

Imagens e a regulação da comoção: vulnerabilidade e testemunho

Images and the regulation of affection: vulnerability and witnessing

Leandro R. Lage¹
leandrorlage@gmail.com

RESUMO

O objetivo deste trabalho é refletir sobre o apelo compassivo, a força política e a dimensão testemunhal das fotografias do menino sírio Aylan Kurdi, feitas pela fotógrafa turca Nilüfer Demir em setembro de 2015, na praia de Ali Hoca, em Bodrum, na Turquia. Num primeiro momento, distingue-se essas fotografias na esteira das chamadas “imagens do trauma”, ou hiperimagens. Em seguida, destaca-se uma espécie de tópica em torno da qual algumas dessas imagens parecem se reunir, a saber, a presença ostensiva e expressiva de crianças como sujeitos sofredores na construção visual dos apelos compassivos. Argumenta-se, então, sobre a capacidade que imagens como as do menino sírio têm para comunicar a precariedade de certas vidas. Por fim, analisamos a fotografia à luz do potencial político do testemunho e do próprio significado da fotografia enquanto resto.

Palavras-chave: Imagem. Comoção. Vulnerabilidade. Testemunho.

ABSTRACT

The aim of this work is to reflect on the compassionate appeal, political power and testimonial dimension of the photographs of the Syrian boy Aylan Kurdi, made by the Turkish photographer Nilüfer Demir in September of 2015, in the beach of Ali Hoca, in Bodrum, Turkey. At first, these photographs are distinguished in the wake of the so-called “trauma images”, or hyperimagens. Next, we argue that these images seems marked by the ostensible and expressive presence of children as suffering subjects in the visual construction of compassionate appeals. It is argued, then, about the capacity that images of the Syrian boy have to communicate the precariousness of certain lives. Finally, we analyze the photograph in light of the political potential of the witnessing and the very meaning of photography as rest.

Keywords: Image. Affection. Vulnerability. Witnessing.

¹ Universidade da Amazônia (Unama). BR-316, KM 03, Bairro do Coqueiro - Ananindeua (PA).

**Where do you expect us to go
when the bombs fall?**

System of a Down, Tentative

Introdução

Ao reunir e ampliar alguns de seus ensaios para a publicação de *Sobre fotografia*, em 1977, Susan Sontag oscilava entre a celebração e o ceticismo quanto à força das imagens fotográficas em relação ao sofrimento alheio. Por um lado, a escritora via nas “imagens-mundo” um mecanismo poderoso de apropriação e transformação da realidade. Por outro, um risco incalculável de torná-la obsoleta para nossa capacidade de comoção, de afetação. Em seus comentários sobre o trabalho da fotógrafa Diane Arbus, a escritora acaba revelando seu pendor ao ceticismo: “a arte modifica a moral” (Sontag, 2004[1977], p. 53). É significativo que a autora não use o termo “edificar”, mas “modificar” para se referir à capacidade que a fotografia tem para regular nossas emoções no que diz respeito ao que toleramos ver ou não. O que Sontag denuncia é precisamente uma espécie de “analgésia sensorial”, uma atrofia de nossa capacidade de reagir compassivamente às imagens dolorosas.

Um quarto de século depois, em sua última obra, *Diante da dor dos outros*, de 2003, Sontag não apenas retoma o assunto como o reveste de uma nova postura crítica, motivada por uma elogiável honestidade intelectual. Pouco a pouco, a escritora abandona - não por completo, talvez - a tese da saturação das imagens e de nossa decrescente capacidade de nos chocarmos com elas, substituindo-as pela defesa da força permanente de certas imagens, capazes de ampliar nossa consciência sobre o sofrimento alheio. Ao mesmo tempo em que reconhece ser próprio de certas fotografias impor a frustração de não podermos fazer muito ou nada a respeito do que mostram, permitindo ao espectador poder dar as costas e virar a página, Sontag (2003, p. 95) nos conchama a deixar que “as imagens atrozem nos persigam”: elas são um convite a prestar atenção, a refletir; denunciam o que os homens são capazes de fazer uns contra os outros; revogam nosso cômodo direito de nos mantermos ignorantes, inocentes ou incrédulos ante o sofrimento do outro.

Nossa intenção é refletir sobre a força política e o apelo compassivo de determinadas imagens à luz do que essa reorientação argumentativa promovida por Susan Sontag ainda tem a oferecer às análises das imagens fotográficas. Trata-se de re-situar o problema da fotografia como um dos tesouros consumistas capazes de nos anes-

tesiar ante o infortúnio, mas também de recuperar não apenas a crença na eloquência emotiva, como a potência transformadora dessas imagens.

Nossa linha argumentativa seguirá quatro compassos: em primeiro lugar, será preciso distinguir as imagens às quais nos referimos com um grau maior de exatidão, na esteira das chamadas “imagens do trauma”; em seguida, será demarcada uma espécie de tópica em torno da qual algumas dessas imagens parecem se reunir, a saber, a presença ostensiva e expressiva de crianças como sujeitos sofredores; depois, argumentaremos que grande parte da potência dessas imagens reside em sua capacidade de comunicar a precariedade da vida; por fim, analisaremos a fotografia à luz do potencial político do testemunho e do próprio significado da fotografia enquanto resto.

Imagens do trauma

Há pelo menos três maneiras de se entender a referência a imagens do trauma. Em primeiro lugar, de modo mais elementar, diz-se de imagens de eventos traumáticos, tanto de um ponto de vista individual quanto coletivo. Mas há também imagens que, graças à sua força expressiva, possuem elas mesmas a capacidade de estabelecer uma relação traumática com determinados acontecimentos (Meek, 2010). Por último, referimo-nos a imagens que auxiliam na passagem do trauma a um espaço “pós-traumático” (Zelizer; Allan, 2002). É importante ressaltar que essas três chaves compreensivas para a noção de imagens do trauma não são mutuamente excludentes. O que nos interessa explorar, no entanto, é a conjunção das duas primeiras fórmulas: imagens de acontecimentos historicamente traumáticos que possuem, ao mesmo tempo, a capacidade de nos fazer estabelecer uma relação traumática com esses eventos.

