

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Anna Cristina de Araújo Rodrigues

Naufrágio e ressurreição da imagem :

A fotografia de Aylan Kurdi inquieta o imaginário contemporâneo

2018 Brasília



Universidade de Brasília

Página intencionalmente deixada em branco.

Anna Cristina de Araújo Rodrigues

Naufrágio e ressurreição da imagem :

A fotografia de Aylan Kurdi inquieta o imaginário contemporâneo

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de mestre. Linha de Pesquisa: Imagem, Som e Escrita.

PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO

2018 Brasília



Universidade de Brasília

Naufrágio e ressurreição da imagem © Anna Cristina de Araújo Rodrigues
licenciada sob os termos da Licença Creative Commons

Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional

CC BY-NC-ND 4.0 DEED



RR696n

Rodrigues, Anna Cristina de Araújo

Naufrágio e ressurreição da imagem : A fotografia de Aylan Kurdi inquieta o imaginário contemporâneo / Anna Cristina de Araújo Rodrigues ; orient. Sérgio Araújo de Sá – Brasília, 2018.

122 p.

Dissertação (Mestrado – Mestrado em Comunicação) – UnB, 2018.

\1. Fotografia . 2. Aylan Kurdi . 3. Imagem e imaginário . 4. Redes sociais . 5. Sociedade em rede. I. Araújo de Sá, Sérgio, orient. II. Título

Folha de Aprovação

Dedico este trabalho aos meus pais, Juju e Ismael; aos meus irmãos, Ismael, Márcia e Marta; aos meus filhos, Júlia, Adriano e Felipe; ao meu marido, José Romero; e à minha neta Luísa.

Página intencionalmente deixada em branco.

Agradecimentos

Agradeço à Universidade de Brasília, onde tive a honra de fazer meu primeiro curso de graduação e desde então tornou-se uma referência de grande importância na minha vida. E à Faculdade de Comunicação – professores, direção, coordenação e servidores da pós-graduação –, por me receber e oferecer todas as condições para concluir o mestrado com tranquilidade e segurança.

Agradeço ao meu orientador, Professor Doutor Sérgio Araújo de Sá, pela disposição em me conduzir ao longo de dois anos de estudo e pesquisa, sempre disponível para o diálogo, para a discussão, para a indicação de autores e textos que tornaram possível a compreensão do meu objeto de estudo.

Agradeço a esta banca, que colaborou de forma decisiva para a conclusão deste trabalho, com críticas e sugestões inestimáveis.

Agradeço aos meus colegas, que dividiram comigo todos os momentos e sentimentos que um curso de mestrado proporciona. E homenagem, em especial, Maria Vanessa Veiga Esteves, de quem não pude me despedir, mas que deixou saudade, respeito e a certeza de que a vida, às vezes, nos traz desafios só vencidos com muita coragem.

Agradeço aos meus amigos, cuja companhia eu sacrifiquei ao longo desses dois anos, mas que, mesmo assim, não desistiram de mim.

E agradeço, de todo o meu coração, aos meus familiares, que me incentivaram sempre, colaboraram emocional e materialmente para que eu pudesse fazer o mestrado e se interessaram sinceramente pela minha trajetória acadêmica.

Ao meu marido, agradeço de maneira especial, pela paciência infinita e pelo apoio, sem o qual eu não poderia ter realizado o objetivo de dar sequência à vida acadêmica.

A todos e a cada um de vocês, meu muito obrigada!

> Na sociedade dos meios de comunicação de massa, o pensamento vê-se atrelado à imagem. Quantas vezes não relacionamos o que nossos olhos veem com imagens já vistas?

Sérgio de Sá

Página intencionalmente deixada em branco.

Epígrafe

Página intencionalmente deixada em branco.

Resumo

A fotografia de Aylan Kurdi, menino sírio de 3 anos de idade morto numa praia da Turquia em 2 de setembro de 2015, chocou o mundo e tornou-se símbolo da atual crise migratória que tem gerado milhões de refugiados. Essa fotografia inspirou um movimento artístico nas redes sociais digitais que reproduziu, em forma de ilustrações, a imagem de Aylan morto na praia e transformou o tema “refugiados” em um dos assuntos mais discutidos na internet em 2015. Trouxe também mais uma vez a discussão sobre o poder transformador da imagem, sobretudo da fotografia icônica. Propõe-se discutir o suposto estatuto transformador da imagem e identificar os elementos presentes na fotografia de Aylan Kurdi responsáveis por inquietar o mundo em favor e contra os refugiados, bem como as características de uma sociedade em que as tecnologias digitais criam condições para que os indivíduos atuem ativamente na propagação de conteúdos, alterando irreversivelmente a forma como nos comunicamos. Por meio de leitura de imagem, do estudo do imaginário e da sociedade em rede, e com uso de metodologia qualitativa, procedeu-se à análise das reproduções artísticas da fotografia de Aylan, sustentada em teóricos dos campos estudados. A pesquisa recuperou a trajetória da imagem e do imaginário no Ocidente e localizou no tempo e no espaço o drama dos refugiados, com destaque para a guerra civil na Síria, bem como associou tais aspectos à emergência da sociedade em rede e das tecnologias digitais que põe em xeque as formas tradicionais de exercício do poder, uma vez que esse exercício depende do controle da comunicação. Constatou que a imagem em estudo inquietou indivíduos e

grupos, gerou iniciativas empáticas transitórias em defesa dos refugiados, mas divide a opinião de estudiosos do tema sobre seu poder transformador. Concluiu que a sociedade digital nos obriga a rever o conhecimento construído ao longo dos últimos séculos, considerando que vivemos em contexto radicalmente diferente, o que exige mais que a histórica iconoclastia e a desconfiança quanto ao poder da imagem.

Palavras-chave: Imagem e imaginário; Fotografia icônica; Aylan Kurdi; Redes sociais; comunicação mediada.

Abstract

The photo of Aylan Kurdi, a 3-year-old Syrian boy killed on a beach in Turkey on September 2, 2015, shocked the world and became a symbol of the current migratory crisis that has generated millions of refugees. This photograph inspired an artistic movement in digital social media that reproduced, in the form of illustrations, the image of Aylan dead on the beach and turned the theme "refugees" into one of the most discussed subjects on the internet in 2015. It also brought once more discussion about the transforming power of the image, especially iconic photography. This study proposes to discuss the supposed transforming status of the image and identify the elements in the photograph of Aylan Kurdi responsible for disturbing the world in favor of and against refugees, as well as the characteristics of a society in which digital technologies create the conditions for individuals to actively engage in the propagation of content, irreversibly altering the way in which we communicate. Through reading of image, the study of the imaginary and of network society, and using a qualitative methodology, we proceeded to the analysis of reproductions of Aylan's photography, supported by the work of academics of the fields mentioned above. The research recovered the trajectory of the image and the imaginary in the West and localized in time and space the drama of refugees, with emphasis on civil war in Syria. It also associated these aspects to the emergence of the network society and digital technologies that challenge traditional forms of power, since this exercise depends on the control of communication. We found that the studied image disturbed individuals and groups, generated transitional empathetic initiatives in defense of refugees, but divides the view of scholars of the theme about its transforming power. It

concluded that the digital society compels us to review the knowledge built over the last centuries, considering that we live in a radically different context, which requires more than the historical iconoclasm and distrust of the power of the image.

Keywords: Image and imaginary; Iconic photography; Aylan Kurdi; Social media; mediated communication.

Sumário

1 Introdução	21
2 Sobre a imagem... ..	33
2.1 Considerações iniciais	33
2.2 O conceito de imagem	36
2.3 Funções da imagem segundo Aumont	42
2.4 Imagem e técnica	48
2.5 Imagem fotográfica	58
3 ... e o imaginário.	63
3.1 Considerações teóricas	63
3.2 O naufrágio no imaginário coletivo	69
3.3 O náufrago Aylan segundo os fazedores de imagem	76
3.4 Têm mesmo poder as fotografias icônicas?	87
4 A guerra que matou Aylan Kurdi	90
4.1 “Deixai toda esperança, ó vós que entraís”	93
4.2 Aylan Kurdi – um sujeito pós-moderno	96
4.3 Da crise migratória à empatia – como a fotografia de Aylan inquieta a contemporaneidade	100
5 O poder da comunicação em um mundo em crise	108
5.1 A internet	110
5.2 Movimentos sociais na sociedade em rede	112
5.3 O poder na sociedade em rede	114
Bibliografia	121

Capítulo 1

INTRODUÇÃO

A questão central do projeto de pesquisa que deu origem ao presente estudo, desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Comunicação – Mestrado, na linha de pesquisa Imagem, Som e Escrita, refere-se à fotografia de Aylan Kurdi, menino sírio de 3 anos de idade, encontrado morto em uma praia da Turquia no dia 2 de setembro de 2015, em decorrência da fuga malfadada de sua família em busca de se salvar da guerra civil que assola a Síria desde 2011.

Depois de **capítulo 1** um pedido de asilo negado pelo governo do Canadá, a família Kurdi resolveu atravessar o Mediterrâneo em um barco inflável com destino à Europa; o barco naufragou na costa turca; três membros dessa família morreram – entre eles, Aylan; Nilüfer Demir, fotógrafa da agência Dogan, capturou a imagem de Aylan morto na praia; e a foto foi distribuída pela Reuters Ancara/DHA ainda em 2 de setembro de 2015.

Essa fotografia alcançou a primeira página de diversos jornais do mundo inteiro e milhões de usuários de redes sociais; despertou a indignação da audiência; transformou-se em símbolo da atual crise de refugiados; e se desdobrou em dezenas de imagens nascidas no seio de um movimento social digital que trouxe para a discussão a empatia de que ainda somos capazes, a despeito do individualismo^[1] tão característico da contemporaneidade.

O poder da imagem de veicular experiências coletivas é, como se observa, assunto importante desta dissertação. Consideramos a ideia de que as imagens de Aylan Kurdi que integram este trabalho, a partir da divulgação da fotografia que chocou o mundo, são expressões de um comprometimento coletivo com a causa dos refugiados. São a prova da possibilidade de reação contra o individualismo, ainda que transitória e apesar de os tempos que correm serem hiperindividualistas. É isso que tantos ecos da fotografia de Nilüfer Demir estão nos dizendo.

Antes, porém, de partir para discussões sobre os impactos da fotografia de Aylan Kurdi sobre diferentes setores da sociedade, vamos nos deter em conceitos fundamentais para compreensão do objeto da pesquisa, como imagem e imaginário. A pergunta inicial que nos fizemos, então, foi: o que é uma imagem?

Para [Jol12a]:

> [...] parece que imagem pode ser tudo e seu contrário – visual e imaterial, fabricada e “natural”, real e virtual, móvel e imóvel, sagrada e profana, antiga e contemporânea, vinculada à vida e à morte, analógica, comparativa, convencional, expressiva, comunicativa, construtora e destrutiva, benéfica e ameaçadora. [[Jol12a], pp.27]

De fato, usamos a palavra “imagem” para designar objetos imaginários ou concretos. No capítulo 1, discutiremos o conceito de imagem e buscaremos estender esse conceito tanto quanto possível, de forma a alcançar categorias que organizam o que chamamos de imagens, por exemplo: imagens fixas (ou estáticas) e imagens em movimento; imagens visuais, mentais e de síntese; imagens tradicionais e imagens técnicas – essas últimas terão especial destaque já que trataremos, sobretudo, de fotografia, que é a imagem técnica por

excelência e o processo que permitiu a reprodução de imagens por meio de um aparelho, alterando profundamente nosso modo de enxergar e conhecer o mundo, quiçá de viver. Passaremos pelas funções sociais das imagens, preparando o terreno para chegar a um ponto central do estudo: a fotografia de Aylan Kurdi mostrou ao mundo a morte dessa criança e, em troca, deu-lhe notoriedade, transformando-a em símbolo de uma crise humanitária de consequências muito graves.

As imagens sempre cumpriram o desejo humano de representar a realidade. Mas fazem mais que isso: veiculam conteúdos subjacentes, imersos em um campo de nosso ser – o imaginário – à espera do momento em que poderão vir à tona, trazendo consigo um conhecimento que é, ao mesmo tempo, individual e coletivo, mas muitas vezes com particularidades que só os artistas logram alcançar. No capítulo 2, trataremos do imaginário com vistas a buscar nesse campo do saber elementos capazes de explicar de que maneira é possível compreender as imagens artísticas inspiradas na fotografia em estudo desde setembro de 2015, nos mais variados lugares do mundo – ilustrações, grafites, murais, esculturas e performances. A morte de Aylan Kurdi trouxe consigo, entre outras, uma imagem que habita o imaginário ocidental há séculos: o naufrágio. Nossa história trágico-marítima é muito antiga – tem origem em relatos bíblicos, com a Arca de Noé; passa pela Idade Média, período do qual destacaremos um dos episódios mais instigantes do imaginário ocidental, que é a Cruzada das Crianças, com base no Prêmio Nobel de Literatura Mario Vargas Llosa, que recria a fábula misturando história e ficção; atravessa os séculos XV, XVI e chega ao século XVII, período que ficou conhecido como o das grandes navegações ou a era dos descobrimentos; e chega aos dias de hoje, em que o mundo inteiro aguarda, ansiosamente, a explicação do sumiço de um submarino argentino desaparecido desde o dia 15 de novembro de 2017 e que reuniu

os países mais poderosos do mundo em torno da decifração do que ocorreu de fato com a embarcação e seus 44 tripulantes. Nesse segundo capítulo, evocaremos ainda personagens que transitam nesse contexto trágico-catastrófico, incluindo Nilüfer Demir, a fotógrafa que se notabilizou por decidir tornar a tragédia de Aylan conhecida, Magnus Wennman, cujas fotografias resultaram na exposição *Where the children sleep*, sobre crianças refugiadas no Oriente Médio e na Europa, e outros responsáveis por fotografias icônicas,^[2] mundialmente conhecidas e tornadas históricas graças ao seu poder transformador. Discutiremos esse suposto estatuto transformador a partir de questões como: por que não se sai ileso depois de ver a fotografia de Aylan Kurdi e que poder tem essa fotografia a ponto de inquietar o mundo inteiro, alterando as eleições canadenses, expondo as mazelas da política da União Europeia para refugiados, estimulando uma empatia que conseguiu arrecadar fundos para atender, especificamente, refugiados sírios e elevando o tema da crise migratória e dos refugiados a um dos assuntos mais discutidos e destacados de 2015? Passaremos pelo seu poder de persuasão, mais uma vez sob a influência de Mario Vargas Llosa, considerando aspectos observáveis na fotografia de Aylan, que é jornalística, mas que desliza para o campo ficcional e põe em xeque a fronteira entre o real e o ficcional.

