imagens técnicas nas redes digitais nos levou à realização deste trabalho, especialmente ao ver acontecer manifestações políticas mediadas por imagens, concomitantemente a passagem de uma enxurrada incessante de todo tipo de rastro do mundo convertido em fotografias e outros registros que parecem nos perseguir em nosso cotidiano. O devir enciclopédico e cartográfico da cultura visual na contemporaneidade instiga-nos a uma vontade de saber do mundo pelas imagens, navegar por elas, viver com elas, mesmo considerando que há sempre algo que escapa, já que o mapa nunca coincide com o território, por mais que se tenha percorrido múltiplas vias. Ao buscarmos por esses rastros, vislumbramos a paisagem fugidia do *imago mundi*, onde as singularidades das agências de cada fotografia e imagem estudadas expressam também o teor das maneiras de ver do agora. Deste modo, pelo mesmo gesto de traçar trajetórias, movimentamos um conhecimento sobre as imagens que foram encontradas, coletadas e reunidas para o estudo, e também sobre a ambiência destes percursos.

Exploramos um método que se mostrou mais visível depois de percorrido o caminho. Método (*meta-* além, depois, ao lado de; *hodos-* caminho) entendido como um *hodos-meta*, ou ainda, lembrando a rede como trabalho que se faz sobre ela, “*worknet*” (LATOURE, 2007). Podemos falar da fotografia em rede a partir da nossa experiência de incursão por imagens políticas, corpus desta pesquisa, considerando ainda as visibilidades que agenciam as formas de existências desses fragmentos visuais. Uma imagem expressa seus sentidos em relação a outras imagens. Diante da grande profusão visual, da ausência de ferramentas precisas e do próprio potencial dispersivo dos meios de comunicação estudados, a experimentação foi a via que permitiu enfrentar as *fotografias-imagens-redes*, mesmo com falhas inerentes à tentativa de se arriscar por uma nova forma de cartografar.

Warburg e Latour são atualizados e transformados pelas próprias imagens com as quais foram confrontados, para atingir os objetivos desta pesquisa: construir e estudar cartografias/redes de imagens. Resta-nos aqui perguntar o que foi criado depois de ter

percorrido nossos percursos. Certamente não é possível reconhecer nitidamente uma cartografia ator-rede nem uma análise warburgiana, esses operadores teóricos nos levaram a outro lugar, em termos de método e reflexão. Que lugar é esse? O lugar da experiência que se fez na montagem e na escrita, interpostas como expressão criativa. Em certa medida, há uma relação germinada neste processo, da construção do conhecimento acadêmico e científico com o fazer artístico de mobilização do sensível, pelo qual a criação é vetor de um deslocamento de pensamento e de subjetividade.

Pranchas que são imagens em si mesmas, mosaicos construídos com vários cacos de memórias. Por elas, pudemos acumular registros, histórias e narrativas para lembrar daquilo que rapidamente se perdeu no fluxo incessante de dados digitais. Transportamos para o mesmo plano tempos e espaços de um ativismo imagético, e o Atlas, símbolo daquele que porta e suporta o mundo nas costas, nos remeteu a todos os sujeitos e as tecnologias “portantes”. Os portantes do mapa das insurgências, corpos de memória e de performatividade que vão para as ruas, arquivos virtuais e plataformas que copilam, engajam e propagam, são atores-redes das tramas tecnopolíticas que exploramos, no sentido de aventurar-nos em uma *terra incógnita*, tendo como foco a linguagem visual fotográfica.

É claro que poderíamos ter feito outros percursos em nosso inventário, ou mesmo ter discutido um olhar cartográfico em outros usos sociais da fotografia, seja nas redes sociais, no fotojornalismo, em criações artísticas e curatoriais, entre tantas possibilidades, sendo que cada uma delas nos possibilitaria uma relação particular com a noção de rede. Deste modo, não cabe aqui falarmos de uma “forma rede” das imagens ou da “fotografia em rede” de modo generalizante. Ao contrário, se haveria uma *forma rede*, ela seria em si mesma uma *forma mutável*, podendo assumir qualquer desenho.

O trabalho com as tramas tecnopolíticas do Atlas #ProtestosBR mostra-nos além dos detalhes destas redes re-montadas (entendendo cada prancha como uma disposição constelar de movimentos sociais), fazendo ver determinadas características sobre dinâmicas de nossa cultura visual, considerando especialmente as ações mediadas por tecnologias digitais de comunicação e imagem. Isso não quer dizer, contudo, que pensamos a rede como um equivalente das redes digitais. Ao contrário, nos esquivamos desde o início desta associação, ao entendermos a rede como figura abstrata de pensamento que nos auxilia a estudar o social como algo marcado por constante transformação: “a rede é um conceito, e não uma coisa; é um utensílio que ajuda a

descrever algo, e não aquilo que é descrito” (LATOURE, 2007, p.191).¹⁸¹ As redes digitais foram sim fundamentais nesta tese, seja pelo uso instrumental das plataformas de busca ou pela observação constante de redes sociais, em especial o Facebook. Porém analisamos este conceito de modo mais amplo, pelo viés do trabalho de construção dos coletivos, das ações de mostrar, descrever e reconstruir tais conexões (o que fez do nosso problema de pesquisa não somente conceitual, mas também de ordem metodológica) ou ainda das visibilidades rizomáticas, que mostram de maneira mais perceptível *as relações entre imagens*, bem como suas *migrações contínuas*.

Também podemos dizer que cada imagem mobiliza uma rede, pois é transpassada pelas mais diversas energias desde sua inscrição às agências na cultura e na sociedade, sempre operando em uma zona de indeterminação aberta a todos os possíveis, como afirma Marie-José Mondzain (2012). Se não há um saber na imagem, intrínseco à semelhança, experimentamos então a possibilidade de tessitura de um *saber entre-imagens*, que realça sua polissemia oscilante. *Pensar a imagem a partir da rede* nos permitiu abrir cada forma visual em argumentos sobre mundos e existências que nela se encontram, colidem, contaminam-se e se diferem. Abrimos as superfícies das imagens como mapas que nos levam a ver o que as atravessam, quais deslocamentos de pensamento e de ação elas promovem, quais ficções o “pensamento-em-superfície” (FLUSSER, 2007) nos possibilita.

As Formas Atlas e Ator-Rede auxiliaram-nos no entendimento sobre a rede, seja pelo viés dos *percursos* ou das *visibilidades*. Lembremos que o saber visual direcionado pela Forma Atlas é guiado pelo entendimento da passagem dos valores expressivos conservados na memória aos testemunhos da criação figurativa (WARBURG in BARTHOLOMEU, 2009), ou seja, um saber dos intervalos, entre a ausência de uma imagem mental e a presença de uma inscrição imagética. Hoje, percebemos como essa passagem é impactada pelas repetições que geram outro grau de rememoração, junto a novas temporalidades ou durações. Pela compilação de rastros imagéticos capturados pelos caminhos, assim como de argumentos sem a rigidez de uma busca por verdades, efêmeros desenhos analíticos apreensíveis em um instante do movimento de uma trajetória, procuramos nos afastar de uma perspectiva histórica mediada e/ou explicada por testemunhos visuais. Nosso intuito foi sempre de traçar relatos sobre os *fiões da rede*.

