

Imagens feitas de tempo: a iluminação dos pormenores na dupla distância do olhar

Rita Bredariolli¹

A imagem é um ato
Jean-Paul Sartre

Dispusemo-nos, por esse texto, ao encontro com as imagens da ditadura brasileira, produzidas e mantidas sobreviventes em sua divulgação e uso. Fomos ao encontro, portanto, dos fragmentos usados como partes da construção mnemônica coletiva, pública. Consequentemente, fragmentos da criação de memórias para aqueles que não a constituíram por sua própria experiência.

Da época da implantação do regime militar brasileiro, em 1964, até o seu pseudo fim em 1985, encontramos como partes de seu conjunto imagético, imagens de pixações sobre os muros da cidade; dos tanques do exército nas ruas entre transeuntes ou manifestantes; dos conflitos entre manifestantes e o exército; do apoio de uma parte da população ao golpe, registrado pelas fotografias da “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”, por exemplo. Também integram esse conjunto as imagens do tricampeonato brasileiro na copa do mundo de 1970; das passeatas de estudantes, intelectuais e artistas; das apresentações de músicos brasileiros nos festivais promovidos por uma emissora de televisão; das muitas fotografias 3x4 de militantes, cuja divulgação em dias atuais ganhou intensidade pelo passado de nossos dois últimos presidentes; dos corpos dos presos políticos sob tortura; de ossadas, da morte.

Ainda sob os anos iniciais do regime militar iniciou-se também uma produção cinematográfica voltada ao tema, ampliando esse conjunto de imagens. Em 1965 foi lançado “O Desafio” de Paulo César Saraceni; “A Derrota” de Mário Fiorani, em 1966; “Terra em Transe” de Glauber Rocha, em 1967; “Jardim de Guerra”, de Neville d’Almeida, em 1968. Também em 1968 foi lançado “A Vida Provisória” de Maurício Gomes Leite; “O Bom Burguês” de Osvaldo Caldeira, em 1981; ainda em 1981, “Eles não usam Black Tie” de Leon Hirszman; e um ano depois “Pra frente Brasil” de Roberto Farias.

Dos anos subsequentes à “abertura” política, temos “Corpo em Delito” de Nuno César Abreu e “Que bom te ver viva” de Lúcia Murat, ambos de 1989. Em 1994, foi lançado “Lamarca”, filme de Sérgio Rezende. Da produção mais recente, compreendida a partir do final dos anos de 1990, foram escolhidos alguns filmes, citados aqui dentre outros, por tomarem a visualidade em sentido crítico, distando do espetacular e apelativo ao desviarem-se de certo “excesso de sentido”, glorificado pela crença ou de sua “ausência cínica”, glorificada pela tautologia, recurso típico de algumas produções realizadas para a TV, outra e principal fonte para a constituição de nosso imaginário. Assim, de 1998, vale mencionar “Ação entre Amigos” de Beto Brant, seguido por “Cabra Cega” de Toni Venturi exibido em 2003, e por fim “O ano em que meus pais saíram de férias”, filme de Cao Hamburger e Cláudio Galperin, de 2006. De 2007, temos “Corpo”, filme de Rosana Foglia e Rubens Rewald, mencionado por Tales Ab’Saber em seu texto “Brasil, a ausência significativa política (uma comunicação)” como “expressão nítida do estado da vida mortificada, de um tempo e um progresso que aconteceu, sem acontecer”, comentário feito em um contexto no qual aborda a falta de elaboração do passado “de nossa ditadura militar” (Ab’Saber, 2010: 198).

Poderíamos concluir ao dimensionar toda essa produção imagética, que nos foi legado um amplo conjunto de imagens sobre a ditadura brasileira, e por essa presença, a redenção, a libertação de um passado em danação, ao superá-lo justamente pela revivescência dessa memória e suas narrativas. Mas não se fez assim. O conjunto dessas imagens é amplo,

¹ Mestre e Doutora em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA-USP e atualmente é professora do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, IA-UNESP. É autora de *Das lembranças de Suzana Rodrigues: tópicos Modernos de Arte e Educação*. Vitória: Edufes, 2007.

certamente, mas sua divulgação e acesso restritos, restrição essa que se desdobra em falta de acesso e excesso de divulgação.

A história do filme “Brasil – Um relato de tortura”, pode ser tomada como um, dentre vários outros exemplos. Essa produção chilena de Haskell Wexler e Saul Landau, realizada em 1971, foi exibida no Brasil somente agora, “aos quinze minutos de terça-feira”, dia 7 de agosto de 2012. Como ressaltado no blog de Eduardo Escorel, foi

“preciso passar 41 anos para a exibição de *Brasil – Um relato de tortura* ser programada por uma emissora brasileira, e ainda assim em horário clandestino. Apesar da demora e do horário, não é tarde para ver o documentário, feito no calor da hora, em que alguns dos presos políticos brasileiros trocados, em janeiro de 1971, pelo embaixador suíço, sequestrado no mês anterior pela Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), relatam as torturas de que foram vítimas e continuavam a ocorrer no Brasil” (<http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-cinematograficas/geral/brasil-um-relato-de-tortura> <acesso em 11/08/2012>).