O personagem central deste trabalho, como se pode observar, é Aylan Kurdi – o herói trágico, segundo a classificação de Aristóteles, em sua *Poética*, pois que é alguém cuja desgraça não foi provocada pelo vício ou por degeneração de caráter de qualquer espécie, mas pelo destino. No capítulo 3, trataremos desse destino – a guerra que matou Aylan Kurdi – e do caráter pós-moderno que envolve a discussão de conceitos que geraram muita confusão nos últimos tempos – em especial, “refugiados” e “migrantes”. Discutiremos também as demonstrações de empatia observadas em decorrência da repercussão da fo-

tografia de Aylan e a divergência na visão de autores que se debruçaram sobre esse aspecto especificamente.

A rapidez – menos de 24 horas – e o alcance dos eventos que envolveram a morte de Aylan Kurdi foram possíveis porque vivemos em uma época e em uma sociedade em que as tecnologias digitais^[3] criam condições para que os indivíduos atuem ativamente na propagação de informações, inclusive, produzindo seus próprios conteúdos e os distribuindo. O advento da internet e das redes sociais permitiu o surgimento de uma forma de comunicação que continua a ser de massa, porque alcança audiência global, mas é autocomunicação (CASTELLS, 2015), na medida em que muitos se comunicam com muitos. A espinha dorsal dessa comunicação é a rede de computadores, a linguagem empregada é digital, e os emissores/receptores são globalmente distribuídos e estão em permanente conectividade. No capítulo 4, nos ocuparemos dessa revolução tecnológica que deu suporte a uma incrível ampliação da atuação de indivíduos e grupos sociais, mas destacaremos que a evolução cultural das sociedades é mais ampla do que o desenvolvimento de tecnologias – a tecnologia é apenas um aspecto material de uma evolução cultural que, a partir do final dos anos 1970, se configurou como época em que se observou uma reorganização profunda do funcionamento social e cultural das sociedades democráticas avançadas, marcada por rápida expansão do consumo, intensificação da comunicação de massa, fortalecimento do individualismo e do hedonismo e perda da fé no futuro revolucionário [[Lip04]].

Nesse contexto, à comunicação cabe um papel fundamental, bem distinto das práticas de 40 anos atrás. As redes digitais de comunicação deram origem a novas relações de poder, hoje determinadas pelos atuais processos e formas da comunicação socializada que ampliam a autonomia dos sujeitos comunicantes em relação às corporações de comunicação, de modo que os clássicos

e estanques papéis de emissor e receptor cedem lugar a sujeitos que são tanto emissores quanto receptores de mensagens, ao mesmo tempo. Como tal, desafiam o poder do Estado e de organizações da sociedade, uma vez que, historicamente, o exercício da autoridade sempre dependeu do controle da informação e da comunicação. As consequências disso são relevantes e se desdobram em reações e opiniões divergentes. Por exemplo, segundo Umberto Eco:

> As mídias sociais deram o direito à fala a legiões de imbecis que, anteriormente, falavam só no bar, depois de uma taça de vinho, sem causar dano à coletividade. Diziam imediatamente a eles para calar a boca, enquanto agora eles têm o mesmo direito à fala que um ganhador do Prêmio Nobel. (ECO, 2015 apud ÉPOCA, 2016) [apud [Eco16](#)]

Da mesma forma que a imbecilidade ganha voz, a sensatez e a lucidez encontram seu espaço. O filósofo francês Gilles Lipovetsky [[Lip04](#)] nos lembra que não é justo que sejamos reduzidos a seres hiperconsumidores, porque a vida não é só consumo. Ainda somos empáticos, nos indignamos com as injustiças, defendemos o meio ambiente e os direitos humanos: “Não perdemos nossa alma: o decadentismo moral é um mito” [[Lip04](#)], pp. 413] Os tempos hipermodernos descritos por [[Lip04](#)] supervalorizam o individualismo, o que não impede ações como a demonstração de resistência dada por artistas do mundo inteiro que, ao produzir ilustrações, esculturas, grafites, murais e performances, tornaram menos efêmera a imagem de Aylan Kurdi. Suas manifestações visuais tiveram o claro objetivo de impedir, em alguma medida, que a fotografia de Nilüfer Demir caísse no circuito do tempo real, tão característico do jornalismo. O que eles fizeram foi um movimento contrário a essa lógica, utilizando, para isso, a imagem, em ação de “produções artísticas orientadas pela livre exploração e transgressão da tecnologia” [[Jol12b](#)] p. 13], à

maneira do que [Sá07] [-[Sá07] p. 17] observa a respeito do escritor: “Escritor não é repórter”. Sua ação está pautada no “desejo de dar durabilidade ao que é passageiro e fugaz [...]”.

Nesse contexto, é preciso entender que “[...] a informação conforma, dá forma à socialização contemporânea. Esta não se dá mais por tradição, religião ou moral, mas sim pela ‘ação da informação mediática e das imagens’” (SÁ, 2010, p. 16).

Para nos aprofundarmos nos conteúdos a que nos propusemos em cada capítulo, utilizamos bibliografia dedicada a compreender a fotografia e outras imagens que se enquadram no conceito de [Aum11] adotado neste trabalho e buscamos respostas também em autores que se ocuparam de estudar o imaginário, esse campo do saber que constitui “uma via de acesso para as verdades indemonstráveis: a existência da alma, o além, a morte, os mistérios do amor... Ali onde a dialética bloqueada não consegue penetrar, a imagem mítica fala diretamente à alma” [[Dur96] p.17].

Não poderíamos ignorar que as imagens com as quais estamos lidando são difundidas pela mídia, por isso “encontram-se onipresentes em todos os níveis de representação e da psique do homem ocidental ou ocidentalizado” [[-Dur96] p. 32]. Essas imagens midiáticas nos acompanham permanentemente e é mais que necessário compreender seu papel como fenômeno fundamental de nossa sociedade e a revolução cultural que seu surgimento implicou. Para isso, nos apoiaremos em Castells e em sua teoria do poder da comunicação, como caminho para apreender a sociedade em rede e suas novas formas de organização econômica, social, política, cultural e tecnológica.

O papel da fotografia na comunicação não é assunto novo, mas esta pesquisa procura ir além dessa discussão, já que =o mundo hiperconsumista,

hipertecnicizado e hiperconectado transformou indelevelmente a forma como nos comunicamos, aumentando a influência da sociedade civil e dos atores sociopolíticos não institucionais em diversos setores da vida em sociedade. Como já adiantado, a ampliação da habilidade de atores individuais de se manifestar sobre todos os temas de interesse para a humanidade passa pela evolução tecnológica dos últimos 40 anos, mas, conforme Castells (2015, p. 34), “nenhuma tecnologia determina coisa alguma, uma vez que processos sociais estão incorporados em um conjunto complexo de relações sociais”.

No capítulo 1, vimos que....

Nesse sentido, tentar compreender um fenômeno midiático como a superexposição das imagens de Aylan Kurdi, considerando esse conjunto complexo de relações, é uma forma não exatamente nova de pensar a comunicação, mas certamente bastante atual de abordá-la. O fato de artistas reagirem à imagem fotográfica, produzindo mais e mais imagens e distribuindo-as para o mundo inteiro via internet é, também, um fenômeno típico dos tempos que correm:

> [...] o capitalismo artista não criou apenas um novo modo de produção, mas favoreceu, com a cultura democrática, o advento de uma sociedade e de um indivíduo estético ou, mais exatamente, transestético por não depender mais do esteticismo à moda antiga, compartimentado e hierarquizado.

[[Lip04] p.30-31]

O interesse deste estudo recai, portanto, menos nas questões históricas e políticas da cobertura jornalística do drama dos refugiados do que em seus aspectos culturais marcadamente contemporâneos. É nesse sentido que este estudo se enquadra na linha de pesquisa Imagem, Som e Escrita do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, “direcionada para as discussões teóricas e pontuais sobre

imagem, som e escrita em suas relações com as práticas sociais e experiências dos sujeitos na contemporaneidade”.[⁴]

Esta pesquisa foi feita a partir de uma abordagem qualitativa na medida em que optamos por trabalhar numa perspectiva exploratória, de natureza básica, cujo objetivo é investigar um fenômeno comunicacional que se materializou, primeiro, numa fotografia, depois, em representações secundárias da imagem de Aylan Kurdi, e essas imagens foram divulgadas insistentemente via redes sociais digitais.

O procedimento técnico baseou-se em pesquisa bibliográfica (livros, artigos jornalísticos e científicos, dissertações e teses etc.) e documental – as fotografias e demais expressões artísticas que as fotos inspiraram. E a pesquisa pretendeu construir um conhecimento teórico, propriamente científico, já que o que está sendo proposto é responder à questão de por que é, a partir da investigação das causas e dos princípios do fenômeno, o que nos leva ao objetivo central da pesquisa, que poderíamos resumir em: investigar a imagem visual como objeto criado pelas pessoas e acrescentado ao mundo pela atividade humana e que serve para representá-lo, como forma de reconhecer sua importância fundamental para a sociedade e as formas de comunicação contemporâneas.

As fotos feitas por Nilüfer Demir e as ilustrações obtidas no rastreamento da hashtag[⁵] #kiyiyavuraninsanlik[⁶] constituem, portanto, o corpus da pesquisa, assim como imagens de esculturas, murais, performances e exposição de arte que derivaram da fotografia.

A análise de dados qualitativos é etapa que exige atenção, tempo e perspicácia do pesquisador. Para [Sou08], há obstáculos que devem ser superados, por exemplo, a ilusão da transparência. Isso significa que os dados coletados

não revelam com transparência o real. Logo, não se deve fazer uma interpretação espontânea e literal deles, pois são sempre registros simbólicos e polissêmicos:

> É no campo da subjetividade e do simbolismo que se afirma a abordagem qualitativa. [...] A abordagem qualitativa realiza uma aproximação fundamental e de intimidade entre sujeito e objeto, uma vez que ambos são da mesma natureza: ela se volve com empatia aos motivos, às intenções, aos projetos dos atores, a partir dos quais as ações, as estruturas e as relações tornam-se significativas. [[SS93] p.244]

É nesse sentido que os estudos sobre o imaginário serão de grande importância. Refletir sobre o imaginário nos leva a tomar consciência do que subjaz à organização das imagens responsáveis por estruturar nosso modo de ver a vida e o mundo, de observar, pensar sentir e comunicar. Sendo o imaginário um mundo de símbolos, é ali que residem mitos e arquétipos que dão forma ao ser que somos e em que podemos nos transformar. Então, é ali que buscaremos as simbologias e polissemias do real que se nos apresenta.

No contexto desta pesquisa, esse real é a vida/morte de Aylan Kurdi, traduzida em imagens midiáticas que apontam para um poder “primordialmente exercido pela construção de significado na mente humana por meio de processos de comunicação postos em prática nas redes multimídia de comunicação de massa locais e globais [...]” [[Cas] p.471]. Ou seja, um poder que habita nosso imaginário individual e coletivo e que pode ser outro, a depender do modo como nos comunicamos.

Por fim, práticas de comunicação se dividem em interpessoal e mediada. Em termos sociais, a comunicação mediada terá, aqui, maior destaque por constituir o ambiente simbólico em que recebemos, processamos e enviamos

as mensagens que produzem sentido em nossa vida e conformam a cultura. Nesse processo, encontram-se as chances de modificar, em favor de indivíduos e grupos, as relações de poder em operação.

[^1]: O conceito de individualismo aqui utilizado é o descrito por Giles Lipovetsky, sobretudo em seu livro *A era do vazio – ensaios sobre o individualismo contemporâneo* (edição de 2005, publicada no Brasil pela Editora Manole). Para compreendê-lo, é preciso estar ciente de que o filósofo francês associa individualismo com consumo e liberdade como forma de alcançar a realização pessoal, mas também com solidão e dificuldade de comunicação. Essa combinação gera uma cultura paradoxal: descentrada e heteróclita, materialista e psi, pornô e discreta, inovadora e retrô, consumista e ecologista, sofisticada e espontânea, espetacular e criativa. “Na sociedade individualista de hoje – especialmente na sociedade de consumo –, os indivíduos não são mais obrigados a se integrar dentro do grupo. Portanto, é inevitável que sintam solidão, uma vez que carregam o fardo de ter que construir suas próprias vidas. Quanto mais liberdade temos para construir nossas vidas, mais fraco é o elo social. Não é de se admirar que hoje em dia muitas pessoas se sintam diferentes, não como os demais. Isso é uma das marcas registradas do individualismo. [...]”. (Lipovetsky em entrevista em 15.05.2017, disponível em: <<https://www.fronteiras.com/entrevistas/gilles-lipovetsky-a-politica-agora-e-tida-como-profissao-nao-existem-mais-estadistas>>. Acesso em: 27 jan. 2018.

[^2]: Neste estudo, utilizamos o termo “icônico/icônica” para identificar fotografias que se tornaram famosas e foram/são usadas como símbolo.

[^3]: CEALE. Tecnologia digital. Disponível em: <<http://www.ceale.fae.ufmg.br/app/webroot/glossarioceale/verbetes/tecnologia-digital>>. Acesso em: 31 jul. 2017.

[^4]: Disponível em: <<http://fac.unb.br/pos-graduacao/209-imagem-e-som>>. Acesso em: 12 jan. 2017.

Capítulo 2

SOBRE A IMAGEM...

2.1 Considerações iniciais

As imagens são o produto e o reflexo histórico da civilização. Não surgiram com a internet, ou com a TV, nem mesmo com o cinema e a fotografia. Muito antes de todas essas tecnologias audiovisuais que comumente associamos à veiculação de imagens, as pessoas já pintavam quadros, desenhavam em diversos tipos de suportes, produziam gravuras.