Nada mais podemos fazer senão ter uma cosmovisão conectada. Somos os

¹⁸¹ Tradução do texto : “Le réseaux est un concept, et non une chose; c’est un outil qui aide à décrire quelque chose, et non ce qui est décrit”

nós de uma rede. O que antigamente se chamava de sociedade é de fato apenas uma coisificação, uma reificação de uma rede intersubjetiva. O que se chama de indivíduo nada mais é que uma reificação de um nó em uma rede. Há os fios da rede na qual fomos jogados e temos uma estranha possibilidade de fazermos fios nós mesmos. (FLUSSER, 2014, p.323)

Relatar a passagem por esses fios que levam de uma imagem a outra expressa também as escolhas tomadas em cada bifurcação e desvio, algo que imprime uma marca subjetiva nas montagens apresentadas. Os diagramas visuais das pranchas¹⁸² onde marcamos em cinza as formas das imagens do nosso arquivo primário (*Atlas*) e aquelas que se avizinharam como desdobramentos, mostram como para cada imagem pesquisada, muitas outras foram convocadas, do mesmo modo que é preciso lembrar de todas aquelas que ficaram de fora da mesa operatória e que podem ser reaproximadas em outras montagens. Perante esta “cosmovisão conectada”, demos atenção ao *entre*, ao trabalho intervalar que experimentou também jogar com as aproximações e distanciamentos das imagens para entender o que uma diz da outra neste *saber da interconexão*. Ao trabalharmos com o arquivo do *Atlas #ProtestosBR* e com o inventário construído a partir dele, procuramos incitar que as imagens fossem problematizadas ou esclarecidas por imagens, assim como o são pela escrita, permitindo a constituição de um espaço argumentativo instável, das imagens e de suas controvérsias que vêm se renovando em fluxos constantes da política na/com internet. Frames de revolta e insurgência traduzidos em memes, notícias, gifs, convocatórias, transmissões ao vivo, comentários, enfim, noites e dias online numa conversa sobre absurdos. Falar de fotografia em rede é apostar na força de uma perspectiva intervalar, entre o mundo e as visões de mundo.

Na relação criada entre a configuração visual da prancha e as narrativas tecidas nos relatos, acreditamos que alguns posicionamentos podem ser assumidos na recepção desta tese. Das pranchas e relatos serem recebidos como coisas separadas, ou do observador-leitor considerar que as imagens e seus conjuntos podem perder sua potência e liberdade quando as narrativas políticas se impõem sobre os fragmentos visuais, restringindo e assoreando sua “zona de indeterminação”. Neste aspecto vale lembrar que nosso objetivo de pesquisa era desde o início experimentar modos de escrita em consonância com as imagens “pós-históricas” (valendo-nos aqui da tônica flusseriana). Ou seja, em sincronia com imagens que não apenas são explicadas por textos, discursos ou teorias, mas que são elas próprias empregadas para dar sentido à história e suas narrativas, e por vezes, justificar o próprio acontecimento (como a

¹⁸² Que as acompanham no verso ou após os relatos no texto.

manifestação política que em certa medida acontece para tornar-se imagem). Para tanto, fizemos a descrição das falas dos atores a partir de cada imagem-rede, o que por sua vez nos levou à reflexão sobre a tessitura dessa trama, as tecnologias empregadas e os comportamentos observados.

Afastamo-nos das ideias que afirmam que tudo se torna simulacro, por acreditar que isto dificultaria a própria assimilação das agências que se dão nos intervalos entre mundo, imagem e visão de mundo. Quando sujeitos políticos incorporam a tríade “imagem-ato-símbolo” as fronteiras do mundo comum e suas visibilidades tecnopolíticas mostram-se com frágeis contornos, exigindo uma atitude de legibilidade que escape de uma dependência unilateral do tipo “explicar o mundo político lendo imagens”. É evidente que fotografias não falam por si mesmas, precisam ser abertas como mapas desenrolados a fim de chegarmos a arranjos frente ao caos das imagens. A cada composição, o exercício experimental de constelar afinidades (como suscita Benjamin) e de extrair o inteligível do sensível conduz a uma configuração na qual a pesquisa e a escrita sobre/com imagens mostram-se como uma reivindicação urgente. O *imago mundi* acelerou, promovendo vertigens em nossos cotidianos, de maneira que desacelerar a observação mostra-se como um gesto contra-hegemônico de visibilidade e com isso uma forma de resistência política. As pranchas do Atlas #ProtestosBR são lugares de reflexão sobre/com imagens, onde estas deixam de estar sobrepostas, esquecidas ou defasadas, para serem espalhadas na mesa e então podermos vê-las com a atenção necessária para criar vínculos atuais, além daqueles que elas próprias e seus atores já criaram em suas vidas (*leben*) e sobrevidas (*nachleben*).

Sem dúvida, uma atitude reflexiva em relação ao experimento de escrita é imprescindível ao buscarmos o entendimento da imagem enquanto objeto de um “saber visual”. Imagens demandam muito mais atenção, um prolongamento de mais e mais fios desenrolados para em seguida serem novamente costurados. É preciso mais interrupções nos fluxos para fazer emergir os intervalos de sentidos, conforme sugere o “espaço de pensamento” na teoria warburgiana, ou como indica Latour ao dizer que devemos prolongar ao máximo a escrita (que neste caso vem junto da busca por imagens). Desenhos/arranjos experimentais diante das formas/fórmulas/imagens relacionadas de modo sincrônico – imagens dos protestos a partir de acontecimentos políticos –, e diacrônico – imagens que transbordam contextos rumo a outras temporalidades experimentadas nas superfícies ambulantes que reincidentem e se detêm por observações participantes. De certa maneira, acreditamos que a construção das pranchas e dos relatos

reúnem essas duas configurações de modo semelhante ao que acontece nas próprias redes digitais e do social entendido como rede, com os quais nos inspiramos ao buscar uma compreensão da fotografia diante dos processos da comunicação contemporânea.

A fotografia em sua linguagem marcou e foi marcada pelos paradigmas da reprodutibilidade técnica (Benjamin, 2010), das automatizadas “imagens técnicas” (FLUSSER, 2014, 2011, 2008, 2007), que junto a muitas outras tecnologias instauram temporalidades e consciências “pós-históricas”, pelas quais as experiências de separação, projeção e localização no mundo existem junto às dinâmicas do *imago mundi*. No entanto, ao longo deste trabalho, fica claro que o *imago mundi* não é mera representação. Sua dimensão perfaz o agir humano que movimenta imagens, valendo-se hoje das tecnologias das redes que de tão automáticas confere vida a elas sem que necessariamente o homem apareça como figura central. As redes digitais somam uma nova camada à experiência fotográfica moderna, a do enredamento e da propagabilidade dos rastros do mundo convertidos em pixels. A argumentação em torno da fotografia em rede coloca, contudo, alguns impasses que não puderam ser respondidos de maneira mais aprofundada neste trabalho, mesmo tendo permeado todo texto e experiência de montagem.