Uma das imagens que melhor ilustra esse problema é, sem dúvida, a famosa fotografia de Nick Ut, tirada nas redondezas do vilarejo de Trang Bang, no Vietnã, em 8 de junho de 1972: uma menina vietnamita corre de braços abertos, nua e em prantos, na direção do fotógrafo da Associated Press, ao lado de outras crianças; em segundo plano, soldados caminham logo atrás das vítimas; ao fundo, vê-se apenas uma cortina de fumaça de napalm. Mais de quarenta anos depois de ser produzida, a história dessa fotografia ainda é bastante conhecida. Ela foi tirada minutos após dois aviões americanos despejarem bombas napalm sobre a vila. A menina da fotografia, Phan Thi Kim Phuc, de apenas 9 anos, foi levada ao hospital pelo fotógrafo e resistiu aos ferimentos. E a foto se tornou um

símbolo das atrocidades cometidas no Vietnã. “A imagem fez mais do que salvar a vida de uma garota. O movimento anti-guerra a usou amplamente, e a história do fotógrafo que salvou a garota foi recontada várias vezes nos anos 70” (Bresheeth, 2006, p. 62, tradução nossa).

Entre meados dos anos 1960 e 1970, a guerra do Vietnã dominou os noticiários internacionais e, conseqüentemente, concentrou grande parte dos esforços fotojornalísticos, compensados por inúmeros prêmios e imagens que se tornaram históricas. Entre essas fotografias, outra importante imagem foi a de Eddie Adams, tirada em 1º de fevereiro de 1968, na qual um general vietnamita executa um capitão vietcongue com um tiro na cabeça, a queima-roupa. Ambas as fotografias citadas, de Eddie Adams e de Nick Ut, constituem igualmente dois expressivos flagrantes de crimes de guerra. Entretanto, a imagem das vítimas de napalm carregou de forma mais expressiva o adjetivo de intolerável, acirrando a capacidade de suscitar alguma forma de indignação ante uma fotografia capaz de transformar qualquer um em testemunha da vulnerabilidade daquelas crianças.

Não chega a ser exagero se considerarmos a fotografia de Nick Ut um exemplar daquilo que Seligmann-Silva (2012) chama de hiperimagens: são como que cicatrizes de uma experiência de sofrimento e dor, marcas de um real traumático deixadas em relevo na superfície da memória coletiva. Referimo-nos a imagens indelévels, que não se apagam facilmente porque detêm, ao mesmo tempo, uma expressividade que lhes assegura a capacidade de chamarem atenção para si de modo quase permanente e uma força de percussão que lhes garante cravar raízes na história dos acontecimentos que retratam. Essas imagens são

hipervisíveis no sentido de serem ao mesmo tempo visíveis e guardarem algo que vai além do registro do visual. Hiperimagens normalmente estão ligadas a fatos que possuem uma fortíssima carga emocional. Essa emoção determina uma conformação sui generis da imagem, como que a congela para além do ser estático das imagens sem movimento de um modo geral. Estamos falando de imagens gorgôneas, petrificantes, como se nelas o real tivesse se petrificado e elas possuíssem a capacidade de nos contaminar com essa disposição ao estarecimento (Seligmann-Silva, 2012, p. 65-66, grifos do autor).

Nessa definição, duas observações se destacam: em primeiro lugar, o fato de que essas hiperimagens

conservam elementos que transbordam o registro do visual. Como diria Sontag (2004), parte da força das imagens provém de serem elas realidades materiais por si mesmas, e não apenas pelo que representam. Ou seja, a própria existência dessas fotografias projeta sua força e sua capacidade de resistir ao esquecimento. Associado a isso está o fato de que essas imagens, graças à sua capacidade de afetar e emocionar, despertam a necessidade de compreensão e contextualização imediata, reclamam uma inscrição narrativa. Não se quer dizer com isso que elas dependam de algo que lhes excede para serem aprendidas. Na verdade, quer-se chamar atenção ao fato de que a maioria dessas imagens sobrevive também porque carrega uma espécie de apêndice no qual constam os nomes e histórias de fotógrafos e fotografados, senão a própria história do momento de produção da imagem.

Em segundo lugar, Seligmann-Silva (2012) chama atenção para o que essas fotografias carregam de estarecedor, de petrificante. Na esteira de Walter Benjamin, o autor reitera a capacidade que essas imagens têm de provocarem quebras, rupturas na (des)ordem habitual - de modo a se destacarem em meio à *imagerie* midiática. De modo complementar à fórmula benjaminiana do choque como regra da modernidade, o autor explora esse fenômeno pelo que ele oferece a *contrário* de um apagamento provocado pela rotina de uma catástrofe contínua: “A ‘placa fotográfica da recordação’ [...] guarda as imagens independentemente do tempo de exposição às impressões” (Seligmann-Silva, 2012, p. 77-78). Por um lado, persiste a constatação sobre uma cultura dos sucessivos choques perceptivos que, pouco a pouco, nos acostumam aos impactos. Por outro, tal hipótese do choque como experiência fundamental da modernidade pressupõe que as imagens, ou pelo menos algumas delas, preservem sua capacidade de nos chocar até que tal poder seja abrandado, por assim dizer.