No paleolítico, registraram aspectos da vida, utilizando desenhos rupestres, estatuetas, pinturas e desenhos. E essas imagens tinham objetivo – talvez fazer algum tipo de comunicação. Dois milhões e meio de anos nos separam desses tempos que hoje são evocados como o início da história da arte, embora o conceito de arte tal como compreendemos hoje não se ajuste perfeitamente a essas imagens. De lá para cá, a imagem vem servindo a diferentes propósitos humanos, anteriores, inclusive, à própria arte.

Na Antiguidade romana, o termo “imagem” referia-se à máscara mortuária usada em funerais, o que indica que essa palavra remetia à morte e ao culto dos mortos. No Egito Antigo, a imagem tinha objetivos políticos e religiosos. No Renascimento, a separação entre representação religiosa e representação

profana deu origem a imagens pictóricas, o que significa que só recentemente, em termos históricos, passamos a produzir imagens também para nos referirmos ao mundo que não tem relação apenas com a religião.

Atualmente, a imagem tanto pode servir a todos os propósitos políticos e religiosos de então, como também a estéticos, artísticos e científicos. Na medicina, por exemplo, os exames de imagem, como tomografias computadorizadas e ressonâncias magnéticas,^[7] são largamente usados para diagnosticar diversas doenças. E há todo um setor produtivo que se ocupa exclusivamente de desenvolver essas tecnologias para aplicação na saúde.

Até aqui, tratamos da imagem visual: representação gráfica, plástica ou fotográfica. Mas há outros tipos de imagem, por exemplo, a imagem mental. Embora não seja essa imagem o objeto central de estudo a que nos propusemos, é preciso citá-la para diferenciar os tipos de imagens com os quais lidamos ao longo da vida e para já prepararmos o campo para adentrar o imaginário, tema com que também trabalharemos nesta dissertação.

“A imagem mental corresponde à impressão que temos, quando, por exemplo, lemos ou ouvimos a descrição de um lugar, de vê-lo quase como se estivéssemos lá” [\[Jol12a\]](#) p. 19]. Não entraremos na discussão sobre a (in)existência de tais imagens. Diremos apenas que há quem defenda que não passam de descrições verbais e abstratas, cujo significado não pode ser apreendido senão pela linguagem. Isso porque seu caráter subjetivo torna-a inacessível a outros indivíduos, além de quem imagina. Nessa categoria, incluem-se os sonhos, por exemplo.

Em algumas áreas do conhecimento, estudar imagem significa fazer associações mentais sistemáticas para melhor compreender um ser ou um objeto, uma profissão, uma prática humana. Assim, os estudiosos buscam compreen-

der a “imagem da mulher” em dado contexto sociocultural, ou a imagem de uma empresa, de um grupo político ou religioso. E nos estudos da língua, o objeto é a imagem verbal, mais comumente a metáfora.

Além das imagens visuais e mentais, há as imagens de síntese, que são aquelas produzidas por computador para criar universos virtuais, como os videogames, que tiveram início com imagens grosseiras e evoluíram para as atuais imagens interativas que perturbam a distinção entre o real e o virtual.

> “O holograma – imagem a laser em três dimensões – faz parte dessas novas imagens desconcertantes, por um lado, por seu aspecto realista, mas também por seu aspecto fantasmático de duplo perfeito, flutuante, como em suspensão” [\[Jol12a\]](#) p.27].

Um show em tributo ao cantor Renato Russo tornou-se histórico para os brasilienses: na noite do sábado 29 de junho de 2013, no Estádio Nacional Mané Garrincha, em Brasília, um holograma recriou em ambiente digital a sensação de estar diante do artista. “A imagem de Renato Russo surge no palco em quatro dimensões. Altura, largura, profundidade e saudade. E 45 mil pessoas sabiam que ele não estava ali, e que ele estava sim”.[⁸]

Como bem descreve [\[Jol12a\]](#):

> Instrumento de comunicação, divindade, a imagem assemelha-se ou confunde-se com o que representa. Visualmente imitadora, pode enganar ou educar. Reflexo, pode levar ao conhecimento. A Sobrevivência, o Sagrado, a Morte, o Saber, a Verdade, a Arte, se tivermos um mínimo de memória, são os campos a que o simples termo “imagem” nos vincula. [\[Jol12a\]](#) p.19]

Imagem é tudo isso e talvez mais, porque não é tão simples classificar o que vemos, em que pensamos ou com que sonhamos: seriam imagens todas

elas? Para efeito da identificação do objeto central desta pesquisa, adotaremos, então, o conceito de [Aum11], a seguir.

2.2 O conceito de imagem

Para tão diversos empregos do vocábulo “imagem”, há de haver um ponto comum que justifique significados diferentes para um mesmo significante. Para Joly, esse ponto comum parece ser a analogia: “Material ou imaterial, visual ou não, natural ou fabricada, uma ‘imagem’ é antes de mais nada algo que se assemelha a outra coisa” [[Jol12a] p.28 – grifos da autora].

Partindo para uma delimitação da imagem objeto deste trabalho, adotaremos o conceito de [Aum11]:

> A imagem, na nossa cultura, é tudo isso: uma reprodução de um aspecto do mundo, captada pela sensibilidade mais ou menos individual, mais ou menos genérica e típica de um mediador (artista ou não), que nos comunica informações e sentimentos, suscitando em nós outros ainda – e é também um objeto novo acrescentado ao mundo, um objeto que vive a sua vida, tornando-se célebre ou permanecendo ignorado. [[Aum11] p. 7]

As palavras que completam o excerto de [[Aum11] p. 7] são as seguintes: “A imagem é um sócia do mundo, mas um sócia deformado, por muito realista que seja, e que exerce sobre nós a atração e eficácia mágicas do duplo, ao mesmo tempo que o encanto próprio de um objeto puramente visual”. Com essas palavras, o que percebemos é que a imagem é sempre um objeto segundo (presente) com relação a outro (ausente) que ela representa. E, ao representar, produz sentido(s) que suscita(m), por parte de quem a olha, interpretações.

E chegamos ao que [Jol12a] considera como consequência da tomada de consciência do estatuto da imagem:

> [...] constatar que esse denominador comum da analogia, ou da semelhança, coloca de imediato a imagem na categoria das representações. Se ela parece é porque ela não é a própria coisa: sua função é, portanto, evocar, querer dizer outra coisa que não ela própria, utilizando o processo da semelhança. Se a imagem é percebida como representação, isso quer dizer que a imagem é percebida como signo. [[Jol12a] p. 39 – grifos nossos]

Essa é uma perspectiva da teoria semiótica, que propõe considerar a imagem como signo e que ajuda a compreender o estatuto da imagem. Roland Barthes, que será aqui citado algumas vezes, é referência importante dessa linha teórica. Isso significa que, embora esta não seja uma pesquisa de semiótica, a análise das imagens que compõem o corpus será feita com o apoio da semiótica.

Assumir pressupostos semióticos, como perceber a imagem como signo, representação, exige reflexão sobre a(s) mensagem(ns) de determinada imagem. Quem produz e expõe uma imagem tem, certamente, objetivo(s), tem algo a dizer e não o faz por palavras. Quem olha uma imagem pode ou não se sentir atraído e, caso seja atraído, pode se perguntar sobre o conteúdo daquela imagem. Se as representações são compreendidas pelo indivíduo que olha a imagem, é porque existe, entre ele e o outro que a produziu, um mínimo de convenção sociocultural que permitiu a comunicação, evocando a semelhança, o traço e a convenção, isto é, o ícone, o índice e o símbolo. Mas Joly (2012, p. 42) nos alerta: “Reconhecer motivos nas mensagens visuais e interpretá-los são duas operações mentais complementares, mesmo que tenhamos a impressão de que são simultâneas”.

A experiência de olhar confere importância especial às imagens visuais, mas, como bem destaca Novaes (2005):

> As imagens não são, portanto, apenas, nem mesmo principalmente, um objeto de contemplação do olho e do espírito. É através delas que o olhar se realiza em nós com o que nos vem de fora; da mesma maneira que é através das imagens do espírito que o homem realiza o que está no mundo. As imagens permitem, pois, este duplo movimento: sair de si e trazer o mundo para dentro de si. (NOVAES, 2005, p. 10-11 – grifos nossos)

A vida contemporânea tornou-se muito pródiga na produção e exibição de imagens. Não há como parar de consumir imagens, e o tempo da nossa existência parece insuficiente para a nossa capacidade de pensar sobre elas, de compreender o mundo a partir delas. E imagem sem pensamento pode ser uma fórmula empobrecedora para a vida do indivíduo e perigosa para a coletividade, porque reduz a experiência de viver a mera distração (NOVAES, 2005, p. 14), conseqüentemente, não conduz a um universo de luz e sombra, que é o imaginário, onde moram as imagens, mas também a [fan]tasia, o [fan]tástico, o [fan]tasma (essas palavras vêm do grego phos, “luz”, do verbo phaínein, “fazer aparecer”, pois o que se mostra iluminado aparece, se faz notar).

Há, portanto, necessária articulação entre imagens que nos cercam e ideias já formadas e que constituem o imaginário, e tanto as primeiras quanto as segundas só podem significar algo se formos capazes de pensar sobre elas, o que vai além da simples distração de olhar para elas. A partir desse pensar, chega-se ao deciframento do mundo. Neste trabalho, o resultado que se espera é decifrar a fotografia de Aylan Kurdi, em primeiro lugar, mas também aquelas que surgiram como eco desta, de tal forma que seja possível observar o duplo movimento descrito por Novaes (2005) – o que é “sair de si”, o que é “trazer o mundo para dentro de si” e como esse vaivém resulta na compreensão de um aspecto do mundo e da vida.

Imagens têm extraordinária força de convencimento. Mostram pela afirmação porque ignoram a negação; não explicam, não comparam, não deduzem – tudo o que dizem poderia se resumir em: aí está, é assim. Tornam presente qualquer passado ou ausência. “A imagem quer anular a morte” (WOLFF, 2005, p. 32). Por isso, nas sociedades tradicionais, grande parte das imagens produzidas é composta de deuses e de mortos – imagens sagradas que precederam o nascimento da arte.

Nas sociedades modernas – surgidas a partir do século XVI, na Europa, e consolidadas no final do século XIX –, imagens sagradas e profanas transbordam. O prodigioso desenvolvimento de técnicas automáticas de reprodução – fotografia, cinema, televisão, imagens de síntese – pôs imagens em todos os lugares, imagens de tudo, de todos e para todos, num movimento que deu acesso a todos à cultura e à realidade do mundo (WOLFF, 2005).

Sobre “realidade”, porém, é preciso dizer: na contemporaneidade, ter acesso ao real via imagens técnicas é uma ilusão, posto que o que vemos são recortes, fragmentos: “Será que imaginamos quantos acontecimentos, mais graves, mais importantes, históricos, foram omitidos porque não havia câmera para filmá-los ou porque decidimos não os mostrar?” (WOLFF, 2005, p. 44). Mais que isso, será que está claro para o olhar que as imagens técnicas não são – como podem parecer – o real se reproduzindo sozinho, sem a atuação humana?

Segundo Wolff (2005),

> O mais perigoso poder da imagem é fazer crer que ela não é uma imagem, fazer-se esquecer como imagem. Antes da arte, olhávamos o ícone e acreditávamos ver o próprio deus, diretamente, sem representação. Depois da arte, olhamos para a televisão e cremos ver a própria realidade, diretamente,

sem representação. A causa está ausente, o trabalho de produção da imagem não é mais visto na imagem, a imagem não pode ser vista como imagem. Diante dessas imagens ao vivo e em tempo real, atravessamos a tela, no real registrado, a representação é negada como representação [...]. (WOLFF, 2005, p. 43)

A esse propósito, o artista surrealista belga René Magritte inquietou o mundo com uma obra revolucionária e fundamental que nos faz pensar sobre a relação que existe entre o objeto em si e sua representação: *Ceci n'est pas une pipe* (Isto não é um cachimbo), pinturas em que ele chama a atenção para o fato sempre esquecido de que a pintura de um cachimbo não é um cachimbo, mas uma pintura. Dois dos quadros dessa série são os mais conhecidos e os mais importantes: *La trahison des images*, de 1928, e *Les deux mystères*, de 1966.

> O título “A traição das imagens” chama a atenção para a circunstância de as coisas não serem o que parecem ser e, em particular, para o fato, que deveria ser óbvio mas não é, de que a representação de uma coisa nunca será mais do que isto: a representação de uma coisa e não a própria coisa. Não sabemos como as coisas são em si, apenas como elas aparecem aos nossos limitados sentidos e à nossa limitada mente em dado momento limitado. [...] O título “Os dois mistérios” mostra que o pintor não ficou contente com um mistério “só” e resolveu duplicá-lo, décadas depois do primeiro quadro e de toda a repercussão que ele gerou. [...] O primeiro mistério é o da traição das imagens, que são imagens das coisas e não as próprias coisas que imaginamos. O segundo mistério é o da explicitação da metaficção, isto é, da ficção dentro da ficção que, paradoxalmente, tanto revela quanto esconde o labirinto vertiginoso em que a arte vem nos jogando há tanto tempo.[^9]

Neste trabalho, trataremos de imagens visuais fixas, especificamente de uma fotografia jornalística, e passaremos por manifestações visuais como representações secundárias dessa fotografia. Isso obriga a que abordemos a imagem analógica sob pontos de vista que tenham íntima relação com procedimentos técnicos de produzir imagens e com a condição interconectada da sociedade em rede e dos meios de comunicação, mas também sob o ponto de vista dos sentidos que essas imagens adquirem e das relações que mantêm com ideias guardadas no imaginário. Os sentidos partirão do real, mas transitarão pelo imaginário e pelo ficcional, na medida em que nosso objeto de estudo parece se situar nas fronteiras desses campos, muito mais do que no real que o fotojornalismo sugere.