Uma questão que deverá ficar como indicação para os próximos estudos que se dedicarem a ampliar esta perspectiva metodológica e analítica é qual o papel das especificidades da fotografia (ou de outra linguagem) no âmbito da cultura visual. Os usos profissionais, amadores, corporativos, midialivristas, recentes e históricos que foram reunidos nos conjuntos apresentados reforçam os valores de verdade e de realismo, e também mostram as facetas das ficções e das “pós-verdades” que estabelecem instâncias de produção de desejo e/ou de expressão de determinados sistemas de crenças diante do mundo. Facilmente reprodutíveis, editáveis e propagáveis, as fotografias em redes digitais permitem multiplicar diferentes “versões” de uma mesma imagem, atualizações efêmeras de uma forma/fórmula. Quais modos de pensabilidade, que conforme afirma Rancière (2005) estão estritamente ligados às práticas e maneiras de fazer, bem como às suas formas de visibilidade, poderiam dar conta de todo este movimento e conseqüente instabilidade?

Vimos, por exemplo, que o fotojornalismo distribuído nas redes digitais é uma categoria recorrente na busca que fizemos, contudo seus usos são constantemente desviados das intenções precípuas que pautam seus regimes de visibilidade. Poderíamos

nos perguntar: qual o lugar ou a importância social das imagens fotojornalísticas atuais? Não é o caso de se interrogar apenas a quais interesses elas servem (tal como indicado por Susan Sontag), e sim como elas servem a intenções tão discrepantes; como as “mesmas” fotos (que não são necessariamente as mesmas), usadas polissemicamente no mundo comum, convivem. Isso tudo faz emergir outros cenários de análise.

O fato de grande parte das imagens fotográficas enviadas ao projeto serem produções fotojornalísticas da mídia corporativa remarca que em vez de uma disputa entre meios massivos e produções amadoras/comuns/midialivristas, existe muito mais um conflito pela reapropriação dessas imagens retiradas de reportagens ou de galerias em sites da imprensa online para serem reinseridas nas redes com outras legendas e sem (ou pouca) importância à autoria, seja ela institucional ou pessoal, criando com isso mecanismos alternativos de acesso. Os usuários dessas redes não somente “pirateiam” conteúdos visuais como também os enunciados a eles atribuídos ou direcionados. Essa passagem “de uma economia da distribuição controlada a uma autogestão da abundância” (GUNTHER, 2015, p.80)¹⁸³ transforma intensamente o terreno da visibilidade política ao reposicionar as distribuições do social, tocando diretamente nas relações de poder com os oligopólios midiáticos e com veículos de comunicação governamentais, ambos marcados pela unilateralidade discursiva. Deste modo, notamos como o aprendizado sobre as imagens compartilhadas em redes sociais mostra tanto as dimensões de produções alternativas de conteúdos como as tentativas incansáveis de desviar fluxos midiáticos hegemônicos, o que evidencia a constituição híbrida das imagens-redes, das suas linguagens aos regimes de visibilidade que direcionam sua recepção.

Comentamos como as imagens fotojornalísticas são mais facilmente recuperadas pelos mecanismos de busca da web, ao contrário das fotografias produzidas por atores ativistas, que muitas vezes se encontram dispersas, sem uma organização em coletivos e conseqüentemente em arquivos minimamente estruturados. Os imaginários que persistirão ao longo dos anos dependem diretamente de uma vinculação das memórias a rastros imagéticos que possam ser recuperados. A disputa pelos imaginários persistirá extremamente assimétrica se não houver um pensamento sobre a *indexação como resistência*: guardar as imagens em arquivos, devolvê-los ao uso comum e criar mecanismos que possam facilitar a recuperação imagética por intermédio de metadados

¹⁸³ Tradução do texto: “[...] d’une économie de la distribution contrôlée vers une autogestion de l’abondance [...]”

que titulem, creditem e/ou legendem os conteúdos visuais são necessidades urgentes para lutar com imagens. Em suma, é necessário que este ativismo reconheça e assuma uma postura estratégica, uma vez que os monopólios midiáticos, que constroem monopólios do visível, dominam todo um potencial humano e não-humano que reforçam continuamente suas narrativas atreladas a hegemonias políticas, econômicas e morais.

Pesquisando pelas “imagens sobreviventes” de nosso inventário, não creditamos uma importância incondicional a uma origem de onde elas partiriam, e com ela, sua autoria, mesmo tendo nos esforçado em fornecer informações sobre as imagens que compõem a prancha, no intuito de indicar uma *direção* que permitisse ao leitor do mapa uma das *múltiplas entradas* nos territórios. Enfim, uma pista para possíveis reconstituições dos caminhos. Se por um lado buscamos entender o acontecimento que justificou seu registro/criação como imagem técnica, interessamo-nos ainda mais em perceber *como cada imagem performa no presente*, sendo memória ativa, *pathos* em movimento. Nessa experiência investigativa, lidamos com cacos do passado e do presente, aqueles enviados pelos colaboradores reminiscentes do projeto Atlas #ProtestosBR, os que encontramos a partir das imagens que elegemos pesquisar, aqueles que nos chamaram atenção em nossa observação errante, porém igualmente programada por algoritmos deste arquivo digital global. Alguns deles conseguimos recuperar indícios dos seus contextos de produção, ao contrário de outros que permaneceram inacessíveis apesar de toda a expansão do *imago mundi*, imagens incógnitas, das quais não conseguimos localizar nenhum vínculo. Ao lidarmos com imagens sem fronteiras, a forma-rede nos permitiu transitar por seus modos nômades, e com eles, perceber onde e como emergem processos de subjetivação e de formação dos coletivos, que ultrapassam as interações virtuais pelo intercambiável movimento entre online e offline.

Se diante da fotografia moderna já devíamos ver com atenção esses circuitos de reaparecimento na cultura visual, na contemporaneidade parece ainda mais necessária essa leitura da imagem a partir dos diferentes lócus onde reincidem no campo do visível e reforçam sua pregnância na memória. A perspectiva cartográfica facilita neste estudo sobre os variados lugares da fotografia e seus trânsitos. Como exemplo, lembremos da operação imaginante construída em torno da imagem do Amarildo. Discutimos como cada fotografia que alguém posta vinculando-se à pergunta “Onde está Amarildo?” aponta para um lugar e é sem si mesma um lócus paradoxal entre presença e ausência. O intervalo desta operação mostra-se a cada vez que alguém imagina onde Amarildo está

(e não somente posta, compartilha ou observa), pois onde se imaginou Amarildo foi possível reconstruir sua presença, fantasmática e recorrente. É justamente diante desses espaços que se abrem para que uma imagem se atualize que devemos nos debruçar criticamente, criando interrupções ao fluxo incessante de dados e às leituras apressadas.