A restrição de acesso a esse conjunto imagético do regime ditatorial brasileiro se conclui não apenas pela frequência de sua circulação, mas pelo uso feito dessas imagens. Quando divulgadas, passam pela adequação à condução editorial pertinente a cada uma de suas vias de acesso ao público, as dos meios de comunicação, não somente o impresso, mas, sobretudo, o televisivo. Com alguma exceção, são, geralmente, tomadas como ilustrações de artigos sobre a repressão, ou alojadas em minisséries e novelas televisivas, recriadas pela justaposição de uma representação atual, anacrônica, extemporânea e imagens de arquivos, frequentemente envolvidas pela atmosfera do romance, transformadas em cenário para o herói e a heroína.

Nesses casos, essas imagens chegam ao público como narrativas pré-fabricadas², envolvidas, como dissemos, pelo “excesso de sentido (que a crença glorifica)”, que pela redundância, reiteração e repetição, verte-se em “ausência cínica de sentido (que a tautologia glorifica)” (Didi-Huberman, 2005: 77).

Esse invólucro oblitera o espaço do “choque”, tomado como uma ““conjunção fulgurante” que faz a beleza mesma da imagem e que lhe confere também seu valor crítico, entendido doravante como valor de verdade”. Verdade essa compreendida como ““conteúdo do belo””, que seria evidente para Walter Benjamin, não por um desvelamento, mas por um processo designado como ““incandescência do invólucro [...], um incêndio da obra, no qual a forma atinge seu mais elevado grau de luz””. Segundo Didi-Huberman, esse seria o “momento crítico por excelência”, o “núcleo da dialética”, quando o “choque” apareceria “primeiro como lapso

² Tomamos aqui um termo empregado por Ítalo Calvino em seu texto “Visibilidade”, integrante do livro “Seis Propostas para um novo milênio”. Calvino se refere a um “dilúvio das imagens pré-fabricadas”, ao abordar o que chama de “imaginário indireto”, termos usados como definição do “conjunto de imagens que a cultura nos oferece”, seja aquela que convencionamos como “de massa” ou “de outra forma tradicional”, se é que ainda podemos separar tais categorias. O trecho aqui reproduzido tem como início uma questão: “que futuro estará reservado à imaginação individual [e coletiva] nessa que se convencionou chamar a ‘civilização da imagem’? O poder de evocar imagens *in absentia* continuará a desenvolver-se numa humanidade cada vez mais inundada pelo dilúvio das imagens pré-fabricadas? Antigamente a memória visiva de um indivíduo estava limitada ao patrimônio de suas experiências diretas e a um reduzido repertório de imagens refletidas pela cultura; a possibilidade de dar forma a mitos pessoais nascia do modo pelo qual os fragmentos dessa memória se combinavam entre si em abordagens inesperadas e sugestivas. Hoje somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens a ponto de não podermos distinguir mais a experiência direta daquilo que vimos há poucos segundos na televisão. Em nossa memória se depositam, por estratos sucessivos, mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo” (Calvino, 2009: 107)

ou como o ‘inexprimível’”, entendido como “potência crítica”, capaz de, ao menos, impedir a confusão entre a falsa aparência e o essencial. O “inexprimível”, forçaria, no “espaço de um instante”, a “ordem do discurso ao silêncio da aura” (Didi-Huberman, 2005: 173).

A hipertrofia de sentidos, por excesso ou ausência, que acomete a imagem como ilustração, se tornaria, portanto, obstáculo à certa “experiência aurática”, tomada como “‘choque’ da memória involuntária”, assim definida por Georges Didi-Huberman, em atualização do conceito elaborado por Walter Benjamin (Didi-Huberman, 2005: 151).

Mas, a ideia de aura teria para Walter Benjamin, seguindo uma expressão de Georges Didi-Huberman, um “polimorfo valor de uso”. Em seu texto “Pequena História da Fotografia”, datado de 1931, em referência às imagens do fotógrafo Eugène Atget, a aura aparece como mascaramento da realidade. Ao falar sobre as imagens de Atget, Benjamin associa a aura a uma “trama de espaço e tempo” que mascara o mundo, envolve o olhar do espectador em uma tradição cultivada e cultuada. Como tantas de nossas imagens sobreviventes, que agregaram ao longo de sua existência, muitos discursos, manifestos em excesso, portanto, e ao mesmo tempo, em ausência de sentidos. Tanto quanto discursos, acumularam silêncios, derivados do calar de narrativas. Diferentes do silêncio propício à experiência aurática, esses se definem na tentativa pelo esquecimento como apagamento de um passado e não como sua rememoração.