A fotografia jornalística em questão foi feita pela fotojornalista turca Nilüfer Demir, no dia 2 de setembro de 2015, em Bodrum, na Turquia, em que se vê uma criança morta nas areias da praia – é Aylan Kurdi, 3 anos, sírio de origem curda, muçulmano, provavelmente sunita (como a maioria dos muçulmanos), que fugia da guerra em seu país e morreu após o barco em que viajava com a família e mais algumas pessoas naufragar. E as perguntas que guiaram este estudo foram: por que aquela foto – e não outra – atraiu a atenção de jornais de tantos países a ponto de ser estampada na primeira página, no dia seguinte à morte de Aylan, 3 de setembro de 2015? O que essa foto trouxe consigo que explica a reação imediata da audiência e as manifestações visuais de internautas? “As imagens fotográficas não falam – se impõem pela imobilidade e pelo silêncio”, nos ensinou Philippe Dubois durante o curso “Cinema e fotografia: autobiografia, autorretrato e arte da memória em Raymond Depardon, Agnès Varda, Chris Marker e Jean Eustache”, na Universidade de Brasília, em abril de 2017. “A própria mudez do que seria, hipoteticamente, compreensível nas fotos é o que constitui seu caráter atraente e provocador”, nos ensina Sontag

(2004, p. 34). Como compreender o que na imagem fotográfica atrai e provoca aqueles que a olham? Por que não saímos intactos depois de olhar essa foto e as representações que dela partiram?

A seguir, as funções da imagem e as relações entre imagem e técnica serão discutidas para, partindo disso, concluirmos o capítulo com a fotografia como processo de (re)produção de imagens.

2.3 Funções da imagem segundo Aumont

Segundo [Aum11] – e a partir de uma antropologia visual –, a imagem é um vetor de pensamento, portanto são os seus grandes usos humanos que interessam, sejam eles sociais ou individuais.

> A imagem é um dos objetos mais velhos e mais constantes da antropologia – muito simplesmente porque ela é, também, uma das mais velhas produções humanas, e das que, apesar de tudo, se conservam melhor. [...] Além disso, a imagem é, pelo menos virtualmente, uma fonte riquíssima de informações. Dos homens “pré-históricos” nada conhecemos além dos seus utensílios e das suas imagens; ora, por enigmática que estas sejam, elas ensinam-nos sobre os nossos antepassados longínquos no mínimo tanto como os produtos, menos ambíguos mas de utilidade limitada, do seu artesanato. [[Aum11] p. 116]

É nessa perspectiva, portanto, que esta seção tratará as funções da imagem, organizadas conforme proposto por Aumont (2011) em: i) a imagem como símbolo; ii) a imagem documental; e iii) a imagem estética. Para exemplificar essas categorias, privilegiaremos a fotografia, notadamente a de Aylan Kurdi, sempre que couber. Com isso, já estaremos em processo de compreender o diálogo que se estabelece entre a imagem e aquele que a olha e o

movimento de “saída” e de “entrada” descrito por Novaes (2005) como modo reflexivo de compreender o mundo, muito mais do que apenas distrair o olhar.

2.3.1 A imagem como símbolo

> De facto, toda a imagem, ou quase, pode representar um papel simbólico, não em virtude de suas qualidades intrínsecas, mas de uma decisão de ordem coletiva – religiosa, política, ideológica e comercial.

[[Aum11] p. 118]

O uso religioso da imagem é considerado como a função que inaugura a história da imagem. Os símbolos religiosos foram e ainda são numerosos, dentre os quais se destaca a cruz.

Símbolo mais famoso do Cristianismo, a imagem número 1 da Figura 3 representa o sacrifício de Jesus Cristo pela humanidade. Católicos romanos, ortodoxos orientais, alguns ramos do luteranismo e do anglicanismo fazem o sinal da cruz como demonstração de sua fé. A imagem número 2 é conhecida popularmente como “pé de galinha” e representa a comunicação entre o mundo da morte e o da ressurreição. Em sua versão invertida e dentro de um círculo, essa cruz é o símbolo de “paz e amor”, criado durante a Campanha pelo Desarmamento Nuclear, nos anos 1960. A imagem número 3 é chamada de tau. É um símbolo muito antigo de divindades como o deus Sol, na mitologia suméria, o deus romano Mithras e o deus grego Átis. Essa imagem também foi utilizada por São Francisco de Assis, motivo por que hoje é reconhecida como sinal da Ordem Franciscana.

Ao longo de sua história, a imagem não ficou restrita ao uso religioso, mas [Aum11] alerta para o fato de que a imagem-símbolo costuma estar associada ao poder, seja ele qual for, e completa o raciocínio, lembrando que os símbolos presentes numa imagem não são afirmados nem estão presentes nela: são

apenas uma evocação. Nesse sentido, pode-se sempre interpretar uma imagem simbólica diferentemente das intenções do seu criador. É importante ter em mente esse poder da imagem, especialmente em se tratando do objeto que nos ocupa aqui, porque a fotografia de Aylan tornou-se símbolo do drama dos refugiados, termo que será discutido no capítulo 3. No entanto, sua imagem definiu toda a tragédia dos refugiados de várias nacionalidades.

2.3.2 A imagem documental

> As imagens foram sempre utilizadas pelo seu valor informativo.

[[Aum11] p. 118]

A mais relevante mutação na função das imagens, segundo [Aum11], foi o fato de se lhe reconhecer valor documental. Uma imagem pode assemelhar-se à realidade e ajudar a compreendê-la, inclusive moldando-a. A função documental desenvolveu-se e ampliou-se consideravelmente desde o início da era moderna, sobretudo, com o surgimento da fotografia e o desenvolvimento cada vez mais rápido de circuitos de difusão das imagens, de que hoje a internet é a manifestação mais importante.

Ocorre que a imagem-documento mostra, mas não descreve nem explica, posto que esta é uma tarefa de outra linguagem, em geral, a verbal.

A fotografia de Aylan, por força de sua origem jornalística, pode ser vista como um documento de um aspecto do real, mas, precisamente por sua origem, necessita de uma legenda, que não faz parte da iconografia. Esse é um aspecto que merece destaque porque a legenda de uma fotografia dá ao leitor informações não contidas ou não evidentes na imagem. Portanto, a história de Aylan ficou conhecida por meio de sua fotografia e das legendas que a acompanharam nos jornais. Dada a sua relevância, a legenda da fotografia jornalística é um aspecto que envolve riscos, conforme nos alerta Barthes (1990):

> Trata-se aparentemente de uma explicitação, isto é, dentro de certos limites, de uma ênfase; na maioria das vezes o texto limita-se a ampliar um conjunto de conotações já incluídas na fotografia; mas, por vezes, também o texto produz (inventa) um significado inteiramente novo, que é de certo modo projetado retroativamente na imagem, a ponto de nela parecer denotado [...]. Por vezes, a palavra pode chegar a contradizer a imagem, produzindo uma conotação compensadora. (BARTHES, 1990, p. 21)

Ainda a esse respeito, diz-nos Sontag (2003, p. 14): “E todas as fotos esperam sua vez de serem explicadas ou deturpadas por suas legendas”.

Outro detalhe muito relevante a respeito da fotografia-documento reside no fato de ela aceitar truques, falsificações, edições e encenações – hoje em dia, mais que em qualquer outra época. Há inúmeros casos de fotografias encenadas que, de início, serviram para mostrar cenas de guerra. Sontag (2003) lista uma série de fotografias que passaram para a história como documentos, mas que tudo indica terem sido encenadas. E a ensaísta conclui:

> O estranho não é que tantas célebres fotos jornalísticas do passado, entre elas algumas das mais lembradas fotos da Segunda Guerra Mundial, tenham sido, ao que tudo indica, encenadas. O estranho é que nos surpreenda saber que foram encenadas e que isso sempre nos causa frustração. As fotos que mais nos decepcionam ao se revelarem montagens e encenações são aquelas que parecem registrar momentos de clímax íntimos, sobretudo de amor e de morte. (SONTAG, 2003, p. 48)

2.3.3 A imagem estética

> A imagem artística, isto é, afetada de um valor próprio, existiu desde sempre – e em todos os tempos históricos, ela suscitou uma interrogação fundamental

sobre a sua natureza e os seus poderes. É esse discurso que se designa correntemente pelo termo estética.

[[Aum11] p. 147-148]

É preciso considerar, entre as funções da imagem, o prazer que ela proporciona, seja intelectual ou sensorial, porque a imagem destina-se também a agradar o olhar, a falar à sensibilidade, domínio humano que permite a criação ao mesmo tempo em que abre caminho para acesso ao espírito [[Aum11]]. Mas precisamente por falar à sensibilidade, abriu espaço para um debate tão antigo quanto atual:

> “Por que é que as pessoas acham agradável, ou parecem achar agradável, a própria atividade perceptiva?” (CHILD, 1978). Semelhante questão é colocada principalmente sobre a imagem artística, mas as respostas dizem respeito à experiência estética em geral, operando sobretudo uma partilha importante entre teorias extrínsecas (o prazer não se deve atribuir à percepção, mas a outra coisa), intrínsecas (o prazer está ligado a certas características da imagem, por exemplo as suas proporções harmoniosas), ou interativas (o prazer está ligado à interação entre a imagem e as características da pessoa ou da situação). [[Aum11] p. 148]

O que determina o caráter de arte a uma imagem varia de um tempo a outro, de uma sociedade a outra. Em dado momento da história da arte, a suposta origem das sensações agradáveis causadas pelas obras de arte era o Belo. Depois, a beleza deixou de ser o centro da questão estética. Atualmente, conforme Aumont (2011, p. 119), “[a arte] se define quase exclusivamente de maneira institucional (um artista é o que uma instituição habilitada reconhece como artista, do mesmo modo que uma obra de arte é o que vale como tal no seio de uma instituição reconhecida) [...]”.

Como se observa, arte e estética são campos ligados ao contexto histórico-cultural ao qual o artista pertence e ao qual os espectadores pertencem – nem sempre coincidentes. Essa relação histórico-cultural traz à história da arte e à estética um ingrediente de incerteza x certeza que não cabe aqui aprofundar – dada a complexidade e extensão da discussão que suscitaria –, mas que merece, pelo menos, ser anunciado. Esse ingrediente foi considerado por Didi-Huberman (2013, p. 17) como “certo mal-estar vivido no âmbito da história da arte acadêmica”:

> [...] que obscuras ou triunfantes razões, que angústias mortais ou que exaltações maníacas puderam levar a história da arte a adotar esse tom, essa retórica da certeza? Como pôde se constituir – e com tanta evidência – tal fechamento do visível sobre o legível e de tudo isso sobre o saber inteligível? [...] Em suma, o dito “conhecimento específico da arte” simplesmente acabou por impor a seu objeto sua própria forma específica de discurso, com o risco de inventar fronteiras artificiais para o seu objeto – objeto despojado do seu próprio ou transbordamento específico. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 11-12 – grifos do autor)

Pode soar mórbido associar a foto de Aylan a um objeto cujo valor estético merece destaque, mas o fato é que essa foto evoca a sensibilidade e proporciona uma experiência estética, contraditória e paradoxal como a contemporaneidade. É um retrato do real – e nesse aspecto atende a um gosto estético cada vez mais apreciado:

> Mas é, justamente, em sociedades midiáticas saturadas de imagens, slogans publicitários, parques temáticos, templos do consumo e espaços funcionalizados que assistimos a um boom de produtos e expressões artísticas realistas que buscam representar a realidade ou a “vida como ela é”. Documentários, filmes de ficção, reportagens jornalísticas, fotografias públicas, blogs,

biografias, diários e autobiografias revelam essa ânsia pela captura de eventos ou vidas reais. (JAGUARIBE, 2010, p. 7]

Mas é também uma imagem que se aproxima de um “real ficcional” precisamente porque a existência de Aylan só nos é possível na condição de vida imaginária. Então, concordamos com Jaguaribe (2010, p. 14), quando a autora conclui que, “na sua diversidade, as novas estéticas do realismo afirmam retratos do cotidiano que tanto espetacularizam a realidade quanto geram debates políticos e reivindicações democráticas”. E concordamos com o diretor do Sesc São Paulo há 33 anos, Danilo Miranda, que em entrevista recente declarou:

> [...] o artista é convocado até mais do que os outros a refletir, a sonhar, a criar fantasias. Mas essas fantasias não são tão abstratas, são do que está rolando. A arte não é desvinculada do real. No fundo, o que se apresenta é que o compromisso com a realidade é irremediável. (COUTINHO, 2017, p. 108)

Estamos, portanto, diante de uma fotografia jornalística que reúne características de símbolo, documento e arte.

2.4 Imagem e técnica

[Aum11] [-[Aum11] p. 153] chama a atenção para a importância de conhecer alguns momentos essenciais na existência – histórica e substancial – da imagem que marcam importantes mudanças no seu estatuto, “do seu próprio surgimento como artefacto humano, até as recentes transformações que ocorrem aos nossos olhos”. O que pretendemos nesta seção é, portanto, associar momentos históricos a disrupções técnicas sofridas pela imagem com vistas a muito mais destacar o percurso da imagem desde seu surgimento até os dias que correm do que reproduzir desnecessariamente a história factual da imagem, embora seja impossível fugir disso.

O surgimento da imagem, conforme [[Aum11] p. 156], data do período paleolítico. “A imagem surgiu há dezenas de milênios, vinda não se sabe de onde – como a língua e, tal como esta, própria do homem [...]. A imagem parece ter existido sempre: logo, por si mesma ela ‘não tem história’; só as suas formas sociais a têm”.

Conhecem-se hoje, no mundo inteiro, cerca de 200 grutas decoradas com imagens que remetem ao período paleolítico. No sul da França e no norte da Espanha, encontram-se 85% dessas grutas, dentre as quais se destacam Altamira (Espanha, 1879), Pech-Merle (França, 1922), Lascaux (França, 1940), Arcy sur Cure (França, 1990), Cosquer (gruta submarina na França, 1991) e Chauvet (França, 1994), esta última considerada a mais antiga de todas, datada de 30 mil anos a.C.