Nossa própria memória foi instigada a reconhecer aquelas imagens que foram eventualmente vistas por nós no momento de explosão da controvérsia, permitindo certa aproximação com o corpus primário, inclusive por um fator espacial que interferiu em sua constituição: sendo um projeto proposto por um laboratório de pesquisas do Rio de Janeiro, é notável uma quantidade expressiva de imagens referentes a esta localidade no arquivo, das quais muitas vezes pudemos reconhecer por nossa própria relação com a cidade (inclusive por ter vivido ali o estopim dos protestos em 2013). Há uma carga inteligível e afetiva que envolve esse reconhecimento, no entanto, além dele, as associações que eclodem nas superfícies planas das quatro pranchas jogam a todo momento com a abertura à heterogeneidade dos atores e das ações, demonstrando de diferentes maneiras as agências políticas das imagens, que ora *fazem ver*, o que permite percebê-las como superfícies que transportam sentidos ou discursos, ora *fazem fazer*, são atos, gestos, práticas, performances ou operações. Em ambos os casos são *manifestações* sensíveis que carregam consigo crenças e visões de mundo. Entre uma prancha e outra, existe ainda o entrecruzamento dessas cenas, falas e corpos políticos que contam histórias sobre situações específicas que se reúnem para expor de maneira fugaz um panorama englobante.

O texto escrito media a intenção de esclarecer as relações temporais e espaciais que atravessam cada fragmento planejado, estimulando um movimento em *zoom* nas pranchas, que aproxima e distancia sem deter a observação. Em determinados momentos, poderíamos compreender este aspecto da *transitoriedade* pelo prisma do conceito benjaminiano de “imagens dialéticas”, “[...] o que faz mover no pensamento os paradoxos que engendra. Pois aquilo que é fugaz só se torna perceptível na interrupção; e só é passível de interromper o que se faz notar na sua fugacidade. E, no entanto, fugaz é precisamente isso que não se pode interromper” (LISSOVSKY, 2014, p.20).

Ao nos resguardarmos de uma leitura e uma escrita interpretativa e decifradora, nos permitimos manter ativas as incertezas, esta premissa ator-rede que guardamos mesmo depois de finalizadas as pranchas. Elas não pretendem tornar estático o movimento, mas antes demonstrar a multiplicidade de percepções que aquelas imagens

suscitam em suas oscilações, pelas quais a recorrência de uma forma/fórmula é concomitante a sua atualização e contraste com outras. Na superfície destes planos tornamos visíveis as flutuantes significações, de modo que os critérios de originalidade e essencialismo são substituídos pela acepção da imagem como dispositivo energético e fugaz. Imagens impuras, que se recusam a serem circunscritas em um campo, linguagem ou verdade. Lembramos que as próprias noções de realismo e veracidade da fotografia passam por intensas transformações frente às facilidades de edição e apropriação digital (como é notório, por exemplo, na discussão sobre as imagens *fakes*).

[...] uma memória-rede, que nenhuma instituição não é mais capaz de conter ou dominar. A fotografia digital revoluciona assim os regimes de verdade, não porque ela interrompe toda referência a uma realidade, mas porque ela desvia ao jogo das conexões e das contaminações. Quando toda fotografia é tecnicamente duvidável, o irrefutável não está mais em tal ou tal impressão, mas na reverberação memorial que faz de cada imagem o traço de uma outra imagem. (MERZEAU, 2010, p.176)¹⁸⁴

Rancière (2012a, p.40-41) fala de uma tríplice potência das imagens, sendo que cada ponto que a compõe permite mover os demais em suas inúmeras variáveis: “a potência da singularidade (o *punctum*) da imagem obtusa; o valor do ensinamento (o *studium*) do documento que traz a marca da histórica; e a capacidade combinatória do signo, capaz de associar a qualquer elemento de outra série para compor ao infinito novas frases-imagens”. Por cada um deles percebemos como são engendradas “operações que vinculam e desvinculam o visível e sua significação, ou a palavra e seu efeito, que produzem ou frustram expectativas” (id., ib., p.13). Além dos argumentos do verdadeiro ou do falso estabelecidos diante de uma alteridade de onde a imagem provém, existem energias que rementem a ela mesma, às redes onde se inserem, aos sentimentos e emoções atrelados, aos artefatos utilizados em suas mediações... Foi preciso adentrar pela dimensão rizomática dessas imagens conectadas entre si e conosco para entender como cada uma delas permite um intervalo suspenso onde nos posicionamos diante do mundo que usualmente atribuímos como “real”.

Até que ponto essas memórias prolongam-se para além do momento da controvérsia? O que sobreviverá delas? Onde essas imagens desterritorializadas vão novamente pousar? Por se tratar de imagens sobreviventes, podemos dizer que a

¹⁸⁴ Tradução do texto: “[...] une *mémoire-réseau*, qu’aucune institution n’est plus en mesure de contenir ou de surplomber. La photographie numérique bouleverse donc les régimes de vérité, non parce qu’elle suspend toute référence à une réalité, mais parce qu’elle déporte cette référence dans le jeu des connexions et des contaminations. Quand toute photographie est techniquement *dubitable*, l’irréfutable n’est plus dans telle ou telle empreinte, mais dans la réverbération mémorielle qui fait de chaque image la trace d’une autre image.”

descrição das fotografias pode fazer emergir aspectos importantes de nossa memória social, cultural e política traduzidos em imagens digitais, dinâmicas e difusas. “As imagens são vivas, mas, sendo feitas de tempo e de memória, sua vida é sempre *Nachleben*, sobrevivência, está sempre ameaçada e prestes a assumir sua forma espectral” (AGAMBEN, 2012, p.33). Por desejar reativar redes de imagens, remarcamos a um só tempo o caráter fugidio das formas expressivas e a paralisação em um instante na Forma Atlas, plano energético onde fazer lembrar possibilita reativar afetos que, conforme argumentamos, não é possível controlar. Por isso mesmo, planarizar imagens implicou inevitavelmente planarizar seus encontros e disputas, que neste contexto foram estudadas sob a ótica das agências políticas.