Pode o efeito de choque se diferenciar de uma cultura do choque? Pode uma estética do trauma constituir uma alternativa à cultura do trauma? Tais questões, pontuadas por Schollhammer (2013), são fundamentais para restituirmos a certas imagens a força que as torna indelévels, memoráveis e, ao mesmo tempo, lamentáveis. O que é decisivo, a princípio, é a intensidade com que tais imagens do trauma impregnam não apenas a retina e a consciência do espectador, mas a própria cultura e passam a ocupar um lugar privilegiado em certa iconografia do sofrimento. Nesse sentido, a necessidade de distinguir certas imagens que se destacam de dentro do universo midiático reclama a reformulação dessas questões para que ganhem maior precisão: De onde vem, precisamente,



Figura 1. Fotografia tirada por Nilüfer Demir em 2 de setembro de 2015, na Turquia.

Fonte: independent.co.uk

essa capacidade de tais imagens sobreviverem à intensa produção, circulação e substituição midiática? O que, nelas, é capaz conservar sua força contra o esquecimento ou mesmo contra o desgaste do uso contínuo?

A potência do inumano

No dia 3 de setembro de 2015, jornais de todo o mundo foram para as ruas com uma mesma fotografia destacada em suas capas. Não era um caso de pobreza criativa dos editores de fotografia. Na véspera, a mesma (hiper)imagem - e outras, da mesma sequência - já circulava pela internet. No registro (FIG. 1), feito pela fotógrafa turca Nilüfer Demir, jazia o corpo de um menino de três anos, deitado de bruços, encharcado, com o rosto semi-enterrado na areia da praia de Ali Hoca, em Bodrum, na Turquia. O corpo da criança, pequena, indefesa, sem vida, contrasta com o do policial turco, de pé, a poucos passos da vítima, olhando-a. Ele parece anotar algo, mas está de costas para a fotógrafa. Sabe-se, pela sequência de fotografias daquela cena, que o guarda resgatou o corpo do menino, carregando-o com a delicadeza de quem carrega um bebê ou uma criança adormecida.

Pode-se dizer que aquela fotografia atravessou pelo menos três bloqueios. Em primeiro lugar, o anonimato a que são entregues incontáveis vítimas de atrocidades que emprestam seus corpos e marcas de sofrimento às imagens que, como diria Bruckner (1996), servem de pasto ao nosso altruísmo. Quase imediatamente descobriu-se a identidade do menino: chamava-se Aylan

Kurdi e tinha apenas três anos. Estava fugindo com os pais e o irmão da cidade de Kobane, na Síria, dominada pelo Estado Islâmico, em um pequeno bote, que acabou virando próximo do balneário, custando a vida dele, a do irmão e a da mãe. Apenas o pai, Abdullah, conseguiu sobreviver ao acidente. Mais do que uma legenda para a fotografia, restituiu-se àquele sujeito uma identidade, uma história, em nome do choque provocado pelo seu trágico desfecho.

A força e a obscenidade daquela imagem são tão impressionantes que nem mesmo as chamadas “grandes mídias”, cujo padrão editorial mantém-se afastado das imagens violentas tão exploradas dos jornais populares, resistiram à publicação. “Há bons argumentos para não a mostrar”, apontou o editorial do diário português *Público*, todo dedicado a justificar aquela publicação. “É uma imagem violenta, logo evitável; há formas mais sutis de mostrar a realidade sem cair no sensacionalismo [...]; temos de respeitar a dignidade daquela criança”. Entretanto, para a fotografia avançar sobre esse segundo bloqueio, pesaram o imperativo da denúncia e a eloquência expressiva daquela imagem, que, mesmo sem ter a longa história do registro de Nick Ut no Vietnã, já pode ser apontada como símbolo histórico dos efeitos mais perversos da crise migratória contemporânea envolvendo, em primeiro plano, a Europa e o Oriente Médio, em especial a Síria.

O bloqueio imposto por essa ordem discursiva midiática preocupada em regular certas imagens pelo grau e pela natureza da obscenidade que lhes é própria ganha ainda mais ênfase quando lembramos que nem todos os jornais escolheram a imagem de Aylan Kurdi abatido sobre a areia. Outra fotografia da mesma sequência (FIG. 2), na qual o policial turco recolhe delicadamente o corpo sem vida do menino, também foi recorrentemente evocada como uma espécie de medicamento genérico contra o choque da imagem principal - embora, diga-se, talvez sem o mesmo princípio ativo. Com a criança nos braços do guarda, o desamparo, revestido de uma nova apresentação e constituído de um novo significado, tem seu impacto ligeiramente dissolvido.

Em seu breve comentário ao projeto “Migrações: humanidade em transição”, do fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado, Sontag (2003) defende-o das acusações de se valer comercial e artisticamente da desgraça alheia, mas indica dois aspectos significativos a respeito dessas imagens: em primeiro lugar, a ensaísta sublinha com exasperação o fato de os “destituídos de poder” não serem designados nas legendas. São sujeitos de 39 países, cuja singularidade mais ordinária - seus nomes - lhes é sub-



Figura 2. Sequência da fotografia tirada por Nilüfer Demir em 2 de setembro de 2015, na Turquia.

Fonte: independent.co.uk

traída em favor do que os une no infortúnio. Em segundo lugar, Sontag (2003) vê naquelas fotografias um conjunto de imagens cuja força reside em tornar o sofrimento algo demasiadamente épico para fornecer alguma esperança de que seja superado. “Com um tema concebido em tal escala, a compaixão pode apenas debater-se no vazio” (Sontag, 2003, p. 68). Poderia essa força de percussão, essa capacidade de fazer o sofrimento eclodir, ser reunida por uma só imagem, uma só fotografia?