No Brasil, encontra-se a área de maior concentração de sítios pré-históricos do continente americano e Patrimônio Cultural da Humanidade desde 1991, que é o Parque Nacional da Serra da Capivara, localizado nos municípios piauienses de Canto do Buriti, Coronel José Dias, São João do Piauí e São Raimundo Nonato, e lugar com expressiva quantidade de pinturas rupestres.

> Com mais de 120 mil hectares de cânions, grutas, falésias e o rico bioma da caatinga, o Parque da Serra da Capivara e seu entorno abrigam 1.334 sítios arqueológicos (172 deles abertos a turistas), pinturas com 29 mil anos de história, paisagens que remontam ao período pré-cambriano (mais de 570 milhões de anos atrás) e um infindável cemitério de animais da megafauna: de seus terrenos são retiradas, periodicamente, ossadas de mastodontes, tigres-dente-de-sabre, preguiças gigantes (que tinham seis metros e até 700 quilos) e outras espécies extintas há milênios.[^10]

As representações gráficas encontradas no Parque Nacional da Serra da Capivara abordam grande variedade de formas, cores e temas. Há cenas de caça, sexo, guerra e aspectos da vida cotidiana e do universo simbólico dos seus autores.

Segundo [Aum11], desde os primeiros tempos da produção de imagens, já se utilizavam técnicas que se mantiveram em uso durante milênios. Isso só mudou com o advento da gravura e da fotografia, que trouxeram inovações para a produção de imagens e, especificamente a fotografia, transformaram nosso modo de ver o mundo.

Desenhos são as imagens mais numerosas das produções gráficas pré-históricas, mas encontram-se também esculturas feitas a partir de diversos materiais, como marfim, xisto, tufo basáltico. Em sua maioria, são representações de animais, quase sempre vistos de perfil, e há poucas imagens humanas – há, sim, figuras humanoides em relevo ou em vulto, de tamanhos variáveis. Que se saiba, não há desenhos paleolíticos de plantas, rios, montanhas, rochedos e ferramentas. Também não há pássaros, peixes ou insetos.

A opção por representar animais (e alguns humanos) chama a atenção daqueles que se debruçam sobre o tema e gera discordâncias, mas os estudiosos reconhecem que nem sempre é possível saber qual é o sentido das imagens. Para Aumont (2011, p. 155), “as interpretações proliferam, mas a partir de fatores contemporâneos de cada intérprete: a exegese da produção plástica pré-histórica é, por excelência, um terreno propício à interpretação projetiva”. A experiência com o sagrado é uma explicação recorrente, mas há quem defenda que as produções plásticas sejam experiências com a realidade e sua simbolização.

Seja como for, as imagens mais antigas, produzidas depois da invenção da escrita, portanto “históricas”, em geral, estão ligadas ao sagrado e à morte e ainda à política (aumont201). Na Grécia Arcaica, as imagens dos ídolos são exemplos da representação do divino. Na Grécia Antiga, estelas^[11] funerárias traziam a imagem do morto como forma de manifestar sua passagem para o além e, supõe-se, evitar seu regresso. Na Grécia Clássica e depois em Roma, bustos eram reservados a imperadores, chefes do exército e, eventualmente, artistas célebres, como Homero e Safo. E ainda a deuses. No Antigo Egito, manifestações “artísticas” tiveram supremacia na religião, sobretudo a partir das imagens feitas de faraó, soberano absoluto e representante da divindade na Terra. Durante toda a Idade Média, as imagens que se produziam eram, em sua maioria, associadas a personagens míticas, de base cristã. A partir do século XIII, proliferaram estátuas equestres e bustos funerários de reis, senhores poderosos e príncipes da Igreja (GOMBRICH, 2015).

Giotto di Bondone, pintor e arquiteto italiano (1267-1337), foi o precursor de uma inovação nas artes figurativas: a perspectiva na pintura renascentista que aumentaria ainda mais a ilusão da realidade nas obras (GOMBRICH, 2015). Além disso, as figuras que produziu dos santos assemelhavam-se a seres humanos de aparência comum. Assim, a pintura de Giotto vem ao encontro de uma visão humanista do mundo, que foi cada vez mais se firmando até o Renascimento.

É a partir desse momento histórico, conhecido como Renascença, que novos temas passaram a ser retratados nas imagens figurativas, inaugurando um período em que o adjetivo “artístico” se aproxima mais do que hoje se concebe como arte. A cultura renascentista, marcadamente antropocêntrica, trouxe ao mundo ocidental o deslocamento da perspectiva filosófica e cultural centrada em Deus, cedendo lugar a uma perspectiva centrada no homem.

À criação da perspectiva, sucedeu-se o aperfeiçoamento da técnica pictórica, inovação que permitiu espelhar a realidade em todos os pormenores da pintura (GOMBRICH, 2015) e cujo grande representante é Jan van Eyck, pintor flamengo nascido em 1390 e morto em 1441. Foi ele o inventor da pintura a óleo (GOMBRICH, 2015).

> As novas descobertas que os artistas da Itália e Flandres tinham feito no começo do século XV produziram um frêmito de emoção em toda a Europa. Pintores e mecenas estavam igualmente fascinados pela ideia de que a arte pudesse ser usada não só para contar a história sagrada de uma forma comovente, mas para refletir também um fragmento do mundo real. Talvez o resultado mais imediato dessa grande revolução na arte tenha sido os artistas começarem por toda parte a realizar experiências e a buscar novos e surpreendentes efeitos. (GOMBRICH, 2015, p. 248)

A possibilidade de reproduzir mecanicamente uma imagem só passou a existir com o advento de uma técnica que consistia em um bloco de madeira ou uma placa de cobre ou aço, com a imagem cinzelada na placa ou feita por corrosão com ácido (água-forte). A essa técnica, deu-se o nome de xilogravura. Desde o século VI, a técnica da xilogravura era conhecida na China, mas foi na Idade Média, no final do século XIV, que se afirmou no Ocidente, diminuindo os custos de produção de [livros] ilustrados e abrindo caminho para a produção em massa de imagens pictóricas (BRIGGS; BURKE, 2006).

No final do século XVII, foi a vez da litografia – processo químico mais econômico e menos demorado que todos os outros meios conhecidos na época, consistindo de um desenho com lápis de cera sobre uma pedra. Essa técnica permitiu, pela primeira vez, produzir imagens coloridas a baixo custo (BRIGGS; BURKE, 2006).

E um novo momento de inovação na história da imagem ocorreu em meados do século XIX, quando surgiu nova técnica de retratar o mundo: a fotografia.

> Na metade do século XIX, surgiu a fotografia, aproveitando-se de uma crise profunda da verdade, de uma perda da credibilidade, que atingiu os modos de representação em vigor, fosse texto ou desenho, demasiadamente dependentes da habilidade manual e da subjetividade humana. A fotografia, junto com a possibilidade de impressão e a máquina, veio renovar a crença na imitação e na representação. (ROUILLÉ, 2009, p. 28)

O período histórico em que se dá o surgimento da fotografia é o da sociedade industrial. E isso não foi por acaso. A fotografia se associa a todas as novidades tecnológicas da época, como expansão das metrópoles e da economia de mercado, industrialização, superação das barreiras do espaço e do tempo graças ao advento da locomotiva a vapor e das comunicações. O caráter mecânico da fotografia fez dela a imagem da sociedade industrial (ROUILLÉ, 2009).

> [...] a fotografia, no decorrer de seu primeiro século, como destino maior conheceu apenas o de servir, de responder às novas necessidades de imagens da nova sociedade. De ser ferramenta. Pois, como qualquer outra, essa sociedade tinha necessidade de um sistema de representação adaptado ao seu nível de desenvolvimento, ao seu grau de tecnicidade, aos seus ritmos, aos seus modos de organização sociais e políticos, aos seus valores e, evidentemente, à sua economia. Na metade do século XIX, a fotografia foi a melhor resposta para todas essas necessidades. (ROUILLÉ, 2009, p. 31)

A fotografia foi tudo isso, menos uma unanimidade. Divididos pela técnica que caracteriza a fotografia, uns a diabolizaram, outros a idealizaram. E

a discussão a respeito de arte e fotografia mobilizou defensores e detratores durante muito tempo. Arte e técnica sobreviveram.

Já se vão quase dois séculos desde que a fotografia surgiu e passou por avanços tecnológicos. Segundo Benjamin (1985, p. 91), com a fotografia, “foram criadas as condições para um desenvolvimento contínuo e acelerado” da produção de imagens técnicas cada vez mais disruptivas: imagens em preto e branco foram rapidamente seguidas de imagens coloridas; as fixas logo abriram caminho para as em movimento, e assim surgiu o cinema – a sétima arte foi muda, ganhou som e cor, inovou em tecnologia e efeitos especiais que revolucionaram a criação cinematográfica do mundo. E então veio o vídeo e, com ele, a televisão – também esta alvo dos maiores amores e das mais duras críticas –, que, por sua vez, tornou possível a chegada dos videogames.

O telefone celular, hoje tão popular, foi usado pela primeira vez em 1973, mas só foi licenciado em 1983, nos Estados Unidos, de início, com base em um único serviço: comunicação de voz. Em pouco mais de três décadas, passou a contar com serviços de mensagens e logo se transformou num dispositivo inteligente, capaz de congrega outras funções além de chamadas de telefone. Poucas mudanças foram tão importantes para a produção de imagens quanto o surgimento dos processos digitais. Essa evolução trouxe vantagens incríveis para o celular, que se transformou em smartphone a partir do momento em que acessou a internet e deu aos usuários a oportunidade de receber e enviar dados, inclusive visuais, a qualquer ponto do planeta, potencialmente, ganhou câmera e tornou-se o exemplo mais completo do que se convencionou chamar de convergência digital.

Os processos digitais, associados aos avanços das tecnologias da informação e da comunicação e resultando em internet + smartphones, alteraram o estatuto da fotografia e do vídeo: juntos, permitiram o surgimento, por exem-

plo, do que conhecemos como selfie. Mania mundial dos dias de hoje, serve para dar visibilidade a qualquer pessoa, celebridade ou não, a qualquer hora, sob qualquer pretexto, em todo e qualquer tipo de situação, desde um momento da vida íntima até eventos sociais, políticos, religiosos e o que mais a imaginação for capaz de alcançar. Tudo isso sem precisar ser profissional da área: fotógrafo ou cinegrafista. Qualquer pessoa hoje opera com tranquilidade câmeras – basta ter um smartphone na mão. E não precisa nem mesmo de uma ideia na cabeça.^[12] Na visão de Aumont (2011, p. 113), “as perturbações da produção (e sobretudo da circulação) das imagens desde há vinte anos acarretaram evidentemente profundas mudanças na nossa relação mental e até sensorial com o visível e o real”. A fotografia substituiu o olhar. Fotografamos antes de olhar e até em vez de olhar.

Parece não ter fim o que é possível fazer hoje com imagens, depois dos avanços computacionais das últimas décadas. Áreas tradicionais das ciências, como biologia, química, astronomia, fazem uso e incitam o desenvolvimento de técnicas de visualização científica e de visualização de informação, que são sistemas dedicados à geração de imagens que auxiliam os usuários na compreensão de dados e processos por meio de recursos gráficos. Vivemos o momento de aplicação de técnicas de computação gráfica interativas que permitem a análise e a compreensão de conjuntos de informações.

Nosso vocabulário hoje seria incompreensível mesmo para nós, há 30 anos. Falamos de computação gráfica e de sistemas de realidade virtual e imersão sensorial,^[13] de prototipagem rápida de componentes,^[14] de veículos não tripulados, como drones,^[15] de indústria 4.0,^[16] de realidade aumentada,^[17] de internet das coisas.^[18] Frequentamos cavernas digitais,^[19] ambientes de realidade virtual, equipados de projetores, sistemas computacionais, rastreadores de movimento, atuadores mecânicos, videowall,^[20] entre

outros, que permitem a imersão e a vivência de experiências, incluindo sensações visuais, hápticas, auditivas e sensoriais das mais diversas, usando recursos para emulação de telepresença.

Traduzindo, nossa relação com imagens e técnica se ampliou exponencialmente. A contemporaneidade nos permite, por exemplo, estar fisicamente em um lugar, mas virtualmente em outro, graças aos recursos tecnológicos que levam nossa imagem para todos os cantos do planeta e até para fora dele. Cada detalhe do nosso fígado – ou coração –, bem como do espaço em que vivemos, pode ser perscrutado. E Walter Benjamin já sabia disso há quase 90 anos.

> Características estruturais, tecidos celulares, com os quais operam a técnica e a medicina, tudo isso tem mais afinidades originais com a câmara que a paisagem impregnada de estados afetivos, ou o retrato que exprime a alma do seu modelo. Mas ao mesmo tempo a fotografia revela nesse material os aspectos fisionômicos, mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas, suficientemente ocultas e significativas para encontrarem um refúgio nos sonhos diurnos, e que agora, tornando-se grandes e formuláveis, mostram que a diferença entre técnica e magia é uma variável totalmente histórica. (BENJAMIN, 1985, p. 94-95)

Adentramos o ciberespaço.^[21] E ele se mostrou tão ilimitado quanto capaz de produzir o fenômeno da cibercultura. Estamos imersos nele e em seu nome quase esquecemos como era viver num mundo apenas físico e mergulhamos no mundo virtual. Apenas “quase”, porque nenhuma das técnicas citadas até aqui eliminou sua antecessora. O velho e o novo, em termos de comunicação de massa, coexistiram e coexistem.

O fenômeno da convergência, porém, inaugurou um novo momento na história da humanidade e foi tratado como “um casamento perfeito entre os

computadores – parceiros também de outros casamentos – e as telecomunicações” (BRIGGS; BURKE, 2006, p. 266).

Para concluir, é importante refletir sobre alguns aspectos da repercussão da técnica sobre os atuais modos como nos relacionamos com as imagens, sobretudo as fotográficas.

Em seus clássicos ensaios “Pequena história da fotografia”, escrito em 1931, e “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, escrito em 1936, Walter Benjamin alerta para mudanças que ultrapassam a tecnologia e alteram o olhar que dirigimos às imagens. No caso específico da fotografia, o filósofo percebe que essa técnica é representante de “uma tendência apaixonada do homem contemporâneo” de fazer as coisas se aproximarem “das massas” até o ponto de tornar-se “irresistível a necessidade de possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem, ou melhor, na sua reprodução” (BENJAMIN, 1985, p. 101).