As imagens de Atget, segundo Benjamin, libertavam-se desse invólucro – a aura –, reconduzindo o olhar do espectador ao mundo desnudado. Privadas dessa atmosfera aurática, essas imagens apresentariam um mundo desaturado pelo “efeito”, citando Georges Didi-Huberman, de “desconstituição” ou de “desconstrução das crenças”, dos “valores culturais”, das “culturas já informadas”. Por isso, capazes de libertar o espaço, em uma “alienação saudável”, para um olhar politicamente educado:

“Atget foi um ator que retirou a máscara, descontente com a sua profissão, e tentou igualmente, desmascarar a realidade”

[...]

Foi o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializada em retratos [...] Ele saneia essa atmosfera, purifica-a: começa a libertar o objeto de sua aura, nisso consistindo o mérito mais incontestável da moderna escola fotográfica [...] ele buscava as coisas perdidas e transviadas, e, por isso, tais imagens se voltam contra a ressonância exótica, majestosa, romântica, dos nomes das cidades [...] (Benjamin, 1996: 100-101)

Quase todos os lugares recolhidos e recriados por Atget são vazios. “Não são solitários”, dizia Benjamin, mas “privados” de atmosfera. Atget apresentaria um mundo dessacralizado, desencantado, despojado do invólucro aurático, pela criação de imagens constituídas de vazio e silêncio. Didi-Huberman nos lembra que Benjamin, “falava do silêncio como de uma potência de aura”.

O vazio e o silêncio são, nesse sentido, materializações do impacto de um instante apreendido, de uma suspensão do curso do tempo, em um “choque” que potencializa a eclosão de uma multiplicidade de sentidos definidos no intervalo feito de uma “trama de tempo e espaço”, entre aquele que olha e o olhado.

O conceito de aura é novamente exposto, anos depois, em “A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica”. Diferentemente do texto precedente, a aura e seu declínio, são expostos em valoração ambígua, ao serem dimensionados em relação às alterações perceptivas ocasionadas pelas mudanças produtivas da era da reprodutibilidade técnica. A aura é então associada à autenticidade de um objeto, definida como

“a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se

esquiva do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só esse testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele é a autoridade da coisa, seu peso tradicional.

O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era de sua reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura [...]” (Benjamin, 1996: 168)

Para Benjamin, pela “técnica da reprodução” o objeto seria despojado do “domínio da tradição”. A reprodução serial destituiria o objeto de sua autenticidade, ao mesmo tempo em que atualizaria esse objeto ao levá-lo ao encontro do espectador. Esses processos resultariam num violento abalo da tradição, da experiência, mas também constituiriam “o reverso da crise e a renovação da humanidade”. O aspecto ambíguo do fenômeno aurático, como exposto por Benjamin, se justifica em uma afirmação sua ao manifestar sua apreensão da ambiguidade como a imagem da dialética em suspensão (Didi-Huberman, 2005: 196).

De forma também ambígua é exposto outro conceito implicado na experiência aurática, o culto. O “valor de ‘culto’” seria o responsável por atribuir à aura o seu “verdadeiro poder de experiência”.

Ao analisar a “significação que pode assumir a natureza cultural do fenômeno aurático”, implicada nas relações entre os atos de ver, crer e olhar, Didi-Huberman, volta aos princípios do uso da palavra “cultus”, apresentando-a simplesmente como designação para o “ato de habitar um lugar, ocupar-se dele, cultivá-lo”. Trata-se da referência a um lugar e “à sua gestão material, simbólica ou imaginária”. A ação de cultivar se remeteria, portanto – e simplesmente -, a um “lugar trabalhado”, cultivado, seja ele uma “terra, uma morada, uma morada ou uma obra de arte” (Didi-Huberman, 2005: 155).

Didi-Huberman reconhece a impossibilidade de evocação de um “valor de culto” associado à aura de um objeto visual sem fazer referência explícita ao mundo da crença e das religiões constituídas. No entanto, também reconhece necessária a secularização da noção de aura para entender “algo da eficácia estranha e única de tantas obras modernas que, ao inventarem novas formas, tiveram precisamente o efeito de desconstituir ou de desconstruir as crenças, os valores culturais, as culturas já informadas”. E que, dessa forma abriram espaços, assim como as imagens captadas por Atget, aos novos “cultos”, novas habitações e cultivos, definindo, portanto, potenciais de novos fenômenos auráticos (Didi-Huberman, 2005: 156).