É exatamente esse o terceiro bloqueio superado pela imagem de Aylan Kurdi - é importante que se repita o nome. Uma única imagem, apenas uma vítima, uma diminuta criança, tem-se o suficiente para fazer do sofrimento um sentimento irrevogável, para dar a uma imagem o poder de provocar um choque perceptivo. Pouco mais de um ano depois, a força do registro de Nilüfer Demir, no contraste da pequena vítima e da vastidão do sofrimento que ela faz ver, mantém viva a lembrança de que o menino Aylan perdeu a vida, mas não foi a primeira nem a última criança vítima dos conflitos na Síria e da crise migratória instalada na Europa. E aí reside grande parte da controvérsia desse suposto “bloqueio”, melhor traduzida pela pergunta-provocação feita por Moeller (2002): o que é melhor para comunicar batalhas brutais e conflitos ideologicamente sem sentido do que mostrar uma criança prejudicada?

Não foi a primeira vez que fotografias de refugiados - e, particularmente, de crianças refugiadas - ganharam destaque internacional, com premiações e menções honrosas. O problema apontado por Moeller (2002) é precisamente o de que a cobertura de certos conflitos

sociopolíticos ou mesmo certos discursos políticos ou humanitários vêm utilizando há muito tempo a imagem de crianças fragilizadas, em situações de risco ou mesmo sem vida em valiosas mercadorias. Além da eloquente e emocionante retórica do sofrimento, capaz de inspirar uma piedade calculada previamente, essas imagens conservam a capacidade de chamarem atenção para si, e em seguida para uma causa ou questão social, devidamente apadrinhada por governos, instituições e/ou atores políticos. Símbolos de bondade, pureza e inocência, as crianças se tornaram “boas vítimas” na pirâmide hierárquica dessa específica iconografia infantil do sofrimento.

O que poder haver de tão obscuro e sedutor nessas imagens atroz de infâncias tragicamente ameaçadas?

Talvez seja necessário entender, antes, o próprio significado da infância, para além de uma intuição da inocência. Em um valioso ensaio sobre o *in-fans*, essa figura de uma experiência pela qual todos nós passamos e que por via de regra é guardada com certa nostalgia, Gagnebin (1997) retoma a narrativa benjaminiana da infância para descrevê-la não à luz de sua ingenuidade natural, mas da inabilidade das crianças em comparação à “segurança” dos adultos. Essa incapacidade guarda, para a filósofa, um caráter fundamental: “contém a experiência preciosa e essencial ao homem do seu desajustamento em relação ao mundo, da sua insegurança primeira, enfim, da sua não-soberania” (Gagnebin, 1997, p. 182). A inabilidade normalmente vista como desvantagem da criança em relação ao adulto acaba realçando uma das mais elementares características humanas: sua precariedade. O *in-fans* é, assim,

o signo sempre presente de que a humanidade do homem não repousa somente sobre sua força e seu poder, mas também, de maneira mais secreta, mas tão essencial, sobre suas faltas e suas fraquezas, sobre esse vazio que nossas palavras, tais como fios num motivo de renda, não deveriam encobrir; mas, sim, muito mais, acolher e bordar. É porque a in-fância não é a humanidade completa e acabada, é porque a in-fância é, como diz fortemente Lyotard, in-humana, que, talvez, ela nos indique o que há de mais verdadeiro no pensamento humano: a saber, sua incompletude, isto é, também, a invenção do possível (Gagnebin, 1997, p. 182-183).

Em relação à suposta redenção que a criança teria a oferecer aos adultos cuja inocência foi perdida, Gagnebin (1997) opõe o inacabamento próprio desses sujeitos, capaz de nos remeter à nossa mútua dependência, à vul-

nerabilidade humana comum. Por isso a autora recorre à figura do inumano definida por J. F. Lyotard. Enquanto os adultos se regozijam de saber, de fazer saber, de agir e de fazer agir, confiando a isso uma ideia de humanidade plena frente à ingenuidade infantil, Lyotard (1997) reitera a força desse inumano - sem palavra, incapaz de controlar e medir os próprios movimentos com precisão, insensível à razão comum - a partir do que ele revela sobre toda a falta de humanidade ou mesmo desumanidade gerada como consequência da busca inesgotável por aquela humanidade plena.

Nossa suspeita é que imagens como a de Aylan Kurdi têm sua força de percussão, seu simbolismo e sua potência política nutridas pela confrontação que elas promovem entre o inumano e do desumano, entre a criança e o adulto, entre a vítima e o espectador. Este, por sua vez, é provocado por sua própria vulnerabilidade, denunciada pela fraqueza das crianças, mas também dos adultos em mantê-las a salvo de sua falta de humanidade, nos termos de Gagnebin, na esteira do pensamento de Lyotard. Além de romperem com certa hegemonia de representações dos acontecimentos que retratam, além de restituírem às vítimas identidades e histórias, essas imagens, ao flagrarem o sofrimento e a morte se abaterem sobre as crianças que já fomos e talvez devamos voltar a ser, como gostaria Lyotard, transformam-se em hiperimagens, configuram registros inapagáveis, “placas fotográficas” de más recordações, mas que persistem em serem lembradas.

“As fotos”, disse Sontag, “declaram a inocência, a vulnerabilidade de vidas que rumam para a própria destruição” (2004, p. 85). Assim, mais do que identificar a criança vítima como uma espécie de elemento da representação fotográfica capaz de catalisar o choque, de nos petrificar, talvez o mais importante seja verificar nessas imagens o signo dessa vulnerabilidade humana comum, o enquadramento que privilegia a aparição de vidas que mereciam viver, vidas passíveis de luto, demonstradas em sua precariedade mais elementar. E é a retratação dessa precariedade, associada à ampla difusão e repercussão dessas fotografias, que merece maior consideração ao investigarmos o potencial político de tais imagens.