É inegável o fascínio que a imagem fotográfica exerce sobre nós na vida contemporânea, em que a modernidade se completa e se transforma na hipermodernidade: “modernização desenfreada, feita de mercantilização proliferativa, de desregulamentação econômica, de ímpeto técnico-científico, cujos efeitos são tão carregados de perigos quanto de promessas” (LIPOVETSKY; CHARLES, 2004, p. 53). No campo individual, a supervalorização do bem-estar, da diversão e da felicidade permanente revela um ideal de vida leve, hedonista, lúdica – valores prometidos pelo capitalismo de consumo cujo combustível é uma mistura de sedução, frivolidade e renovação incessante dos modelos (LIPOVETSKY, 2016).

Nesse contexto, a fotografia parece ser não só a grande representante da modernidade, mas também da hipermodernidade, quando já nos habituamos

a ver os outros e sermos vistos incessantemente, seduzidos pela ideia de superação da invisibilidade. É impressionante como as redes sociais estão repletas de selfies, nos mais variados cenários da vida pública e da vida privada, indistintamente, supervalorizando as experiências de consumo, gastronômicas, de turismo, de entretenimento, de culto ao corpo, de momentos divertidos, felizes, mas também trágicos e infelizes, tudo registrado sem a menor preocupação técnica, porque a câmera já vem programada para ajustar velocidade, diafragma, obturador, ISO, regra dos terços, planos fotográficos, lentes, distância focal, profundidade de campo, estética, iluminação, flash etc., de tal forma que o clique é uma atividade corriqueira, lúdica, “totalmente esvaziada de qualquer responsabilidade com a realidade” [[Aum11] p. 114].

A superação da invisibilidade, porém, não favorece o hiperindividualismo e o hedonismo apenas. Nesta época marcada por paradoxos entre exagero e moderação, material e imaterial, peso e leveza, prazer e dor, indivíduo e coletividade (LIPOVETSKY, 2016), Aylan Kurdi tornou-se célebre a partir da distribuição de uma fotografia, reforçada pelo descontentamento de artistas que não demoraram para estender o tempo de exposição de sua imagem trágica. Teria permanecido na obscuridade e não se tornaria símbolo de uma crise humanitária de proporções mundiais, que atingiu, em 2016, o número mais alto de deslocamentos humanos já registrado,^[22] se não atribuíssemos à imagem fotográfica a relevância que atribuímos, se não vivêssemos em uma sociedade em rede cuja estrutura tecnológica permite também o exercício de contrapoder por parte de grupos insatisfeitos com as autoridades constituídas.

2.5 Imagem fotográfica

Para entender uma fotografia, é preciso ter ciência de que se está diante de um objeto “que tem vida própria no mundo” (SHORE, 2014, p. 26). Se o que se tem

na mão – ou diante dos olhos – é uma cópia impressa cujo destino é o museu, o porta-retratos, o álbum, o mural, a caixa de sapatos, então, ali está um objeto bidimensional, que tem bordas e é estático. Nesse caso, deve ser entendida como algo físico.

> A bidimensionalidade do papel fotográfico estabelece o plano da fotografia. Suas bordas fixam os limites da imagem. A imobilidade da imagem determina a sensação do tempo na fotografia. Até a imagem de uma fotografia na tela de um computador é plana, estática e delimitada. (SHORE, 2014, p. 16)

Ao fotografar, estrutura-se uma parte do mundo escolhendo ponto de observação, enquadramento, momento da exposição e plano focal. Essas escolhas, como a bidimensionalidade, constituem os elementos fundamentais de uma fotografia em seu nível descritivo. “Constituem a base de uma gramática visual fotográfica. São eles os responsáveis pelos ‘erros’ de um iniciante: fazer uma foto desfocada ou tremida, cortar cabeças, capturar um momento infeliz” (SHORE, 2014, p. 38).

Para além do nível descritivo da fotografia, há um segundo nível, que Shore (2014) chama de mental. Preferimos, porém, trabalhar com Barthes (1990) e adotar seu posicionamento de que todas as artes imitativas – e a fotografia – comportam duas mensagens: a denotada e a conotada. Passamos, então, a tratar de dois níveis de expressão da imagem fotográfica, que não chamaremos de descritivo e mental, mas de mensagens denotada e conotada.

A compreensão da mensagem denotada da imagem fotográfica exige apenas que aquele que a contempla seja capaz de enxergar. Essa mensagem não tem código. É, portanto, uma mensagem contínua, característica do olhar, apenas.

Mas para compreender a mensagem conotada da imagem fotográfica, aquele que a olha vai precisar usar códigos linguísticos e sociais, porque esse segundo sentido imposto à imagem fotográfica exige mais que olhos para ver. Exige saberes socioculturais. As reações do indivíduo diante de uma imagem fotográfica são as conotações que ele produz: o que fala sobre a imagem, sua surpresa, seu riso, sua indignação, são manifestações da conotação.

Vamos insistir nas ideias de Barthes (1990) porque esta análise vai evocar seus conceitos.

Qual é o conteúdo da mensagem fotográfica? Para responder a essa pergunta, Barthes (1990) trabalha com dois conceitos centrais: denotação e conotação. A fotografia, segundo o francês, sobretudo a jornalística, comporta duas mensagens: uma denotada e uma conotada. A primeira é o próprio analogon, ou seja, é a própria imagem copiada de um real com o qual mantém uma relação de perfeição – aliás, uma perfeição analógica que define a fotografia e, no senso comum, confere a ela um regime de “verdade” (Figura 4).

Na Figura 4, vê-se uma criança deitada de bruços na beira do mar. Está molhada, vestida de azul e vermelho, calçada com tênis e tem cabelos bem cortados.

A segunda mensagem é a maneira como a sociedade oferece à leitura, em alguma medida, o que pensa. Ainda que se possa acreditar que a imagem fotográfica de Aylan Kurdi informa todo o conteúdo da fotografia àquele que a olha já que, com o real, mantém uma relação de perfeição, plenitude e imediatismo – portanto, portadora de uma objetividade inquestionável –, essa imagem, de fato, contém uma segunda mensagem, ao mesmo tempo, invisível e ativa, clara e implícita, que não se deixa perceber de imediato, mal colocamos os olhos sobre ela.

Nas “releituras” feitas pelos artistas que produziram as ilustrações, por exemplo, é possível perceber traços dessa segunda mensagem, da perspectiva de cada um (Figura 5).

Na Figura 5, a segunda mensagem destaca a hiperconectividade dos internautas e sua compulsão pelo compartilhamento insensível de qualquer imagem veiculada pelas redes sociais digitais. Embora o smartphone ali representado esteja com a bateria quase que descarregada, os 5% de carga que restam não serão reservados para uma emergência, mas para incrementar o Trending Topic[^23] do Twitter. Esse comportamento é bem descrito por Sontag, em ensaio publicado originalmente em 1977, aqui referenciado em edição brasileira de 2004:

> Sofrer é uma coisa; outra é viver com imagens fotográficas do sofrimento, o que não reforça necessariamente a consciência e a capacidade de ser compassivo. Também pode corrompê-las. Depois de ver tais imagens, a pessoa tem aberto a sua frente o caminho para ver mais – e cada vez mais. As imagens paralisam. As imagens anestesiavam. Um evento conhecido por meio de fotos certamente se torna mais real do que seria se a pessoa jamais tivesse visto as fotos [...]. Mas, após uma repetida exposição a imagens, o evento também se torna menos real. (SONTAG, 2004, p. 30-31)

Essa segunda mensagem é o que Barthes (1990) chamou de conotação, ou seja, um segundo sentido imposto à mensagem fotográfica, que se caracteriza por ser histórico e cultural.

Por que esse segundo sentido é histórico e cultural? Porque sua apreensão depende do contexto social a partir do qual olhamos uma imagem e “lemos” sua mensagem conotada. A leitura da fotografia depende sempre das referências que o leitor tem. Nem todo mundo vai olhar para uma mesma fotografia

jornalística e ser capaz de perceber a mensagem conotada que ela contém, porque isso exige um conjunto de saberes e valores que nem sempre são comuns a todos os grupos sociais. O que desperta o riso, a lágrima, a surpresa, a desconfiança, a segurança varia de um tempo a outro, de uma sociedade a outra – à exceção de exigências antropológicas que transcendem grupos e alcançam a humanidade.

Talvez esse seja o caso da foto representada pela Figura 4. A vida e a morte, e mais ainda a morte, de uma criança que sequer conheceu a paz nos seus 3 anos de vida são temas do âmbito das grandes questões antropológicas comuns a muitos grupos sociais.

Compreender o que é uma mensagem denotada e o que a diferencia de uma imagem conotada é, para efeito desta pesquisa, fundamental. Desconfiar da vastidão da conotação da segunda mensagem fotográfica e de seu caráter histórico e cultural, mais ainda. Veremos que uma possível resposta ao questionamento que fizemos a respeito do alcance da fotografia de Demir, em face de outras tantas fotografias sobre o mesmo tema, vai depender do domínio desses conceitos.

Capítulo 3

... E O IMAGINÁRIO.

3.1 Considerações teóricas

No livro *Campos do imaginário*, Gilbert Durand (1996, p. 231) conceitua o imaginário como “museu, reserva de museu, do conjunto de todas as imagens passadas e possíveis produzidas pelo homo sapiens sapiens”. Nessa mesma página, Durand afirma que o imaginário não é “uma disciplina, mas um tecido conjuntivo ‘entre’ as disciplinas, o reflexo – ou a ‘reflexão’? – que acrescenta ao banal significante os significados, o apelo do sentido”.

Portanto, à pergunta “o que é o imaginário”, cabem essas duas “respostas” que consistem, respectivamente, na definição de imaginário aqui adotada e na justificativa para a inclusão do estudo do imaginário.

Diferentemente da opção feita no capítulo 1, apenas pela imagem visual, no conceito de Aumont (2011), nos estudos do imaginário, todas as imagens possíveis produzidas e a serem produzidas são evocadas. Isso equivale a dizer que as imagens mentais – poéticas e oníricas – têm sua ocorrência registrada como de suma importância.

Nesse contexto, o estudo da imagem (capítulo 1) levou ao estudo do imaginário porque a compreensão das imagens, do seu estatuto no Ocidente e dos

seus sentidos e funções passa necessariamente pela consideração da importância de conhecer os estudos sobre o imaginário e, mais que isso, pelo que Durand (1996, p. 232) chamou de “gigantesca inversão desses valores imaginários abandonados” – revolução que será detalhada a seguir.

Já destacamos quão rodeados de imagens vivemos na atualidade, e a fotografia de Aylan Kurdi é uma das incontáveis produções da mídia que se expõem aos nossos olhares. A presença constante e ininterrupta dessas imagens na vida atual faz-nos pensar – conforme defende Durand (1996; 1998) – em como ela se difundiu e trouxe consigo a emergência “de um imaginário rico na sua pluralidade e sistêmico [que] ‘injecta-se’, a pouco e pouco, em todas as disciplinas” (DURAND, 1996, p. 232).

Mas não foi sempre que imagem e imaginário foram acionados como via de acesso ao conhecimento de algum fenômeno na “galáxia de Gutenberg”, isto é, na sociedade em que se observava a supremacia da imprensa e da comunicação escrita. Durand (1998, p. 7) chama a atenção para o recorrente comportamento iconoclasta das sociedades ocidentais: “O Ocidente, isto é, a civilização que nos sustenta a partir do raciocínio socrático e seu subsequente batismo cristão, além de desejar ser considerado, e com muito orgulho, o único herdeiro de uma única Verdade, quase sempre desafiou as imagens”.

Durante séculos – a partir de Aristóteles (século IV a.C.) –, conhecer a “verdade” era sinônimo de adquirir conhecimento pela experiência dos fatos. Desde então,

> [...] a imagem, que não pode ser reduzida a um argumento “verdadeiro” ou “falso” formal, passa a ser desvalorizada, incerta e ambígua, tornando-se impossível extrair pela sua percepção [...] uma única proposta “verdadeira” ou “falsa” formal. A imaginação, portanto, [...] é suspeita de ser “a amante do

erro e da falsidade”. A imagem pode se desenovelar dentro de uma descrição infinita e uma contemplação inesgotável. Incapaz de permanecer bloqueada no enunciado claro de um silogismo, ela propõe uma “realidade velada” enquanto a lógica aristotélica exige “claridade e diferença”. (DURAND, 1998, p. 10 – grifos do autor)

Mais tarde, a partir do século XVII, com o advento do método científico “para descobrir a verdade nas ciências” (conforme propôs Descartes, em 1637, no seu famoso Discurso do método), reforçou-se o abandono da imagem.

E no século XVIII, o empirismo factual se configurou como mais um obstáculo para um imaginário “cada vez mais confundido com o delírio, o fantasma do sonho e o irracional” (DURAND, 1998, p. 14).

O século XIX trouxe consigo o positivismo e a desvalorização completa do imaginário, do pensamento simbólico e da metáfora.

> Qualquer “imagem” que não seja simplesmente um clichê modesto de um fato passa a ser suspeita. Neste mesmo movimento as divagações dos “poetas” (que passarão a ser considerados os “malditos”), as alucinações e os delírios dos doentes mentais, as visões dos místicos e as obras de arte serão expulsas da terra firme da ciência. (DURAND, 1998, p. 15 – grifos do autor)

Ocorre, porém, que a rejeição tenaz dos valores e poderes do imaginário em favor da razão – ou todo esse reforço ao conhecimento tributário do cientificismo e do historicismo dos últimos três séculos – redundou justamente em enorme avanço técnico-científico, responsável pelas descobertas que permitiram a constelação daquilo que ficou conhecido como a civilização da imagem.