A “aura”, de acordo com Didi-Huberman, “não é credo: seu silêncio está longe de ser apenas o discurso da crença como resposta adequada”. Seu poder se concentra na distância. Na distância como choque, como “capacidade de nos atingir, de nos tocar, a distância ótica capaz de produzir sua própria conversão háptica ou tátil”. Na “dupla distância dos sentidos (os sentidos sensoriais, o ótico e o tátil, no caso) e a dos sentidos (os sentidos semióticos, com seus equívocos, seus espaçamentos próprios)”. A relação entre essas “duas distâncias já desdobradas, a relação dessas duas obscuridades constitui na imagem – que não é pura sensorialidade nem pura memoração – exatamente o que devemos chamar sua aura” (Didi-Huberman, 2005: 158-159; 169-170).

As imagens se mantêm em latência, em potenciais originários, em acordo ao conceito, “ele próprio dialético e crítico”, de origem, enunciado por Benjamin. “Nem ideia, nem ‘fonte’”, mas um “‘turbilhão no rio’”, que surge

“diante de nós como um sintoma [...] uma espécie de formação crítica, que por um lado perturba o curso normal do rio [...] por outro faz ressurgir corpos esquecidos pelo rio [...] que ela ‘restitui’, faz aparecer, torna visíveis de repente, mas momentaneamente: eis aí seu aspecto de choque e de formação [...] E nesse conjunto de imagens ‘em vias de nascer’, Benjamin não vê ainda senão ritmos e conflitos: ou seja, uma verdadeira dialética em obra” (Didi-Huberman, 2005: 170-171).

Para Walter Benjamin “somente as imagens dialéticas, são imagens autênticas”. É uma “imagem autêntica”, segundo Didi-Huberman “deveria se apresentar como imagem crítica: uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem [...], e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente”, nos obrigando a redigir esse olhar, “não para ‘transcrevê-lo’, mas para constituí-lo” (Didi-Huberman, 2005: 171-172).

Mas, “não há imagem dialética”, não se realiza o potencial originário da imagem, “sem um trabalho crítico da memória, confrontada a tudo o que resta como ao indício de tudo o que foi perdido”. A memória para Benjamin não se define como “posse do rememorado”. Sua concepção de memória coincide com a atividade da “escavação arqueológica”, para a qual o lugar da descoberta é tão indicial, tão revelador, quanto os objetos que dele foram escavados (Didi-Huberman, 2005: 174).

Como poderíamos então descrever um trabalho crítico da memória, se a estratégia de sua constituição, se firma por procedimentos, que podemos considerar análogos em sua distorção: a relação entre a crença e a tautologia, e a simples desaparecimento?

Falamos do excesso e da ausência de sentidos manifestos no uso e divulgação do conjunto de imagens sobreviventes da ditadura brasileira. Em complementaridade, é preciso expor outra parte da mesma estratégia de constituição de nossa memória coletiva sobre essa parte de nossa história. Também a denominaremos como ausência, no entanto, trata-se de algo diferente daquela definida pela repetição, reiteração e redundância de sentidos. Não trataremos, portanto, da “ausência cínica de sentido”, glorificada pela tautologia, mas da ausência daquilo que não é dito ou posto à vista. Referimo-nos, portanto, à ausência deliberada de imagens, assim como a ausência deliberada das narrativas. A ausência deliberada do “ato de dar a ver” que não é o

“ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do ‘dom visual’ para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Todo olho traz consigo sua névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se o detentor [...]” (Didi-Huberman, 2005: 77).

Em nosso país não há rememoração dos acontecimentos, mas uma distorção, entre a afirmação como crença e tautologia daquilo que é, em edição, dito e mostrado, o dizível e o visível e aquilo que é subtraído, nem dito, nem visto. Nosso imaginário desse passado vem sendo construído na relação entre a profusão de imagens, a reiteração de narrativas pré-fabricadas e a ausência de espaços para a elocução e elaboração sobre tais sentidos. Para uma rememoração, portanto, como *anamnesis* e não como indução à *amnésia*³.

³ Paulo Ribeiro da Cunha abordará em seu texto “Militares e anistia no Brasil: um dueto desarmônico”, capítulo do livro “O que resta da ditadura”, as implicações das particularidades da anistia brasileira, promulgada em 1979 pelo próprio governo militar, para a fabricação de certa história e memória, inserindo-a como repetição em uma tradição brasileira de processos de anistia. Para isso dispõe de uma reflexão introduzida pela análise do conceito de anistia, pautada em “hipótese explicativa” dimensionada por Janaina Teles em sua dissertação de mestrado “Os herdeiros da memória: a luta dos familiares e desaparecidos políticos no Brasil”. Dessa análise elucida-se a ambivalência contida no conceito de anistia, por congregar dois sentidos: “anamnesis (reminiscência)” e “amnésia (olvido, perda total ou parcial da memória)”. Tais presenças, tensionadas por sua polarização, verteriam a anistia em duas possíveis concepções “opostas e excludentes”. Uma entendida como “resgate da memória e direito à verdade, como reparação histórica, luta contra o esquecimento e recuperação das lembranças; a outra vista como esquecimento e pacificação, como conciliação nacional”. No caso brasileiro, a anistia de 1979 estaria “norteadas fundamentalmente pela intenção de esquecimento: e por outro nucleada por um quesito de admissibilidade e confiança” (Cunha, 2010: 17-18).