Imagens precárias, vidas precárias

A precariedade é intrínseca à imagem fotográfica em vários sentidos. De um ponto de vista estético, Schaeffer (1996) nos lembra que o próprio estatuto artístico da fotografia é vítima de uma “ausência de congruência”

no que diz respeito tanto à capacidade de criação de valores estéticos quanto à “oscilação” entre aquilo que pertence à imagem e o que pertence ao real. Além disso, os próprios procedimentos de criação dessas imagens são confrontados com uma espécie de contingência intrínseca ao ato fotográfico, podendo produzir resultados em conformidade com os padrões estéticos e/ou exigências artísticas ou não, revelando outro tipo de precariedade. A questão que se coloca, no entanto, não é exatamente a da precariedade dessas imagens, mas a de sua capacidade de demonstrar a precariedade a partir de suas operações de enquadramento, do modo como organiza os elementos da representação e prepara para o sentido.

Ao investigar os mecanismos regulatórios que enquadram vidas cuja perda deve ou não ser lamentada, isto é, vidas situadas no interior ou à margem das normas pelas quais são reconhecidas como vidas, Butler (2006; 2015) lança mão do conceito de precariedade como forma de entender a “distribuição diferencial da condição de ser passível de luto” promovida por certos enquadramentos. Esses quadros ou formas de dar sentido a certas experiências têm, para a autora, implicações sobre por que e quando sentimos disposições afetivas politicamente significativas por outrem. Em resumo, está se falando de vidas que contam ou não como vidas em grande parte por causa do modo como são enquadradas por determinadas narrativas - midiáticas, sobretudo -, mediadas por maneiras de disciplinar nossa comoção diante dos infelizes desditosos.

Um dos exemplos citados por Butler (2006) em sua primeira abordagem do tema foi precisamente a fotografia das vítimas de napalm no Vietnã, que, além de sua expressividade plástica, teria sido capaz de ir além de si mesma e apontar para a precariedade daquelas vidas que, até então, não eram mostradas enquanto tais. “Na guerra do Vietnã, foram as imagens de crianças ardendo e morrendo por causa do napalm que despertaram no público estadunidense um sentido de *shock*, indignação, remorso e pena” (Butler, 2006, p. 186, tradução nossa). A autora se refere, sobretudo, à necessidade de observarmos o modo como algumas imagens revelam esquemas de inteligibilidade e compreensão segundo os quais certos sujeitos devem ser vistos como seres humanos, certas vidas como vivíveis e certas mortes como lamentáveis. Não se trata de buscar nas imagens uma transparência perdida, pois

seria um erro pensar que só é questão de encontrar uma imagem justa e verdadeira para que certa realidade seja transmitida. A realidade não é transmitida pelo que representa a imagem, mas por meio do de-

safo que a realidade constitui para a representação (Butler, 2006, p. 182, tradução nossa).

Assim, o que está em jogo é a representabilidade, e não a representação. O que importa é o campo da representabilidade no qual são construídos enquadramentos de acordo com os quais as representações aparecem. E, nesse sentido, Butler (2006; 2015) deposita o impacto das imagens e sua potencialidade política exatamente no modo como elas revelam a precariedade de toda vida e as condições precárias que ameaçam determinadas vidas. A vida do *in-fans* é, então, novamente retomada na definição esquemática do conceito de precariedade feita pela autora, para quem a precariedade não é uma condição particular, mas sim geral de todos os homens:

a precariedade é coincidente com o próprio nascimento (o nascimento é, por definição, precário), o que quer dizer que o fato de uma criança sobreviver ou não é importante, e que sua sobrevivência depende do que poderíamos chamar de uma “rede social de ajuda” (Butler, 2015, p. 32).

Se, por um lado, a precariedade é essa condição generalizada da vida em sociedade, na qual depende-se sempre do outro para viver, por outro lado é necessário precisar a operacionalidade do conceito quanto à exposição da “distribuição diferencial” daquelas que são consideradas vidas enlutáveis. É importante que se diga que o próprio reconhecimento da precariedade não é teleológico, isto é, não consiste num fim em si mesmo. Diz respeito, sobretudo, à exposição diferenciada de certos indivíduos e populações às condições de maximização da precariedade, submetidos à fome, à miséria, a doenças, à violência, a deslocamentos e à morte.

Consequentemente, quando essas vidas são perdidas, não são objeto de lamentação, uma vez que, na lógica distorcida que racionaliza sua morte, a perda dessas populações é considerada necessária para proteger a vida dos “vivos” (Butler, 2015, p. 53).

Assim, as vidas precárias de que estamos falando estão vivas, mas não são consideradas vivas; pode-se dispor delas, porque nunca foram consideradas vidas.

Nesse sentido, a demonstração da precariedade de certas vidas só pode ser compreendida como a inversão política desse enquadramento, no sentido de restituir a humanidade e a vida àqueles que só eram considerados vi-

vos, mas que, no entanto, já estão mortos. Volta-se, assim, à equação de S. Sontag, com novas e perversas variáveis: a fotografia proclama a humanidade dos inumanos, denuncia a precariedade das vidas que de fato nunca foram consideradas como tal. Como aponta Butler (2015), ao assumirmos a possibilidade dessa transformação, admitimos que a humanidade é, na verdade, uma prerrogativa mutável, e não permanente. “Alguns humanos consideram natural sua condição de humanidade, ao passo que outros batalham para garantir o acesso a ela” (Butler, 2015, p. 117). Para a autora, essa mutabilidade significa que os enquadramentos podem tanto mostrar o humano em sua fragilidade quanto ignorar seu valor enquanto vida.