Estamos falando da química dos suportes (Niépce, Carl Zeis, Jacque Daguerre, George Eastman) e da física das comunicações (Heinrich Hertz, Edouard Branly, Guglielmo Marconi, Aleksander Popov, Paul Baran), isto é,

do surgimento das imagens técnicas – fotografia e cinema –, da radiodifusão e da comunicação digital. Mas estamos falando também de Sigmund Freud (1856-1939) e sua descoberta do inconsciente, que comprovou o papel decisivo das imagens como mensagens que afloram em forma de símbolos e promovem uma tomada de consciência por parte do indivíduo; e de Carl Gustav Jung (1875-1961) e sua teoria dos arquétipos – imagens primordiais originadas de uma repetição progressiva de uma mesma experiência durante muitas gerações, armazenadas no inconsciente coletivo.

Para Durand (1998), nisso consiste o paradoxo do imaginário no Ocidente, ou seja, por mais que imagem e imaginário tenham sido sistematicamente excluídos como via de acesso ao conhecimento, essa mesma relutância impulsionou um progresso técnico-científico que criou todas as condições para que nos tornássemos uma civilização que muito depende de ambos, mas que continuou a resistir à sua importância, relegando-os ao campo do “distrair”.

Houve, porém, movimentos de resistência da imagem e do imaginário em face da iconoclastia do Ocidente. Essa resistência deve enormemente às religiões cristãs, apesar de a Reforma Protestante (século XVI) ter pregado contra a estética da imagem visual e em favor do sacrilégio do culto aos santos – que resultaram na destruição de estátuas e quadros.

Aos excessos da Reforma, a Contrarreforma (século XVI) respondeu com a supervalorização da imagem barroca (séculos XVI-XVIII) na tentativa de reafirmar os valores cristãos:

> As imagens esculpidas ou pintadas, ou às vezes as imagens pintadas que imitam esculturas à trompe-l’oeil, invadem o vasto espaço desocupado das naves das novas basílicas de “estilo jesuíta” e os virtuosismos arquiteturais com os quais o Barroco beneficiará a Europa [...] e que se estenderá durante quase

três séculos pela Itália, Europa Central e... América do Sul. (DURAND, 1998, p. 25 – grifos do autor)

Em religiões como o Islamismo e o Judaísmo, se, por um lado, rejeitava-se a imagem visual, por outro, a imagem literária e a linguagem musical são muito valorizadas.

> O Islamismo compensava a proibição das imagens pintadas ou esculpidas com poetas de primeira grandeza (Attar, Hafiz, Saadi), a prática de recitais sagrados da música espiritual (sama) e a “recitação visionária” por meio de imagens literárias, portanto sem um suporte icônico, que consistia em uma técnica de recondução (tawil) à santidade inefável. Da mesma forma há no Judaísmo, ao lado das exegeses puramente legais, uma exegese “poética” das Escrituras (nas quais incluem-se os “livros” poéticos tais como o famoso e tão decantado “Cântico dos Cânticos”) e, sobretudo, um investimento religioso na música do culto e mesmo na música denominada profana. (DURAND, 1998, p. 22-23 – grifos do autor)

Quando da ruptura definitiva com a cristandade medieval, o imaginário encontrou refúgio nos movimentos artísticos pré-românticos e românticos (últimas décadas do século XVIII e grande parte do século XIX), porque “os poetas autenticam o que permanece”, conforme observou Johann Christian Friedrich Hölderlin, poeta lírico alemão, depois validado pelos franceses Baudelaire e Rimbaud, este último responsável pela formulação da máxima de que “qualquer poeta tende a tornar-se um visionário” (DURAND, 1998, p. 28).

Simbolismo e surrealismo vieram, em seguida, atribuir maior significado às imagens no Ocidente, o que coincidiu com a valorização e emancipação sociais de pintores, escultores e poetas, ou “fazedores de imagens”, como descreve Durand (1996, p. 233).

Daí em diante, diversos campos do conhecimento abriram-se para os estudos da imagem e do imaginário, sendo as letras e as artes, em todos os tempos, o “refúgio tolerado do imaginário”, e as ciências duras as últimas a aceitá-los (DURAND, 1996, p. 232). Portanto, não como uma disciplina, mas como um “entre-saberes”, o imaginário se faz presente em cada disciplina, levando consigo a possibilidade de se fazer ver por meio dos significantes, das parábolas, dos mitos, dos poemas, mas também do cinema, da fotografia, do vídeo e das imagens de síntese que nos rodeiam insistentemente.

Nesse sentido, imaginário e redes de comunicação têm estreita relação, porque estas, segundo Castells (2015, p. 98-99), “organizam a comunicação socializada”, utilizando imagens de todos os tipos com as quais moldam a mente pública; e aquele, por sua vez, emerge dos materiais culturais distribuídos pelas redes de comunicação.

O paradoxo do imaginário no Ocidente (DURAND, 1998) parece evidente em tempos de redes de comunicação: não deixa de ser irônico que todo o esforço feito durante séculos para calar e desautorizar imagem e imaginário tenha produzido um efeito contrário, de supervalorização de crenças, valores e comportamentos traduzidos em imagens que circulam pelas redes de comunicação com uma liberdade sem precedentes. Mais que isso, conectam o local com o global e alcançam os recantos mais improváveis, estimulando movimentos migratórios, por exemplo, como o que levou Aylan Kurdi à morte trágica, mas também “projetos e valores alternativos propostos pelos atores sociais que têm como objetivo reprogramar a sociedade” (CASTELLS, 2015, p. 99), como a fotografia de Demir e as manifestações artísticas que deram à catástrofe a visibilidade que estatísticas, documentos oficiais e notícias não conseguiram.

3.2 O naufrágio no imaginário coletivo

> No ano seiscentos da vida de Noé, no mês segundo, aos dezessete dias do mês, naquele mesmo dia se romperam todas as fontes do grande abismo, e as janelas dos céus se abriram,

> [...] > > E durou o dilúvio quarenta dias sobre a terra, e cresceram as águas e levantaram a arca, e ela se elevou sobre a terra.

> E prevaleceram as águas e cresceram grandemente sobre a terra; e a arca andava sobre as águas.

> [...] > > Assim foi destruído todo o ser vivente que havia sobre a face da terra, desde o homem até ao animal, até ao réptil, e até à ave dos céus; e foram extintos da terra; e ficou somente Noé, e os que com ele estavam na arca. > > (BÍBLIA, Gênesis 7:11-23)

Segundo Annie Le Brun (2016, p. 46), “[...] ainda que vista como punição divina que serve para confortar a ordem cristã, não há fim do mundo que não remeta a essa necessidade de figurar um caos, cuja emergência é, para nós, sempre esperada e temida”. A catástrofe e o sentimento que desperta são, nesse sentido, “a primeira fenda do imaginário no mais profundo de nós (LE BRUN, 2016, p. 46).

> [...] do caos ao Apocalipse, do Dilúvio ao fim dos tempos, da torre de Babel ao Ano mil, da desordem que engendra a ordem nos mitos fundadores à tábula rasa que conduz à “grande noite”, inúmeras são as construções imaginárias que remetem à catástrofe como a uma constante em torno da qual a humanidade buscou se definir, estabelecendo sua relação com o mundo sob o signo do accidental. (LE BRUN, 2016, p. 43)

O dilúvio^[24] constitui a imagem fundadora da catástrofe ocidental. Não é, portanto, de admirar que catástrofes envolvendo naufrágios, tempestades e

morte no mar tenham habitado nosso imaginário ao longo dos séculos XVIII, XIX e XX e que se manifestou largamente na literatura e nas artes plásticas do Ocidente, seja na estética barroca, romântica, simbolista ou vanguardista, para então chegar às telas de cinema.

Essa obra (Figura 6) faz parte de uma série de pinturas de grandes dimensões executadas pelo artista inglês na primeira década do século XIX dedicada à representação de catástrofes naturais e tempestades no mar, iniciada com *Bridgewater, Seapiece* (Coleção particular em depósito na National Gallery, Londres).

> A composição inscreve-se num universo de extrema sensibilidade face à natureza, dentro da melhor tradição inglesa de pintura do género, à qual o tema dos naufrágios, num país marítimo por excelência, foi especialmente grato. Turner não só absorve o legado da lição holandesa – de Willem van de Velde, o Jovem, em particular – como associa à sua expressão pictórica o peso do imaginário coletivo da época, vivido pelos seus contemporâneos de forma verdadeiramente emotiva e obsessiva.[²⁵]

Os relatos de viagens são antigos e sempre despertaram muito interesse, assim como estimularam o imaginário coletivo. Esses relatos se tornaram populares na Europa dos séculos XVI e XVII em virtude do comércio marítimo com o Oriente, fonte de curiosidade e de narrativas do género “maravilhoso”, aqui compreendido como o registro em que o sobrenatural se une de forma harmoniosa à realidade para encantar o leitor.[²⁶]

Em consequência dessa popularização, os relatos de naufrágios surgiram em todos os países envolvidos no comércio marítimo e também conquistaram o público. Essa literatura tinha por objetivo exaltar e constituir a identidade dos países navegadores – dentre os quais Portugal tem especial destaque – e foi

impulsionado pela disseminação do texto impresso – também ocorrido entre a segunda metade do século XVI e início do século XVII – a partir do surgimento de numerosas tipografias que se estabeleceram bem cedo em Portugal e trataram de publicar os relatos em forma de libretos baratos, acessíveis, portanto, a grande número de leitores.

Segundo Madeira (2005, p. 28), a mais plausível explicação para o sucesso e o interesse que essas narrativas despertavam é “o gosto por histórias trágicas, profundamente arraigado no imaginário coletivo, que, em contato com os acontecimentos reais, se potencializa em uma percepção catastrófica do tempo”.

As narrativas se confirmaram como gênero literário no século XVIII e, para Madeira (2005),

> [...] prenunciam, de muitas maneiras, uma matriz estética barroca, com estratégias próprias de ficcionalização e estilização do real. Plasmada por meio de figuras incongruentes e formas descontínuas, a arte barroca atualiza as novas concepções espaciais que modelaram a sensibilidade moderna. O regime de imagens prevalecente nos relatos de naufrágios – reiteradas e marcantes alegorias – pode ser uma via de acesso privilegiada ao imaginário social da época que permita a compreensão de como uma sociedade delira, como metaforiza suas obsessões e seus medos. (MADEIRA, 2005, p. 36-37)

“Um grau excepcional de universalidade”, conforme afirma Madeira (2005, p. 37), explica o enorme fascínio que esse tipo de narrativa exerce sobre indivíduos de qualquer época – antes ou depois das grandes navegações. E as imagens de naufrágios são sempre muito carregadas de emoção. Assim descreveu Camões, no final do Canto I, de *Os Lusíadas*:

> No mar tanta tormenta e tanto dano, > > Tantas vezes a morte apercebida! > > Na terra tanta guerra, tanto engano, > > Tanta necessidade avorrecida! > > Onde pode acolher-se um fraco humano, > > Onde terá segura a curta vida, > > Que não se arme e se indigne o Céu sereno > > Contra um bicho da terra tão pequeno?

Já se vão 115 anos desde o naufrágio do Titanic:

> No momento em que o Titanic terminou de naufragar, às 2h20 do dia 15 de abril de 1912, teve início uma onda de fascínio que se espalharia pelo mundo e continuaria com impressionante força mesmo cem anos após a colisão com o iceberg. Houve desastres marítimos maiores, mais mortais, mais antigos e mais recentes, mas nenhum ocupou o mesmo lugar no imaginário popular como símbolo da incapacidade humana de controlar o universo, ainda que em posse da mais avançada tecnologia.^[^27]

Segundo Pécora (2012), uma produção cultural diversificada e numerosa sobre o naufrágio do Titanic está à disposição dos fãs. Destacam-se o lançamento, em 1955, do romance *A Night to Remember*, de Walter Lord, que reconstrói a tragédia a partir de depoimentos de sobreviventes; a descoberta dos destroços do navio pelo oceanógrafo Robert Ballard, em 1985, tema de uma série de documentários; e o sucesso do filme *Titanic*, de James Cameron, que bateu recordes de bilheteria em 1997 e deu ao seu produtor e diretor 11 Oscars em 1998.

Outras tantas tragédias no mar sobrevieram ao longo dos mais de cem anos que separam a fictícia Rose DeWitt Bukater, ou Rose Dawson Calvert (sobrevivente do Titanic), de Aylan Kurdi, personagens cujos destinos passaram por enfrentar os perigos do mar, com desfechos opostos. Rose sobreviveu e tornou-se famosa e mundialmente conhecida, enquanto Aylan sucumbiu.

Ficção e realidade, em Rose e Aylan, se entrecruzam, alterando nossa percepção. Rose nasceu da imaginação de James Cameron para personalizar a tragédia do Titanic, viver uma curta e emocionante história de amor e sobreviver para dividir com espectadores do mundo inteiro suas recordações de cada detalhe do luxuoso, grande e veloz navio e o desespero de estar a bordo de um transatlântico com cerca de 2.200 pessoas, das quais aproximadamente 1.500 morreram. “Viveu” 101 anos e “morreu” serenamente, reescrevendo a tragédia de forma a permitir um The End de possibilidades. Diferentemente de Rose, Aylan não nasceu fruto da imaginação de um artista, viveu 3 anos em meio a uma guerra que já matou cerca de 500 mil sírios^[28] e morreu afogado no Mar Mediterrâneo. Do anonimato para a fama, houve o tempo do clique da câmera fotográfica. A imagem sobreviveu para contar sua história.

Uma criança que atravessa o mar e morre na travessia é uma imagem que choca. E de novo aproxima ficção e realidade, cujas fronteiras, pelo menos no imaginário coletivo, são bastante incertas. A fotografia de Aylan parece flutuar nessas fronteiras. Não se assemelha a uma foto rotineira de guerra, tampouco de catástrofe natural. Não nos parece típica do fotojornalismo, mas é jornalística. Aylan parece dormir, mas já não respira. Tudo aparenta calma em volta dele. Mas o mar continua trazendo mais e mais embarcações com fugitivos de guerra e outras catástrofes.