A história da ditadura militar ainda não foi assimilada pela sociedade brasileira como sua. A população não reconhece nessas imagens um passado seu, talvez porque ele nunca tenha sido exposto como tal. Constatação divulgada recentemente pela publicação do artigo “Ainda o silêncio” de Matheus Pereira. Nesse seu texto, Pereira ao apresentar uma reflexão sobre o tratamento dado à memória do golpe militar de 1964 e de seus desdobramentos pelos livros didáticos voltados ao ensino da história nas escolas brasileiras, afirma a ditadura como um assunto ainda “tratado com ressalvas”. Como forma de apoio e intensificação de sua tese - desvelando uma das origens do projeto de preservação sistemática da amnésia coletiva, problema tornado “congenito” em nosso país, pelo silêncio, apagamento ou distorção - Pereira se remete a estudos que sugerem, pela comparação com jovens argentinos e uruguaios, “que os brasileiros são os que menos tem interesse a respeito do passado militar e os que tem menores rejeições a ‘opções militaristas’”. Segundo o autor, os jovens brasileiros “são os mais despolitizados e os que menos defendem valores democráticos” (Pereira, 2012: 36-39).

A “formação subjetiva ideológica por excelência do espaço público brasileiro contemporâneo” se realiza pela recusa em “ver a história”, pela “recusa de ampliação da consciência pública e política para os objetos problemáticos de uma sociedade falsamente pacificada que funciona inconscientemente modulando o pensável e o impensável diante do nosso real”, segundo Tales Ab’Saber. Todos, afirma o autor,

“fechamos os olhos da consciência política cuidadosamente e continuamos com nossos planos privados de consumo, ou da mera sobrevivência, em um mercado e um mundo praticamente inviável, dependendo da posição que se habita nele, ou do que privilegiamos ou podemos olhar” (Ab’Saber, 2010: 195).

Essa forma de subjetivação política, a saber, o “modo de conceber a história, um modo de compreender o presente, um modo de se relacionar com o espaço público e com a realidade das classes sociais no Brasil”, seria um dos efeitos da falta de elaboração mínima da violência produzida pela ditadura militar que “teve início em 1964 e colocou o Brasil definitivamente no rumo atual de sua ordem de violências tradicionais, não reparadas”. Essa “configuração contemporânea da história brasileira” gerou e é sustentada pela “falência dos espaços consequentes de reflexão e subjetivação política”, um dos indícios da absoluta vitória da ditadura militar brasileira, mantida em atualização em seus efeitos e consequências, tornando nossa história um “imenso sistema de repetições em que, no lugar de direitos efetivos, sempre vivemos alguma espécie de sentido simplesmente aberto ao real do poder, alguma espécie de transe” (Ab’Saber, 2010: 191-202).

A sobrevivência da ditadura militar brasileira em seus efeitos e consequências, também é tema de um texto de Jeanne-Marie Gagnebin, no qual apresenta como possibilidade dessa sobrevivência a falta de espaços para a elaboração crítica da memória. Para a autora, aparentemente há uma

“correspondência secreta entre os lugares vazios, os buracos da memória, esses brancos impostos do não dito do passado, e os lugares sem lei do presente, espaços de exclusão e exceção, mas situados dentro do recinto social legítimo, como se somente a inclusão da exceção pudesse garantir a segurança da totalidade social” (Gagnebin, 2010: 186)

O preço desse “silêncio imposto” sobre o passado “não é ‘só’ a dor dos sobreviventes”, segundo Gagnebin, também pagamos por nossa “resignação e impotência”. É urgente, seguindo suas palavras, deslocarmo-nos da resignação, “não só” para a indignação, mas para uma “resistência efetiva, sem ressentimento, mas com a tenacidade e a vivacidade da vida” (Gagnebin, 2010: 186).

Esse deslocamento, talvez, pudesse ser impulsionado pelo reconhecimento das imagens, que nos são dadas, como espaços de subjetivação política. Recuperaríamos, assim, a consciência sobre sua potencialidade originária, ao tornar seus invólucros, incandescências; ao escavar o tempo, nelas contido, em uma ação que, simultaneamente, acione e revigore o trabalho da memória crítica, retomando as imagens como fenômenos auráticos, considerados em sua ambiguidade, portanto, em sua “significação dialética”, que não nos impõe a necessidade de tomada de posição no dilema entre “o que vemos (com sua consequência exclusiva num discurso que o fixa, a saber: a tautologia) e o que nos olha (com seu embargo exclusivo no discurso que o fixa, a saber: a crença)”, mas nos mantendo, apenas, sob a inquietação do entre, tentando “dialetrizar” a imagem. Tentando, pois, pelas palavras de Didi-Huberman, “pensar a oscilação contraditória em seu movimento de sístole e diástole (a dilatação entre o coração que bate, o fluxo e o refluxo do mar que bate) a partir do seu ponto central, que é seu ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio” (Didi-Huberman, 2005: 186; 77).