Devemos nos perguntar, contudo, se a tentativa de restituição da humanidade da vítima é suficiente para configurar um potencial político para essas imagens fotográficas. Ao analisar as fotografias de tortura dos prisioneiros de Abu Ghraib, no Iraque, Butler (2015) faz a seguinte constatação:

A fotografia não pode restituir a integridade ao corpo que registra. O rastro visual não equivale, certamente, à plena restituição da humanidade da vítima, por mais que isso seja obviamente desejável. A fotografia, exibida e colocada em circulação, torna-se a condição pública mediante a qual nos indignamos e construímos nossas visões políticas para incorporar e articular a indignação (Butler, 2015, p. 120).

Importa, portanto, que as fotografias sigam um percurso político para além da manifestação da humanidade de uma vida desumanamente ameaçada, aniquilada ou perdida. Como no debate em torno das torturas chanceladas pelo governo estadunidense no Iraque, bem como na retórica anti-guerra das fotografias das vítimas de napalm no Vietnã, é crucial que as imagens superem outro bloqueio: o dos enquadramentos hegemônicos de determinados acontecimentos, permitindo a indignação, mais do que a estupefação, e estimulando o posicionamento de autoridades, bem como o debate público em torno das condições de precariedade retratadas.

A fotografia de Aylan Kurdi produziu um enorme impacto ao receber uma atenção midiática de abrangência planetária. Posteriormente à sua publicação, autoridades dos países europeus trataram de se posicionar em relação à crise migratória e de anunciar novas medidas para acomodar o fluxo de pessoas provenientes da Síria (Hosken,

2015). A Alemanha anunciou que poderia receber meio milhão de refugiados anualmente.

No momento em que isso foi estimado, a Alemanha teria garantido asilo para 800 mil pessoas ao final de 2015, quatro vezes mais do que o número do ano anterior. [...] Um mundo envergonhado começou a falar mais de “refugiados” e um pouco menos sobre “migrantes” (Hosken, 2015, p. 264, tradução nossa).

Do outro lado, a fotografia também suscitou reações. O Estado Islâmico comentou, no periódico jihadista Dabiq, que as almas de Aylan Kurdi e de sua família deveriam estar queimando no inferno por deixarem deliberadamente a região do califado.

A despeito das múltiplas reações, agências internacionais noticiaram, com informações da ONG Save the Children, que, um ano após a morte de Aylan Kurdi e das medidas anunciadas, pelo menos 423 crianças haviam morrido afogadas no Mediterrâneo tentando chegar à Europa. O que, a princípio, poderia provar a ausência de consequências da morte de Aylan e do modo como foi fotografada na verdade faz o inverso. A imagem atroz do menino nos persegue e sobrevive à vida que documenta, tornando-se uma espécie de monumento que retrata, amplia e marca o acontecimento em relevo no curso da história. De um lado, a morte de Aylan Kurdi disparou um cronômetro e um contador de novas vítimas. De outro, a fotografia do menino à beira da praia sacralizou, a um só tempo, um “isso foi” e também um “isso não deveria ter sido, nem tampouco ser mais”.

Segundo a fórmula de Butler (2015), se, diante das fotografias, podemos reconhecer que houve uma perda, é porque reconhecemos que houve uma vida. Mas essa lógica não traz consequências apenas para a figuração do outro, do humano na imagem. Como diz a autora, voltando-se mais uma vez para os escritos de S. Sontag, ao vermos as fotografias, vemos a nós mesmos vendo. E é precisamente no reflexo desse desejo de ver, associado ao desejo de não ver e à possibilidade de se pôr à parte a pensar, que reside a força política dessas imagens.

O que resta de Aylan Kurdi

Nos dias seguintes à publicação da fotografia de Aylan Kurdi, a fotógrafa Nilüfer Demir logo foi chamada pela imprensa internacional a comentar o flagrante do menino morto na areia da praia. Ela revelou ter ficado

petrificada quando viu o menino. Mas já não havia nada a ser feito, então resolveu fotografar. “É a única forma de expressar o grito desse corpo silencioso”, declarou Demir. Essa lógica, de dar voz a um corpo sem vida, assemelha-se à conhecida noção de testemunho segundo a qual tal gesto tem validade precisamente porque preenche uma lacuna (Agamben, 2008). Se podemos concordar com a fotógrafa é porque aquela imagem, além de deter um notável poder de choque, de denúncia, constitui também um testemunho, uma fala ou um grito possível retirado do interior da própria impossibilidade de falar ou gritar.

É bastante antiga a percepção de que as fotografias constituem poderosos documentos daquilo que registram, tornando-se provas com legítimo valor testemunhal. Entretanto, para reconhecer o potencial político das hiperimagens, é preciso requalificar seu caráter testemunhal, evidenciando não apenas sua competência representacional em relação a uma suposta realidade pré-determinada, mas sobretudo sua capacidade de transpor a uma imagem uma impossibilidade de falar.

Em seu “comentário perpétuo” sobre o testemunho, especificamente sobre a produção testemunhal após a Shoah, Agamben (2008) reconfigura esse conceito com base na lição deixada por Primo Levi e pela figura do muçulmano - como eram chamados os prisioneiros dos campos em estágio avançado de deterioração física e mental, os mortos-vivos ignorados tanto pelos guardas da SS quanto pelos próprios companheiros. Todo o argumento de Agamben se sustenta num paradoxo apresentado, antes, por Primo Levi, ele mesmo um dos mais célebres sobreviventes de Auschwitz: as autênticas testemunhas do extermínio não são os sobreviventes; são, na verdade, os muçulmanos, aqueles que não sobreviveram para prestar testemunho. Assim, para Agamben (2008, p. 157), a “autoridade da testemunha reside no fato de poder falar unicamente em nome de um não poder dizer”.