Falamos que o conceito de espectador parece não dar conta dos regimes de interação com as imagens neste âmbito, e evocamos, por outro lado, a figura de um observador-operador, crítico e performer das imagens. Vendo cada uma das pranchas é possível arriscar dizer que se a liberdade é uma ficção, é preciso (ante)vê-la na imagem. Imaginar para que ela se materialize, ganhe corpo e com isso ganhe também voz, encarne a fala política que se recusa silenciar diante dos enunciados consensuais. Os trânsitos entre fazer ver e fazer falar, nas variáveis que defendemos como agências das fotografias, seu “fazer fazer”, mostraram como a circulação das imagens é uma artimanha usada contra invisibilidade política, na exposição dos “danos” (RANCIÈRE, 1996a). Por isso, podemos concluir que uma das funções das imagens-redes é fazer colidir, com frequência, modos distintos de significação dos acontecimentos através da elaboração de “contra-imagens” (MONDZAIN, 2008, 2015) que pretendem de algum modo impor-se como um contraponto a relações de poder já instauradas, uma recusa das visibilidades monopolizadas. Por isso, elas se mostram também como faceta de uma “contra-comunicação” (BENTES, 2015) formuladora de argumentos que pretendem substituir o repertório da política como se entende no senso comum (o que Jacques Rancière chama de “polícia”) por um outro fazer político, que ainda busca modos de se autoimaginar e de criar suas visibilidades públicas em consonância com suas práticas.

Um caso disso é o emprego de fórmulas negativas, como o “não vai ter copa”, que foram associadas a imagens e ações de resistência que não impediram o megaevento, porém foram repertoriadas por atores-redes que se negavam aceitá-lo com a tônica de normalidade consensual. Os “rebatismos” de ruas e placas, símbolos da dominação dos espaços urbanos por elites econômicas e políticas, são também casos dessas contra-comunicações que não se limitam às mídias digitais. Estas mídias

locativas colocam na cena política o problema da cidade de maneira ampla, das influências mercadológicas na tecnocracia à biopolítica e biopoder.

Contudo, em grande medida, essa visibilidade acaba se restringindo ao momento de explosão da controvérsia, quando imagens eclodem intensamente no campo visível, mas não persistem por um longo tempo. Sabemos que elas estão nas plataformas, porém se estão inatingíveis, estão também mais uma vez invisíveis. Além disso, também devemos considerar que a intensa circulação destas imagens pode, por outro lado, instaurar o risco de enfraquecer a própria potência que consideramos inerente aos rastros imagéticos. Em outras palavras, a reincidência visual pode conduzir à ideia/sentimento de normalidade perante a formas/fórmulas, sejam as “imagens-engramas”, registradas diretamente nos confrontos, mas igualmente todo repertório visual movimentado na conjuntura analisada. A estabilização das controvérsias nas próprias imagens, a banalização do sofrimento e da revolta, o sentimento de inoperância diante de mudanças efetivas apesar de toda mobilização social ou simplesmente o cansaço perceptivo devido ao excesso de informações são reações que enfraquecem as energias revolucionárias evocadas pela vibração do *pathos* na rede. Este paradoxo nos impede de analisar as imagens-redes sob um único prisma, como considerar sua intensa circulação unicamente como condicionante positiva de reverberação política.

Insistimos muitas vezes ao longo deste trabalho que a fotografia em rede é um ator que faz outros atores agirem na sociedade. Todavia, é preciso distinguir as produções visíveis destrutivas e desmobilizadoras do fazer político e aquelas cuja potência libertária faz reorganizar as partes e as funções no comum partilhado, lembrando ainda que há sempre o risco iminente da “incorporação policial” (RANCIÈRE, 1996a, p.97) daquelas forças que promoveram dissenso em muitas ocasiões. Podemos exemplificar esse aspecto ao considerar o direcionamento das práticas de “contra-comunicação” realizadas por determinados coletivos ativistas como Mídia Ninja e Jornalistas Livres, que atuaram ativamente no cenário das eleições de 2014 e do impeachment da presidenta Dilma Roussef em 2016. Mesmo sendo esta atuação marcada por um apoio partidário nem sempre totalmente explícito, era o próprio formato democrático da política representativa que com frequência defendia-se como uma tradicional pauta das lutas dos movimentos sociais e de governanças que se autointitulam de esquerda. Os escândalos democráticos, que segundo a filosofia política de Jacques Rancière existem para radicalizar a própria experiência da política em uma crítica direta à democracia consensual, cederam lugar às constantes incorporações

policiais agenciadas por atores cujos *modus operandi* parecem caducos diante das demandas políticas atuais (como partidos e sindicatos). Também foram continuamente intercalados pelo reaparecimento e aparecimento de conservadorismos, ufanismo e facismos de todos os tipos.

Uma das perguntas colocadas pela chamada do projeto Atlas #ProtestosBR era justamente “como lutar com elas e ao lado das imagens que estão por vir?”, o que pode ser experimentado pela tentativa de trazer à tona dissensos, dialéticas e ficções que existem desde o momento de sua inscrição/elaboração e que se transformam ao longo de seus trânsitos. Rancière (1996a, p.136) afirma que “o *inter* do *interesse* político é o de uma interrupção ou de um intervalo. A comunidade política é uma comunidade de interrupções, de fraturas, pontuais e locais, pelas quais a lógica igualitária vem separar de si mesma a comunidade policial”. Ao compreendermos como esta interrupção é agenciada parcial ou diretamente através de imagens estamos apostando nas potências de sua energia revolucionária: “[...] somente as operações imaginantes ocupam este lugar do possível, o fazem existir e distribuem a todas e todos sem distinção o poder de criar novos mundos [...]” (MONDZAIN, 2015, p.101).¹⁸⁵ Isso exigirá, contudo, uma atenção às nuances dessas operações que podem certamente fabular cenas igualitárias ou libertárias, sem nos esquecer que as imagens podem engendrar produções de subjetividades e de coletividades autoritárias e opressivas. Se tudo parece tornar-se imagem, precisamos atentar para os movimentos que ora alienam, ora libertam, nem que essa liberdade, seja ela mesma, vivida como uma ficção nas/com imagens.

Em suma, as “imagens sobreviventes” no Atlas #ProtestosBR transbordam tempos e espaços, não se restringem em usos específicos, tampouco em significações estagnadas. Assim como a ação nas redes sociotécnicas é marcada pelo transbordamento (LATOURET, 2007), o mesmo pode-se dizer das imagens, que segundo Marie-José Mondzain (2015, p.70) não podem ser canalizáveis, ao contrário, elas transbordam sempre seu canal. Enquanto mais agitadas, em movimentos estratégicos ou espontâneos, são mais susceptíveis a transbordar. As imagens são pós-ideológicas (FLUSSER, 2015), recusam seu encerramento em narrativas, embora se discuta muito sobre a expansão de narrativas visuais ou sobre a potência de conversação da imagem partilhada (GUNTHER, 2015). Como essas ideias podem ser exploradas mantendo o cuidado em

¹⁸⁵ Tradução do texto: “[...] Seules les opérations imageantes occupent ce lieu du possible, le font exister et distribuent à toutes et à tous sans distinction le pouvoir de créer d’autres mondes [...]”

garantir a zona da indeterminação, a polissemia e os intervalos das/nas imagens? Até que ponto o uso das narrativas ajudam ou atrapalham o trabalho de re-construção das redes de imagens? Como um mapa corre o risco de aproximar-se de um decalque quando privilegia uma abordagem informativa sobre o referente?