Devemos, portanto, buscar a ruptura com os “pensamentos binários”, com os “pensamentos do dilema”, pois esses seriam “incapazes de perceber seja o que for da economia visual como tal”. Ultrapassar o dilema e voltarmos-nos ao “ponto de inversão e de convertibilidade, ao motor dialético de todas as oposições” (Didi-Huberman, 2005: 77).

Esse texto será agora vertido para os tempos acumulados - e, portanto, acúmulos de discursos, histórias e potenciais memórias - de algumas imagens remanescentes da ditadura brasileira. Desse conjunto, algumas imagens foram escolhidas para serem mencionadas aqui, por terem sido ou por estarem em processo de transformação em emblemas, tornadas símbolos da repressão. Uma delas a de Vladimir Herzog, morto em sua cela; outra, a fotografia 3x4 da militante Dilma Rousseff, acompanhada de sua variação *pop*, e por fim, outra imagem da mesma militante sob interrogatório. Imagem essa, atualmente em exposição, entre outras situações e variações, como ilustração de artigos sobre a criação da “Comissão Nacional da Verdade”, instalada oficialmente em 16 de maio de 2012, depois de sancionada a lei que a instituiu em 18 de novembro de 2011.

Em 31 de outubro de 1975, foi realizado às 16:00 hs na catedral da Sé, centro de São Paulo, um culto ecumênico em memória do jornalista Vladimir Herzog. Conforme artigo do jornal “O Estado de São Paulo” de 1 de novembro de 1975, milhares de pessoas participaram dessa cerimônia que se tornou, por reiteradas menções, um dos marcos da luta contra a ditadura militar, assim como também se tornou um emblema a imagem de sua morte dentro de uma cela do Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI), em São Paulo (O Estado de São Paulo, 1/11/1975: 14).

A imagem da morte de Herzog, cuja autoria foi assumida pelo fotógrafo Silvaldo Leung Vieira, foi aventada como responsável pela contestação da versão oficial de suicídio, como divulgado em 1975. Tanto a autoria quanto a consequência gerada por essa imagem, são questionadas por Audálio Dantas, autor do livro “A Segunda Guerra de Vlado Herzog” e conselheiro do Instituto Vladimir Herzog. Dantas era presidente do Sindicato dos Jornalistas de São Paulo em 1975, quando no dia 27 de outubro foi convocado a comparecer na unidade do 2º Exército, na cidade de São Paulo para que lhe fossem mostradas fotografias que comprovavam o suicídio de Vladimir Herzog.

O assassinato de Herzog foi reconhecido sob uma ação judicial que responsabilizava o estado por sua morte. A imagem de sua morte, publicada, tornou-se domínio público, passível de toda a possibilidade de uso. Em 2009, por exemplo, a mesma imagem é transformada em charge, utilizada como protesto a um editorial do jornal “Folha de São Paulo”, que atribuía à ditadura brasileira, a denominação “ditabranda”. Imagem controversa, pois pela intenção de provocar uma ácida crítica aos termos do editorial do jornal em questão - bem como, à sua participação em apoio ao regime militar - arrisca-se em contribuir com a banalização que contesta, pelo uso caricato da imagem e da memória que buscava preservar.

É certo que a imagem da morte de Herzog guarda, em latências, as implicações de um passado que é de todos nós. No entanto, além dessa instância pública, coletiva, há nessa

imagem a intimidade de um homem, sua história e a memória daqueles que o conheciam. “Não é o seu pai”. Essa frase, atribuída a Clarice Herzog, viúva do jornalista assassinado, teria sido dita após a verificação de três supostas imagens de Herzog na prisão. As imagens foram levadas até Clarice pelo então ministro dos Direitos Humanos Nilmário Miranda que teria confirmado a resistência à abertura dos arquivos da ditadura militar, e a vontade do governo brasileiro em fazê-lo desde que “sem atropelo”, incluindo a queima de documentos considerados de pouco interesse, como por exemplo, as imagens do homem aprisionado, cuja identidade se revelou como o padre canadense Leopold d’Astor (Greenghald, 29/10/2004: A11).