Nesse sentido, a própria ideia de testemunho, da qual nos apropriamos para pensar um dos aspectos das imagens do trauma como a fotografia de Aylan Kurdi, não tem a ver com uma verdade factual ou com uma correspondência da linguagem àquilo que ela representa. Pelo contrário, ela já parte de uma relação paradoxal entre uma possibilidade de dizer (ou mostrar) com uma impossibilidade de fazê-lo. “O testemunho é uma potência que adquire realidade mediante uma impotência de dizer e uma impossibilidade que adquire existência mediante uma possibilidade de falar” (Agamben, 2008, p. 147). Sendo assim, o testemunho é sempre da ordem do resto, de ruínas, do rastro, menos no sentido da sobra do que

no do hiato entre os mortos - as verdadeiras testemunhas - e os sobreviventes - aqueles que puderam testemunhar.

Conforme já dito, a fotografia não restitui a integridade aos corpos que enquadra. Também não recolhe os restos de corpos sem vida. Tampouco traz à vida a figura dos mortos, das vítimas das atrocidades. O que a fotografia documenta é o que resta de uma forma de vida, o que ela restitui é o grito a um corpo silencioso, o que ela preenche é essa lacuna entre uma impossibilidade de dizer e uma possibilidade de mostrar, o que ela denuncia é a precariedade de vidas que estavam vivas, mas nunca foram consideradas vidas.

Como afirma Didi-Huberman (2012), sobre os filmes de fotografias retiradas clandestinamente em Auschwitz, as conhecidas imagens *malgré tout*, o que conta naquelas fotografias é o fato de atuarem como “o olho da história”, graças à sua vocação para tornar visível. Para o autor, frequentemente cobramos muito e pouco das imagens. Por um lado, pedimos que contem e mostrem “toda a verdade”, o que logo nos frustra em relação à natureza inacabada, inexata e fragmentária de toda imagem frente ao visível. Por outro, pedimos pouco, considerando-as simulacros esvaziados de qualquer relação com a realidade. O que importa para Didi-Huberman (2012) é o caráter testemunhal de certas imagens, incapazes de capturar toda a grandeza e a verdade do acontecimento, mas, ao mesmo tempo, capazes de recortar vestígios e fragmentos visuais em cuja expressividade reside uma potência.

As reflexões de Giorgio Agamben sobre o testemunho podem, a este nível, esclarecer o estatuto dessas fotografias: elas também têm lugar “no não-lugar da articulação”; a sua potência também coincide com a “impotência de dizer” e com um processo de “dessubjetivação”; elas também manifestam uma cisão fundamental onde a “parte essencial” não é senão lacuna. Agamben escreve que “o que resta de Auschwitz” deve ser pensado como um limite: ‘[...] nem os mortos, nem os sobreviventes, nem os que sucumbem, nem os que se salvam, mas o que resta entre eles’. (Didi-Huberman, 2012, p. 58, grifos do autor).

É certo que o contexto histórico das imagens de Aylan Kurdi é bem distinto daquele em que foi produzida a série dentro do campo de concentração de Auschwitz. Enquanto aquelas foram tiradas livremente pela repórter fotográfica, a quem não recaiu, a princípio, nenhuma ameaça, as segundas foram como que arrancadas corajosa-

samente do centro perigoso daquele acontecimento. Ou seja, há uma distinção fundamental no que diz respeito ao significado da “impotência de dizer” relativa a cada sequência fotográfica: nas imagens do menino sírio, a impotência de dizer está, a princípio, relacionada aos elementos composicionais da imagem; nas imagens do campo, a impotência remete à situação de improbabilidade e impossibilidade dos registros, que, no entanto, aconteceram. Mas em todas essas imagens persiste, em suas respectivas proporções, a vocação de “tornar visível”, a de evidenciar uma “lacuna” como parte essencial, a de revelar uma “dessubjetivação” elevada ao limite da morte.

Absolutizar o real na imagem? Duvidar do real na imagem? Tornar o real visível? Hipertrofiar o real? Poderíamos dizer que a dimensão testemunhal daquela hiperimagem não poderia estar associada a nenhuma potência política, mas, sim, servir a uma expectativa fetichista de querer ver mais, especialmente a desgraça alheia. Especialmente quando o prefixo *hiper* também remete à utilização massificada da fotografia do menino sírio afogado, presente nas capas de jornais do mundo todo, reproduzida infinitamente nas redes sociais. Há, contudo, uma diferença entre repudiar os usos de uma imagem e desacreditar uma imagem. Nesse sentido, poderíamos ficar com Didi-Huberman (2012, p. 97, grifo do autor), para quem “a imagem *não é a mesma* em toda a parte”, ou com Sontag (2003, p. 100), que nos lembra o fato de que “toda imagem é vista em algum cenário”.

Dito isto, o caráter testemunhal da imagem de Aylan Kurdi é ainda mais revelador, portanto, da potência política daquela fotografia, que diz respeito sobretudo à possibilidade de nos fazer ver e ouvir corpos e falas que não eram percebidos ou ouvidos, de nos convidar a prestar atenção em seres vivos que não são considerados vidas, de nos levar a pensar sobre sofrimentos que têm sua própria história e causas. Portanto, mais do que ver através, buscando na imagem uma transparência que lhe assegure a verdade do documento, o caráter testemunhal e político aqui deve remeter à relação daquela imagem com o possível e o impossível, ou o impossível que ela torna possível em seu campo visual e a partir de seu próprio ato: não havia nada a ser feito, só *restou* à repórter fotografar.