Nesta pesquisa, trabalhamos para re-construir redes de atores e agências, e por isso, seguimos a indicação da Teoria Ator-Rede de mais descrever que interpretar. A descrição do que os atores fazem e das significações oscilantes das imagens levou à construção de uma história política recente com imagens, sobretudo fotografias. Permitir a criação do intervalo a partir da descrição é o desafio que temos na continuidade desta linha de pesquisa, na qual o texto deve assumir a sina de ser um laboratório de interrupção, choque e tensão com as imagens estudadas. Ter cuidado para que seus efeitos de potência não se percam no texto, em uma imposição ou dominação das narrativas e fatos sobre as imagens. Afinal, estes mapas têm o intuito de fazer imaginar o mundo e não somente explicá-lo. Portanto, trata-se de uma descrição que não que se restrinja aos potenciais informativos, históricos e comunicacionais (por mais que entendamos sua importância). Que fabule junto com as imagens sempre que possível, que dance com elas e com seu pensamento circular.

Falamos ao longo deste trabalho sobre a importância dos saltos e passagens entre-imagens, nas redes digitais e nas superfícies das pranchas, para jogar com seus movimentos e instabilidades inerentes. Contudo, qual crítica poderíamos fazer agora sobre esta forma de legibilidade que emerge de um “pensamento em saltos”? Como apostar nos transbordamentos imagéticos sem ceder aos escapismos das próprias redes digitais e de uma escrita que passe rapidamente entre uma imagem e outra? Notamos que é preciso sim nos valermos dos saltos de uma imagem a outra, por entendermos inclusive que este é o modo recorrente de termos experiências com imagens na atualidade e por acreditarmos que pesquisar a “fotografia na contemporaneidade” (ou qualquer outra linguagem e mesmo a dimensão da cultura visual) é se dispor estar em consonância com as experiências do agora. Entretanto, no trabalho analítico que sai da práxis vernacular de observação imagética rumo à elaboração de um conhecimento ao mesmo tempo científico e expressivo, é preciso bem diferenciar os saltos rápidos das passagens contínuas. Descrever as passagens de uma imagem a outra é uma maneira de planarizar o *imago mundi*, contudo é necessário tornar legível o trabalho rasteiro das buscas por imagens, e com elas, as interrupções nos percursos.

Uma solução possível para evitar a subordinação do visível pelo dizível é o trabalho com pranchas menores (algumas já iniciadas) a fim de deter as imagens por mais tempo (e nos determos nelas), Para que possam falar e reverberar com mais energia. Se entendermos que neste contexto a imagem e memória da rede aparecem por meio do dispositivo pranchas-relatos, é pertinente justificar que o quantitativo reunido em cada uma das quatro pranchas desta tese dialoga com a intensidade dos fluxos dos quais provém. Contudo, acreditamos que a redução da quantidade de fragmentos visuais convocados na montagem pode ter efeitos qualitativos nos respectivos relatos e com isso, no entendimento das disputas na distribuição do visível e na enunciação do real, com seus ditos, suas lacunas de sentido e toda gama de emoções e sentimentos que permeiam a produção do comum.

Resta-nos, é claro, uma série de perguntas, sabendo que teremos de imaginar novas formas de re-construir e fazer ver as redes de imagens, outros diagramas para além das pranchas com inspiração warburgiana e das maneiras de cartografar que elas motivam. O caso emblemático do atlas imagético warburgiano reforça o entendimento das imagens como campos de forças e artefato de intervenção no mundo, cujo estudo é possível ao perceber suas dinâmicas e também ao colocá-las em movimento através de um dispositivo visual. As montagens aqui reunidas (e das quais outras virão) funcionam como um desejo de que essas imagens políticas possam de algum modo sobreviver, ou ainda, usando a expressão do meio ativista, resistir. Ao buscar trabalhar pelo viés de uma ecologia das imagens, ao coletar, reunir, associar e reativar, dialogamos estrategicamente com a ideia de um excesso imagético não somente contemporâneo, mas reflexo de uma escala histórica de intensa produção de acúmulo, da qual a fotografia participa como dispositivo agenciador de um devir enciclopédico, vertiginosamente alargado pela web.

Entre as formas e os conteúdos, novos experimentos são necessários para ampliar o trabalho aqui iniciado. O estudo das emoções transportadas pelas formas, os sujeitos que as portam, os ambientes (reais e ficcionais) onde elas surgem, os discursos a elas associados e as durações que elas promovem são critérios de análise e experimentação empregados nesta pesquisa, que pretende ser o esboço para novas incursões cartográficas. Uma das questões que seguiremos a buscar é compreender quais outras imagens-redes são possíveis de explorar para falarmos da tecnopolítica. Imagens que não se referem aos protestos, que contudo carregam *pathos* semelhantes ou afins, cujas aparências colocam em cena não somente os dissensos que debatemos a

partir do prisma das partilhas do sensível, mas que exigem outros autores, teorias, perspectivas e associações. Por afinidades improváveis e por uma abertura a outros debates sobre imagem e política, poderemos entender como uma se entrelaça a outra, levando à compreensão das produções de subjetividades e dos modos de vida atrelados aos vestígios visuais.

É claro que as imagens dos protestos são muito potentes, a exemplo das fotografias e vídeos que são rastros do confronto de diferentes relações de poder. Que ao mesmo tempo representam o momento do combate de manifestantes contra arranjos policiais (RANCIÈRE, 1996a) e são instrumentos de uma batalha no campo do visível, grito e interpelação na forma do que houve e do que pode se tornar. Vilém Flusser (2014, p. 325) lembra que a palavra *pathos* significa tanto sofrer como vibrar. De certa maneira, pudemos verificar como a repercussão destas imagens funcionar como a energia motriz da vibração destas redes espontâneas e efêmeras: “a rede vibra, é um *pathos*, uma ressonância. Essa é a base da telemática, essa simpatia e antipatia da proximidade” (FLUSSER, 2014, p. 325). Imagens que sobrevivem no corpo, enquanto memória, imaginação e gestualidade dos embates, consciente e inconsciente; e em intervenções culturais e artísticas.

Avaliamos que as obras e práticas artísticas foram abordadas de maneira tímida na construção das pranchas, cuja exploração mais aprofundada ficará como intenção para a continuidade desta pesquisa. Um trabalho de correlação entre o fazer criativo no âmbito ativista e nas plataformas digitais e o entendimento da criação no campo da arte, para se pensar, em ambos os casos, a fotografia na contemporaneidade (e não apenas aquilo que chamamos de “fotografia contemporânea”, cujo modo de pensabilidade refere-se historicamente ao recorte artístico). Devemos nos perguntar sempre quais outras imagens podemos trabalhar, quais inflexões podem agregar no exercício de expandir aquilo que consideramos como imagens políticas/tecnopolíticas e mesmo ao tratar de diversas outras esferas de agência social e cultural. Portanto, re-apostaremos na heterogeneidade das imagens convocadas aos planos, e por conseguinte dos atores que as acompanham como linhas de forças que as atravessam, para que o processo de enunciação que conecta a rede abarque a diversidade constitutiva do mundo e do *imago mundi*.