Essas três imagens “desconcertantes” de um prisioneiro nu, foram primeiramente publicadas pelo jornal “Correio Braziliense”, identificadas como sendo do jornalista Vladimir Herzog. Segundo Juliana Teles, essas “fotos desenterraram da memória do país a história de um assassinato brutal”. Essa publicação gerou uma nota do Exército, expressando anuência às práticas da ditadura militar brasileira, justificando-as como respostas à violência daqueles que se recusaram dialogar. O resultado dessa manifestação foi a renúncia de Jose Viegas, ministro da Defesa à época desse acontecimento. As imagens não eram de Herzog, mas causaram um espaço para o retorno da discussão sobre a abertura dos arquivos públicos. Clarice Herzog, viúva do jornalista, ao comentar a situação gerada pela aparição das três imagens, expôs a “dificuldade de cicatrizar as feridas constantemente reabertas”, prolongamento da “dor de um luto inconcluso”, revivificado pela obscuridade de um passado sombrio (Teles, 2010: 294).

O próximo conjunto de imagens a ser descrito nesse texto apareceu recentemente na mídia brasileira - e também estrangeira - devido à projeção de sua retratada. Essas imagens de Dilma Rousseff, nossa atual presidente, começaram a vir a público ao final dos anos de 2000. Em 5 de abril de 2009, um dos jornais de maior circulação no país, a “Folha de São Paulo”, publicou uma reportagem sobre a “Memória da Ditadura”, cujo foco era o passado de “guerrilheira” da então ministra da Casa Civil. Duas páginas do jornal foram dedicadas a essa matéria, uma delas expunha uma entrevista realizada com Dilma Rousseff. Essa entrevista era ilustrada com a imagem de uma ficha criminal, legendada como decorrente de sua prisão no Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) no início dos anos de 1970 (Odilla, 2009: A10). Além dos dados de identificação, essa ficha continha uma fotografia 3x4 de Dilma Rousseff ao lado de sua impressão digital. Sobre a foto, o canto de um carimbo com a palavra “capturado” em vermelho. Essa mesma imagem foi publicada na capa do jornal, em recorte que destacava o nome, a fotografia, o carimbo e uma pequena parte de uma impressão digital.

Dias depois, essa publicação rendia em polêmicas, ao ter contestada a autenticidade da ficha criminal publicada. Dilma Rousseff afirmou tratar-se de uma falsificação que circulava desde o dia 30 de novembro de 2008 em um site de um grupo anti-terrorista. Além disso, afirmou jamais ter sido “denunciada ou processada pelos atos mencionados na ficha falsa” (<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/folha-publicou-ficha-falsa-de-dilma> <acesso em 19/08/2012>).

Em 25 de abril de 2009 o jornal “Folha de São Paulo”, em matéria intitulada “Autenticidade de ficha de Dilma não é provada”, admitiu “dois erros” sobre a publicação, a qual foi designada como “reprodução” da ficha criminal de Dilma Rousseff, confirmando a dúvida sobre sua veracidade (Folha de São Paulo, 2009: A12).

Apesar da assunção desse “equivoco” a mesma imagem da ficha criminal de Dilma Rousseff publicada pela “Folha de São Paulo”, continua sendo encontrada como ilustração e comprovação do passado da presidente, geralmente usada em blogs adversos e em conotação pejorativa. A complexidade da atuação política de um militante contrário à ditadura militar é aplainada pela falta de informação e uso abusivo de uma imagem duvidosa, dada como prova.

Digno de nota é a concretização gráfica da planificação dessa imagem. Circula pela internet fotografia semelhante àquela estampada na suposta ficha criminal. Pelo, já popularizado, procedimento usado pelo artista Andy Warhol para expor a transformação de eventos e pessoas em objetos de consumo – entre a celebração e descartabilidade -, a imagem de Rousseff ainda jovem com seus óculos de aros grossos “à la” entremeios dos anos de 1960 e

1970, é aplainada por cores vibrantes, minimizando vestígios de alguma personificação, antes modelada pelos tons de cinza que compunham a imagem em preto e branco. A imagem da militante é transformada em ícone pop. Outra versão dessa imagem circula em colorido verde e amarelo. Nessa, o rosto de Rousseff é emoldurado pelas palavras do hino nacional brasileiro: “Verás que um filho teu não foge à luta”.

O retrato em 3x4 de Rousseff – como também a fotografia do assassinato de Herzog – tornou-se objeto cultuado, pois habitado por intervenções e usos. Adquiriu múltiplos significados que ora emergem, provocando reavivamentos de memórias, ora submergem pela escassez de sentido derivado do excesso de divulgação e manipulação. O retrato aplainado em cores e contrastes de Rousseff pode ser tomado como síntese desse duplo movimento da imagem entre a escassez e o excesso.

Junto a esse retrato 3x4, outra imagem de Dilma Rousseff à época de sua prisão tornou-se frequente, a de seu julgamento perante o tribunal militar do Rio de Janeiro. A composição dessa imagem favorece certa narrativa, por vezes ressaltada pelos cortes que determinam suas variações. A imagem é precisa na relação que se estabelece entre as três figuras centrais: a ré sob julgamento e dois membros do tribunal militar, aparentemente fardados e com os rostos tapados pelas mãos. Quem teria captado esse instante, que hoje, circula como ilustração de um passado ainda não elaborado, mas próximo da superexposição? Como foi produzida essa imagem? Quais as circunstâncias de sua produção? Por que estariam aqueles homens escondendo seus rostos? Quem eram eles?