Considerações finais: uma última análise

De um ponto de vista político, ao menos no sentido a partir do qual trabalhamos anteriormente, a pergunta “Quantos Aylan Kurdi ainda teremos de lamentar?” deve

ser acrescida de outra: quantos deixamos de lamentar? Quantos cadáveres à nossa porta não deixamos de prantejar? Por certo, o trabalho compreensivo dedicado às hiperimagens, essas imagens indelévels e petrificantes, com vocação para nos estarrecer, não está nem perto de ser encerrado. Abre, no entanto, um caminho para reconduzirmos a discussão da saturação em direção à da regulação da comoção, do cálculo da resposta afetiva e moral e daqueles que, inscritos visualmente, merecem - nas segundo essa normatização do olhar e do sentir - e do fotografar, diga-se.

Iniciamos nossa argumentação situando certas imagens em relação à ideia do trauma e do que ela oferece para compreendermos o choque, isto é, o abalo em nossa experiência que certas fotografias podem gerar - sendo elas mesmas, na maioria das vezes, imagens de experiências traumáticas para aqueles que as viveram. A disposição dessas fotografias a provocar o estarecimento, a nos “congelar” diante de si, garante-lhes a força com que “cauterizam” a parede da memória de indivíduos e coletividades, inscrevendo-se com eloquência em certa iconografia do sofrimento.

Em seguida, já à luz da conhecida fotografia do menino Aylan Kurdi, analisamos o papel duplo da presença da criança vítima como elemento da imagem fotográfica: em primeiro lugar, reconhece-se tal figura em sua capacidade de catalisar o choque; em segundo, o lugar da infância como signo de uma vulnerabilidade humana comum, da confrontação do adulto com uma fragilidade elementar, denunciada pela fraqueza das crianças em resistir aos perigos do mundo, mas sobretudo da incapacidade dos homens em mantê-las a salvo da falta de humanidade própria dos “humanos” adultos

A discussão sobre a inscrição fotográfica de crianças como forma de salientar uma vulnerabilidade humana comum nos leva ao exame da capacidade que certas imagens possuem para demonstrar a precariedade a partir de suas operações de enquadramento. Referimo-nos, sobretudo, à maneira pela qual essas imagens podem revelar esquemas de inteligibilidade e compreensão segundo os quais certos sujeitos devem ser vistos como seres humanos, certas vidas como vivíveis e certas mortes como lamentáveis. De um ponto de vista político, a demonstração da precariedade de certas vidas é compreendida como forma de denunciar a precariedade de vidas que estavam vivas, mas nunca foram consideradas vidas - fazendo, assim, com que tais imagens produzam mais do que o estarecimento, mas também a indignação, o inconformismo.

Por fim, exploramos o caráter testemunhal das fotografias, sem, no entanto, restringir sua competência representacional a uma realidade pré-determinada que deve ser capturada com perfeição pela imagem. Fotografias como a de Aylan Kurdi detêm uma dimensão testemunhal porque são capazes, sobretudo, de transpor a uma imagem uma impossibilidade de falar, pela via da possibilidade de nos fazer ver. O que elas documentam são restos. Restos de uma forma de vida.

Antes de encerrarmos, ainda é preciso destacar um último elemento daquela fotografia, recorrentemente extirpado pelas publicações como uma espécie de excedente sem importância da imagem. No enquadramento original de Nilüfer Demir, ao lado do corpo sem vida de Aylan Kurdi e do policial turco, outro policial aparece caminhando para fora do quadro, portando uma câmera fotográfica. O homem, que no registro da fotógrafa turca não esboça nenhuma reação, aparentemente também estava fotografando o corpo do menino. Ao vermos a fotografia “completa”, quase concordamos com os procedimentos midiáticos de edição que, em tese, privilegiam o que importa na imagem. Porém, o recorte elimina vestígios que, se observados de perto, têm muito a dizer sobre aquela fotografia.

Se, como diz Butler (2015), ao vermos certas fotografias, vemos a nós mesmos vendo, pois compartilhamos e legitimamos as normas e enquadramentos que definem quais vidas importam e quais não importam, a imagem de Aylan Kurdi acrescenta, ainda, outra evidência: ao vermos aquela fotografia, também vemos a nós mesmos fotografando, alimentando o consumismo visual próprio do universo midiático. A imagem fotográfica possibilita, assim, uma nova tomada de consciência, dessa vez sobre nós, espectadores, motivados pelo desejo de ver - e de não ver mais - e os enquadramentos segundo os quais vemos.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunho* (Homo Sacer III). São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.
- BRESHEETH, Haim. Projecting trauma: war photography and the public sphere. *Third Text*, v. 20, n. 1, jan. 2006, p. 57-71.
- BRUCKNER, Pascal. *A tentação da inocência*. Lisboa: Europa-América, 1996.
- BUTLER, Judith. *Vida precária: el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível*

- de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Infância e pensamento. In: _____. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 169-183.
- HOSKEN, Andrew. *Empire of fear: inside the Islamic State*. London: Oneworld Publications, 2015.
- LYOTARD, Jean-François. *O inumano: considerações sobre o Tempo*. Lisboa: Estampa, 1997.
- MEEK, Allen. *Trauma and media: theories, histories, and images*. New York: Routledge, 2010.
- MOELLER, Susan D. A hierarchy of innocence: The media's use of children in the telling of international news. *Harvard International Journal of Press/Politics*, v. 7, n. 1, p. 36-56, 2002.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas: Papirus, 1996.
- SCHOLLHAMMER, K. E. *Cena do crime*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- SELIGMANN-SILVA, M. Imagens do trauma e sobrevivência das imagens: sobre as hiperimagens. In: CORNELSEN, Elcio Loureiro; VIEIRA, Elisa Amorim; SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Imagem e Memória*. Belo Horizonte, Fale/UFMG, 2012, p. 63-79.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ZELIZER, Barbie; ALLAN, Stuart. Journalism, Photography, and Trauma. In: ZELIZER, Barbie e ALLAN, Stuart (eds). *Journalism after September 11*. London: Routledge, 2002, p. 48-68.