Consideramos como criador qualquer sujeito que através de imagens movimentam a cena cultural, possibilitando a pregnância e elaboração contínua de memórias. Falamos da sobrevivência das imagens, e não somente de fotografias ou

outras imagens técnicas em suportes materiais e imateriais, pois tratamos justamente da sobrevivência daquilo que desaparece e reparece no campo do visível. Desaparecimentos de tempos curtos e retornos na forma de lembranças de datas marcantes (como vimos no caso de assassinatos de pessoas por agentes do Estado), em publicações de atores isolados, em comentários de postagens, em reativações por meio de dispositivos tecnológicos ou de obras de arte.

Cada prancha é a tese e a tese vira prancha. E pela conexão das pranchas é possível ver a realização dos objetivos da pesquisa: fazer ver as tramas de imagens, abri-las para extrair delas as redes e os *pathos*. Ao inventar e construir nosso próprio objeto, fomos também construídos por ele, graças aos espaços de pensamento abertos nesta montagem da imaginação pela forma-rede. As pranchas ainda em suspensão ao fim desta pesquisa – uma sobre as memórias da colonização ainda atuante nos gestos e práticas; a que problematiza a ideia mesma de democracia disputada desde 2013 seguida pela sequência estupeficante de fatos controversos; a das imagens como ídolos e sua potência iminente de destruição; aquela que critica a mídia corporativa e os regimes de visibilidade que a sustenta, entre outras – são esboços do porvir deste trabalho. Falamos em pranchas suspensas, pois verificamos de fato o pousar das imagens nas superfícies como algo progressivo; imagens que surgem, são selecionadas, mas que até chegar em uma dada distribuição demandam o tempo necessário para nutrir os intervalos de sentidos e afetos onde elas vem se atualizar.

Os atores nas redes digitais fazem novas montagens a todo o momento, através de memes, gifs, comparações, arquivos, conjuntos e curadorias em diferentes plataformas, que delineiam um extracampo do Atlas #ProtestosBR e que nos serviu para entender, além do enquadramento da tecnopolítica, como precisamos das imagens para nos constituirmos como sujeitos e para atuarmos na coletividade. A vida das imagens e nossas vidas confundem-se no *imago mundi*, perpassadas por tecnologias que garantem diferentes níveis de performatividade nas redes sociotécnicas. Damos corpo às imagens enquanto elas, por si mesmas têm uma vida própria, que se mostra cada vez mais livre e incontrolável por fluxos cuja intensidade é avassaladora. O risco constante do esquecimento nos impele a falar da memória, e por conseguinte, das formas de fazer com que esses rastros imagéticos, inclusive deste atlas, continuem, se desdobrem e reverberem. De fato, eis aqui um trabalho de militante: pesquisar, criar e insurgir. Aqui não intentamos fechar e sim prosseguir lutando por determinadas visibilidades diante do vertiginoso acúmulo visual. Ser imagem e alardear a sentença: **IMAGENS AGEM!**



PELA LIBERDADE DE RAFAEL BRAGA VIEIRA!
PORTANTE DO PESO INJUSTO DAS MANIFESTAÇÕES DE 2013,
DA HISTÓRIA BRASILEIRA
E DA MEMÓRIA DA ESCRAVIDÃO.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. São Paulo: Hedra, 2012.

_____. Aby Warburg e a ciência sem nome. In: **Dossiê Aby Warburg**. Organização Cezar Bartholomeu. Revista Arte e Ensaios. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA, UFRJ, ano XVI, número 19, 2009.

_____. **Profanações**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

_____. Notas sobre o gesto. **Artefilosofia**: Revista do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura. Ouro Preto. n° 04, p.09-14, jan. 2008.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulações**. Lisboa: Relógio D' Água, 1991.

BARROS, Teresa; CARVALHO, Victa (orgs). **Fotografia e Experiência**: os desafios da imagem na contemporaneidade. Rio de Janeiro: Walprint Gráfica e Editora, 2012.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. As armas do futuro. In: _____. **O capitalismo como religião**. São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. **Magia e técnica, arte e política**. (Obras Escolhidas vol.1). São Paulo: Brasiliense, 2010.

BENTES, Ivana. **Mídia-Multidão**: estéticas da comunicação e biopolíticas. Rio de Janeiro: Mauad X, 2015.

BERNARDES, Wilson Roberto Milani. **Imagens de contra-vigilância distribuída em situações de revolta popular**: um estudo comparativo entre os casos Bruno Teles e Santiago Andrade. Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura). Escola de Comunicação, UFRJ, 2016.

BINSWANGER, Ludwig; WARBURG, Aby. **La guérison infinie**: Histoire Clinique d'Aby Warburg. Paris : Rivages Poche Petite Bibliothèque, 2011.

BOURDIEU, Pierre (Org.). La definición social de la fotografia. In: _____. **La fotografia: un arte intermedio**. México: Nueva Imagem, 1979.

BRASIL, André; MIGLIORIN, César. Biopolítica do amador: generalização de uma prática, limites de um conceito. **Revista Galáxia**. São Paulo. n° 20, p. 84-94, dez. 2010.

BRUNO, Fernanda. Rastros digitais sob a perspectiva da teoria ator-rede. **Revista FAMECOS**: mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre. v. 19, n° 3, p. 681-704, setembro/dezembro 2012.

BRUNO, Giordano. **Os vínculos**. São Paulo: Hedra, 2012.

BUCCI-GLUKSMANN, Christine. **L'œil cartographique de l'art**. Paris: Éditions Galilée, 1996.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. Perspectivismo e multinaturalismo na América Indígena. In:____. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins, 2005.

_____. Concept pour un passage. In: **Quaderni**. nº 3 p.31-40, 1988.

D'ANDREA, Carlos; ZILLER, Joana. Imagens violentas nas manifestações de 2013: multiplicidade estética e dissenso nas narrativas de comuns e de instituições. In: Regina Helena Alves da Silva. (Org.). **Ruas e redes: dinâmicas dos protestosBR**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles.. Do Acontecimento. In:____. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. O que é o dispositivo?. In:____. **O Mistério de Ariana**. Lisboa: Passagens, 1996.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Rizoma. In: **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol 1. São Paulo: Ed.34, 2011.

_____. Acerca do Ritornelo. In: **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol 4. São Paulo: Ed.34, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?**. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.

_____. **Atlas ou a gaia ciência inquieta**. Lisboa: KKYM, 2013b.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1993.

FLUSSER, Vilém. **Comunicologia: reflexões sobre o futuro**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

_____. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Annablume, 2011.

_____. **O universo das Imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. **O Mundo Codificado:** por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FONTCUBERTA, Joan. **La cámara de pandora:** la fotografi@ después de la fotografía. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2015.

FOUCAULT, Michel. **Ética, sexualidade, política.** Rio de Janeiro: Forense universitária, 2010.