Essa imagem, em sua divulgação, pode ser encontrada sob a qualificação “emblemática”, assinalada como a prova de uma imagem que “vale por mil palavras”. Uma imagem “incontestável”, “total”, inspiradora de uma “confiança epistêmica”, usada como ilustração de um passado heróico, não somente pelos meios de comunicação brasileiros, como também estrangeiros.

Quem teria divulgado essa fotografia e sob qual intenção? A história da ditadura militar brasileira parece ter sido reduzida a imagens e figuras icônicas, “emblemáticas”, cuja potência originária se apazigua pela hiperexposição. Tão “eloquentes” que calam o choque.

O uso das duas imagens de Dilma Rousseff - a de sua suposta ficha criminal e a de seu julgamento – convocam, instauram e asseguram a dicotomia entre a vilania e o heroísmo. Ambas as imagens mantêm o dilema que preserva um passado não dito, pois superexposto, cultuado por totalizações oscilantes entre o excesso – a crença e a tautologia - e a ausência de elaboração.

“Para saber é preciso imaginar”, disse Didi-Huberman. Para imaginarmos, há que se ter imagens, mas também há que se ter espaços de silêncio e vazio que propiciem a sua atualização⁴, preservando seu potencial originário, ao suspender o dilema pela dialética, essa “função jamais apaziguada do negativo”. Situar a imagem em ato, escavando os tempos que a constituem, tornando invólucros incandescências, secularizando cultos, devolvendo-nos espaços plenos de silêncio e vazio, propícios a novas e outras habitações criadas na dupla distância do olhar, no encontro entre o “Pretérito e o Agora”. Movimento dialético que nos impulsiona a “escrever esse olhar”, não para realizar uma transcrição, mas para “constituí-lo”, expondo narrativas e imagens inexprimíveis, invisíveis.

⁴ O termo “atualização” é usado aqui em direção ao conceito de “atualidade” como forjado por Walter Benjamin, “que retoma a outra vertente semântica da palavra, ou vir a ser ato (Akt) de uma potência” (Gagnebin, 2009: 147).

Bibliografia

Ab'Sáber, Tales (2010). "Brasil, a ausência significativa política (uma comunicação)" em Teles, Edson y Saflate, Wladimir (comps.) *O que resta da ditadura*. (São Paulo: Boitempo).

"Autenticidade de ficha de Dilma não é provada" em Folha de São Paulo (São Paulo) 05/04/2009, A10. (<http://acervo.folha.com.br/fsp/2009/04/25/2> <acesso em 19/08/2012>).

Benjamin, Walter (1996). *Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. (São Paulo: Editora Brasiliense).

Calvino, Ítalo 2009 (2002). *Seis Propostas para um novo Milênio*. (São Paulo: Companhia das Letras).

Cunha, Paulo Ribeiro da (2010). "Militares e anistia no Brasil: um dueto desarmônico" em Teles, Edson y Saflate, Wladimir (comps.) *O que resta da ditadura*. (São Paulo: Boitempo).

Didi-Huberman, Georges (2003). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. (Barcelona: Paidós).

Didi-Huberman, Georges 2005 (1995). *O que vemos, o que nos olha*. (São Paulo: Editora 34).

Gagnebin, Jeanne Marie (2010). "O preço de uma reconciliação extorquida" em Teles, Edson y Saflate, Wladimir (comps.) *O que resta da ditadura*. (São Paulo: Boitempo).

Gagnebin, Jeanne Marie (2009). "Walter Benjamin: estética e experiência histórica" em Almeida, Jorge de y Bader, Wolfgang (comps.) *Pensamento Alemão no século XX*. (São Paulo: Cosac Naify).

Greenhald, Laura (2004). "Fotos não são de Vlado, admite Clarice" em O Estado de São Paulo (São Paulo) 29/10/2004, A11. (<http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20041029-40554-nac-11-pol-a11-not> <acesso em 19/08/2012>)

Odilla, Fernanda (2009). "Memória da Ditadura" em Folha de São Paulo (São Paulo) 05/04/2009, A10. (<http://acervo.folha.com.br/fsp/2009/04/05/2> <acesso em 19/08/2012>)

Pereira, Mateus Henrique de Faria (2012). "Ainda o silêncio" em *Revista de História da Biblioteca Nacional* (Rio de Janeiro: Sociedade de Amigos da Biblioteca Nacional, SABIN) ano 7, no. 83.

Teles, Janaina de Almeida (2005). "Os herdeiros da memória: a luta dos familiares de mortos e desaparecidos políticos no Brasil", Dissertação de Mestrado em História Social, São Paulo, Departamento de História/FFLCH, USP.