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

GONÇALVES, Fernando. **Imagens em trânsito:** notas sobre indicialidade e narrativa na fotografia contemporânea. Disponível em: < <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2012/resumos/R7-2226-1.pdf> >. Acesso em: 28 set 2012.

GUATTARI, Félix. Heterogênese. In:_____. **Caosmose.** São Paulo, Editora 34, 2012.

Guia da Exposição Trigésima Bienal de São Paulo: A iminência das poéticas / curadores Luis Pérez-Oramas... [et al.]. – São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012.

GUINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E.H.Gombrich: Notas sobre um problema de método. In:_____. **Mitos, emblemas, sinais:** morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GUNTHER, André. **L'image partagée :** La photographie numérique. Paris : Éditions Textuel, 2015.

HARDT, Michael; NEGRI, Antônio. **Multidão:** guerra e democracia na era do império. Rio de Janeiro: Record, 2012.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência.** São Paulo: Aleph, 2008.

KNAUSS, Paulo. Aproximações disciplinares: história, arte e imagem. **Anos 90:** Revista do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. v. 15, nº 28, p.151-168, dez. 2008.

LATOUR, Bruno. **Changer de société, refaire de la sociologie.** Paris: Éditions La Découverte, 2007.

_____. **Jamais fomos modernos.** Rio de Janeiro: Ed.34, 2009.

LEMO, André; PASTOR, Leonardo. Internet das coisas, automatismo e fotografia: uma análise pela teoria ator-rede. **Anais do XXIII Encontro Anual da Compós,** Universidade Federal do Pará, 27 a 30 de maio de 2014.

LISOVSKY, Mauricio. **Pausas do destino:** teoria, arte e história da fotografia. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

_____.A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os

pesquisadores contemporâneos da imagem?. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas. Belém. v. 9, nº 2, p. 305-322, maio-ago. 2014.

_____. **Pequena história da Fotografia – Remix**. Disponível em: < <http://www.iconica.com.br/site/pequena-historia-da-fotografia-remix/> >. Acesso em 28 set. 2012.

MACIEL, Jane Cleide de Sousa. **Exposições para a fotografia comum: imagem, tecnologia e estética no Flickr**. Rio de Janeiro, 2012. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

MAFFESOLI, Michel. **A transfiguração do político: a tribalização do mundo**. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MALINI, Fabio. Um método perspectivista de análise de redes sociais: cartografando topologias e temporalidades em redes. **Anais do XXV Encontro Anual da Compós**, Universidade Federal de Goiânia, 7 a 10 de junho 2016.

MALINI, Fabio et al. #VEMPRARUA: Narrativas da Revolta Brasileira. **Anais do XXII Congresso da Associação Latinoamericana de Investigadores da Comunicação (Alaic)**, Faculdade de Ciências e Artes da Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Peru (PUCP), Peru, 2014. Disponível em <http://congreso.pucp.edu.pe/alaic2014/wp-content/uploads/2013/12/GI1-Malini-Goveia-Ciarelli-Carreira-Herkenhoff-Regattieri-Vinicius.pdf>. Acesso em 4 out 2014.

MARICATO, Ermínia et al. **Cidades Rebeldes: Passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil**. São Paulo: Boitempo, Carta Maior, 2013.

MEDIALAB.UFRJ. **Atlas #ProtestosBR**. Disponível em: < <http://medialabufrj.net/mnemopolis/atlas/> >. Acesso em 16 de mar 2015.

MERZEAU, Louise. Photographies numériques: pour un espace public de la mémoire. In: COUANET, Catherine, SOULAGES, François, TAMISIER, Marc. **Politiques de la photographie du corps**. Paris : Klincksieck, 2007.

MONDZAIN, Marie-José. **L'image peut-elle tuer?** Montrouge : Bayard Éditions, 2015.

_____. **Image, sujet, pouvoir: entretien avec Marie-José Mondzain**. **Sens Public**, 2008. Entrevista concedida a Michaela Fiserova.

_____. 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.

MORAES, Márcia. Subjetividade, cognição e redes sociotécnicas. **Subjetividade e contemporaneidade**. Ano X, n.16, 2005.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MITCHELL, William. **The Reconfigured Eye: Visual truth in the post photographic era.** Cambridge: The MIT Press, 1992.

MUSSO, Pierre. A filosofia da rede. In: PARENTE, André. **Tramas da rede.** Porto Alegre: Sulina, 2004.

OLIVEIRA, Fabiana (org). **Cidadania, justiça e “pacificação” em favelas cariocas.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014.

PARENTE, André. Enredando o pensamento: redes de transformação e subjetividade. In: _____. **Tramas da rede.** Porto Alegre: Sulina, 2004.

PICADO, Benjamim. Do documento ao acontecimento fotográfico: historicidade e discursividade narrativa do fotojornalismo. In: _____. **O olho suspenso do noventa:** plasticidade e discursividade visual do fotojornalismo moderno. Rio de Janeiro: Pensamento Brasileiro, 2014.

PIMENTEL, Leandro. **O inventário como tática.** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2014.

POIVERT, Michel. **La photographie contemporaine.** Paris: Flammarion, 2002

RANCIÈRE, Jacques. **O ódio à democracia.** São Paulo: Boitempo, 2014.

_____. **O destino das imagens.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.

_____. **O espectador emancipado.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012b.

_____. **A partilha do sensível: estética e política.** São Paulo: EXO Experimental org.; Ed. 34, 2009.

_____. **O Desentendimento: Política e Filosofia.** São Paulo: Ed. 34, 1996a.

_____. O dissenso. In: **A Crise da Razão.** NOVAES, Adauto (org). São Paulo: Companhia das Letras; Brasília: Ministério da Cultura; Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1996b.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea.** São Paulo: SENAC, 2010.

SAMAIN, Etienne. **As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte.** In: Revista Poiésis, n 17, p. 29-51, Jul. de 2011.

SIEREK, Karl. **Images oiseux: Aby Warburg et la théorie des médias.** Paris: Klincksiek, 2009.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política.** Petrópolis: Vozes, 2006.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **Diante da dor dos outros.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUSA, Cidoval; SOUZA, Arão (orgs.). **Jornadas de junho**: repercussões e leituras. Campina Grande: EDUEPB, 2013.

SOUZA, T. G.; GOVEIA, F.; CARREIRA, L. S. **As ressignificações da hashtag #VemPraRua a partir do uso de imagens no Twitter**. In: XIX Intercom Sudeste, 2014.

TUCHERMAN, Ieda. **Breve história do corpo e de seus monstros**. Lisboa: Vega, 1999.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Madri: Akal, 2010

_____. Mnemosyne. In: **Dossiê Aby Warburg**. Organização Cezar Bartholomeu. Revista Arte e Ensaio. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA, UFRJ, ano XVI, número 19, 2009.

_____. Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte. In: **Concinnitas**. Revista do Instituto de Artes da UERJ. Ano 6, v. 1, nº 8, julho 2005.