Um dos mais emblemáticos episódios medievais, datado de 1212, conhecido como a cruzada das crianças, tem também como desfecho o naufrágio de barcos cheios de crianças. A morte de Aylan Kurdi evoca a cruzada das crianças, dadas as coincidências que se observam entre ambas, mas também à inversão que Aylan Kurdi representa, considerando o imaginário ocidental: morto nas areias de Bodrum, na Turquia, Aylan se lançou ao mar em direção ao Ocidente, enquanto aquelas crianças iam em sentido contrário; ele era um

curdo que professava (ou professaria) a religião islâmica, enquanto aquelas eram cristãs que tentavam chegar a Jerusalém para expulsar os muçulmanos da Terra Sagrada.

Nos dois casos, porém, partindo de regiões da Alemanha e da França ou da então desconhecida Kobane, na Síria, essas crianças nunca retornaram para seus lares. Morreram pelo caminho de fome ou de frio, ou afogadas, como Aylan.

Conta Marcel Schwob, em 1896, que no século XII, na Europa, milhares de crianças cristãs, de cabelos ruivos e olhos verdes, vestidas de branco e com cruces costuradas nas roupas, atenderam a um chamado e empreenderam uma travessia de milhares de quilômetros, peregrinando nas mais adversas condições climáticas, acreditando-se com o poder divino de libertar Jerusalém do domínio muçulmano, uma vez que quatro cruzadas já haviam falhado nessa missão – e outras falhariam depois. Elas atravessaram o Mar Mediterrâneo em sete navios, das quais cinco soçobraram nas águas do Recife de Recluso. Sob diferentes visões – um clérigo cristão, um leproso, o Papa Inocêncio III e o Papa Gregório IX, um escrevente, um monge maometano e as próprias crianças –, foram assim descritas por um goliardo:[²⁹]

> Aquelas crianças todas me pareceram sem nome. E é certo que Nosso Senhor Jesus tem preferência por elas. Ocupavam a estrada qual enxame de abelhas brancas. Não sei de onde vinham. Eram peregrinos bem pequenos. Traziam cajados de avelã e bétula. Traziam a cruz ao ombro [...]. São crianças selvagens e ignorantes. Erram rumo a não sei quê. Têm fé em Jerusalém. [...] Elas não alcançarão Jerusalém. Mas Jerusalém as alcançará. (SCHWOB, 2011, p. 24)

Inspiradas em Schwob (1896), outras versões da cruzada das crianças surgiram, dentre as quais *O barco das crianças*, de Mario Vargas Llosa (2016), em linguagem destinada ao público jovem. O personagem Fonchito, já conhecido dos leitores de outra obra de Llosa, em contato com um senhor já velho, ouve a narrativa apaixonada que esse senhor faz da cruzada das crianças. À medida que a história contada a Fonchito se desenvolve, o limite que separa o real da ficção se torna mais e mais impreciso:

> – Não estou vendo nenhum barco, moço – atreveu-se a dizer. > > – Não vê porque não apareceu esta manhã, mas se aparecesse provavelmente também não o veria. (p. 11) > > – O senhor fala como se houvesse estado lá, moço, no meio dessas crianças – disse Fonchito, estranhando. – Como se tivesse vivido as coisas que conta. > > – De certa maneira pode-se dizer que estive lá, que vivi – reconheceu o velho, misteriosamente. – Mas, que importância isso tem, meu jovem amigo? (p. 21) > > – Mas então o senhor estava lá, entre as crianças que partiram nesse barco – interrompeu Fonchito, maravilhado, com os olhos arregalados. – Como pode ser, moço? Nesse caso, o senhor seria uma pessoa muito velha, teria centenas de anos de idade. E isso não é possível, ninguém vive tanto tempo. > > [...] > > – Desculpe, moço, mas ainda não respondeu à minha pergunta – insistiu Fonchito, desconcertado. – O senhor estava lá? Era uma dessas crianças que embarcaram para Jerusalém nesse primeiro barco? > > [...] > > – É que, é que... – hesitou Fonchito –, desculpe a minha insistência, mas se o senhor estava lá, naquele barco, agora já seria um fantasma, não é mesmo? (p. 27-29) > > – E aquele primeiro barco, no qual o senhor estava? – perguntou Fonchito, um pouco confuso. – Porque o senhor foi uma das crianças sorteadas para viajar nele, não é verdade? Pelo menos foi isso que eu entendi. Ou será que estou enganado? > > – Era e não era eu – disse o velho [...]. (p. 36) > > – Estamos chegando mesmo ao final da história,

moço? – perguntou Fonchito na manhã seguinte. > > – Pois é, estamos, sim – respondeu. – Mas não se preocupe. A vida e, principalmente, os livros estão cheios de histórias maravilhosas. Você pode lê-las e, se forem bem contadas, é exatamente como se as vivesse. (p. 83)

Uma história tão antiga, transformada em relato atual, inquieta porque dissolve as fronteiras do real. “Como se” nunca é o real, mas a sua representação, a imagem que construímos, e será mais ou menos impactante, se tornará um apelo mais ou menos irresistível, a depender da forma que lhe será dada de modo a conferir-lhe poder de convencimento ou de persuasão, conforme afirmam o velho senhor de O barco das crianças e o próprio Llosa, em outra obra – não ficcional –, discutida na próxima seção.

3.3 O naufrago Aylan segundo os fazedores de imagem

A tragédia da família Kurdi foi registrada e circulou apoiada nas bases da tecnologia que permite fotografar, mas também no fato de que a imagem, em si, só é terrível porque o horror que ela causa “provém do fato de nós a olharmos do seio da nossa liberdade” (BARTHES, 2013, p. 106). Vejamos em que consiste o apelo irresistível dessa fotografia.

Em Cartas a um jovem escritor, Llosa (2008, p. 33) se ocupa da forma do romance, “que, por mais paradoxal que pareça, é o atributo mais concreto que ele [o romance] possui, já que é através de sua forma que um romance ganha corpo, natureza tangível”. Mas Llosa alerta (2008, p. 33): “a separação entre forma e conteúdo [...] é artificial, admissível apenas quando objeto de explanação ou análise, já que o que o romance conta é inseparável da forma como é contado”. A relação estreita entre forma e conteúdo é o que determina, para Llosa, se o que o romance conta é crível ou não. Quanto maior o poder

de persuasão de um romance, melhor é o romance, conclui o prêmio Nobel de Literatura.

> Para dotar um romance de ‘poder de persuasão’, é preciso contar a sua história de modo a tirar o máximo de proveito das vivências implícitas na trama e nos personagens, conseguindo transmitir ao leitor uma ilusão de sua autonomia com relação ao mundo real em que reside quem o lê. [...] Os bons romances – os de peso – não parecem contar uma história, mas nos fazer vivê-la, compartilhá-la, graças à persuasão de que se acham dotados. (LLOSA, 2008, p. 35-36)

Essa é uma discussão bastante técnica sobre o texto ficcional, obra de alguém que reveste a ficção de uma soberania que é sempre figurada, porque é sempre ficção, o que é o mesmo que dizer que o que existe é “uma ilusão de soberania”, “uma impressão de independência, de emancipação do real”. Esse alguém é responsável por ligar os romances ao mundo “por um cordão umbilical” (LLOSA, 2008, p. 38).

Vamos aqui retomar a ideia central de Llosa expressa na fala do velho senhor de O barco das crianças e na terceira carta de seu livro de 2008 e adaptá-la à leitura da fotografia de Demir para sustentar uma primeira suposição sobre o porquê da enorme repercussão dessa fotografia. Essa ideia é o poder de persuasão. Antes, porém, é preciso lembrar que uma fotografia não é uma cópia do real, mas uma representação (e assim voltamos a Ceci n'est pas une pipe). E, como tal, traz consigo “o elogio da forma, a afirmação da individualidade do fotógrafo e o dialogismo com os modelos” (ROUILLÉ, 2009, p. 161). Com isso, queremos destacar o mito da transparência documental da fotografia para aproximar a imagem fotográfica em discussão, em alguma medida, da ficção que caracteriza o romance. Para tal empreitada, vamos nos apoiar em de-Andrés et al. (2016):

> A imagem de Aylan é dotada de considerável polissemia em termos de significado. O ícone abrange o conceito de imigração, refugiado, políticas de imigração, tragédia, vulnerabilidade e infância e contém os três tratamentos que uma imagem pode fornecer: documento, arte e sentimento. Apresenta uma visão diferente no universo da tragédia dos filhos de imigrantes e refugiados que atravessam o mar Egeu ou o Mediterrâneo. (DE-ANDRÉS et al., 2016, p. 33 – tradução nossa)[³⁰]

Também vamos evocar Charaudeau (2012), quando o autor discute o tratamento da informação num ato de comunicação mediada:

> O tratamento é a maneira de fazer, o modo pelo qual o sujeito informador decide transpor em linguagem (e também iconicamente, caso possa recorrer à imagem) os fatos selecionados, em função do alvo predeterminado, com o efeito que escolheu produzir. Nesse processo, está em jogo a inteligibilidade da informação transmitida, e como não há inteligibilidade em si, esta depende de escolhas discursivas efetuadas pelo sujeito informador. Ora, toda escolha se caracteriza por aquilo que retém ou despreza; a escolha põe em evidência certos fatos deixando outros à sombra. (CHARAUDEAU, 2012, p. 39).

Tanto quanto o romance, a imagem fotográfica se compõe, tecnicamente, de forma e conteúdo, também inseparáveis. E, igualmente, o poder de persuasão da imagem fotográfica – e aqui estamos tratando da fotografia de Demir – foi decisivo para conferir a essa fotografia o estatuto de símbolo, e apenas a essa foto, a despeito da quantidade de imagens produzidas sobre o tema e que não lograram alcançar tamanho destaque. Se para Llosa esse poder de persuasão é o que determina quão “bom” é o romance, parece plausível aplicar o mesmo juízo de valor à fotografia de Demir para explicar por que a sua fotografia – “aquela” – foi eleita digna de se tornar capa de grandes jornais impressos

ao redor do mundo e mote para tantas manifestações artísticas que circularam pela rede mundial de computadores logo após a distribuição da fotografia.

> Não estamos acostumados a ver imagens de crianças mortas, crianças afogadas, nos nossos jornais ou nas notícias da televisão. Como diz Sánchez, o que se destaca é que “o corpo está inteiro” quando normalmente a guerra e a catástrofe natural trazem-nos imagens de corpos mutilados, amputados ou quebrados. Os corpos dos afogados que normalmente são trazidos estão gravemente deteriorados, mas não nesta imagem. É um menino que pode ser claramente identificado por qualquer pessoa no Ocidente como “um de nós” [...]. (DE-ANDRÉS et al., 2016, p. 34 – tradução nossa)[³¹]

A fotografia de Demir, aqui considerada “eleita” (= “boa”) dentre tantas, não só nos conta uma história trágica, mas também nos faz “viver” essa história, na medida de seu enorme poder de persuasão, que encurta a distância que separa a longínqua história de Aylan Kurdi da nossa realidade, uma vez que nos coloca diante da relação complicada que há entre adultos e crianças em muitos pontos do planeta. Muito frequentemente, essa relação é paradoxal, pois oscila entre a responsabilidade do mundo adulto de garantir a proteção das crianças[³²] e a precaríssima condição de vida de milhões de crianças que têm seus direitos negados e são privadas de tudo de que precisam para crescer saudáveis e fortes, devido ao seu lugar de nascimento, sua origem familiar, sua raça, sua etnia, seu gênero ou porque vivem na pobreza ou têm alguma deficiência.[³³] Só em 2016, cerca de 535 milhões de crianças, ou seja, um quarto da população infantil do mundo, foram afetadas por desastres naturais, conflitos armados, violência e crise migratória.[³⁴]

Para Llosa (2008, p. 37), “o mau romance, que carece de poder de persuasão ou que muito pouco o tem, não nos convence da mentira que nos conta [...]”. Talvez esse seja o aspecto que diferencia a fotografia de Demir de outras

que mostram crianças migrantes mortas durante a fuga, mas que pecam pelo excesso de realismo e pelo pouco poder de persuasão que encerram.

A esse respeito, Barthes (2013) nos alerta, a propósito de uma exposição de fotos-choque na Galeria D'Orsay, em Paris:

> A maior parte das fotografias aqui reunidas para chocar o público não produzem [sic] o menor efeito sobre nós, precisamente porque o fotógrafo substitui-se-nos larga e excessivamente na formação do seu tema: quase sempre trabalhou de forma exagerada o horror que nos propõe, acrescentando ao fato, por meio de contrastes ou aproximações, a linguagem tradicional do horror [...]. Ora, nenhuma dessas fotografias, excessivamente hábeis, atinge-nos. É que perante elas ficamos despossuídos da nossa capacidade de julgamento: alguém tremeu por nós, refletiu por nós, julgou por nós; o fotógrafo não nos deixou nada – a não ser um simples direito de uma aprovação intelectual [...]. (BARTHES, 2013, p. 106-107)

A segunda suposição sobre o porquê da enorme repercussão da fotografia de Demir consiste na ambivalência entre dormir e morrer: eis que consiste no paradoxo da imagem da vida, apesar de ser da morte. Para defender essa ideia, vamos acompanhar os passos de John Berger, em seu ensaio “Imagem do imperialismo” (2017, p. 21-35). Segundo Geoff Dyer (2017, p. 16), John Berger escreveu ensaios sobre fotografias que são “jornadas epistemológicas que nos levam além dos momentos representados, frequentemente além da fotografia”. Portanto, observaremos a fotografia, mas com os olhos alcançando mais que o instante que ela mostra, porque acreditamos que essa fotografia não congelou um instante: o tempo já se estancara com a morte.

Há uma semelhança entre a criança que dorme e Aylan morto na praia. Destaque-se que as roupas de Aylan estão intactas e os sapatos não estão de

acordo com o estereótipo de um menino refugiado que costumamos ver nos jornais ou na TV. Daí por que reconhecemos nele “o nosso filho”, cuja morte nos é intolerável, mas cujo sono nos emociona. Dessa semelhança se serviram alguns artistas integrantes da hashtag #kiyyavuraninsanlik, criada para circular no Twitter.

Essa semelhança não deveria ser surpreendente, mas a sugerida ambivalência entre vida e morte, mais que surpreender, choca e horroriza. Em ambas as situações – a criança que dorme e a criança sem vida –, ela está completamente exposta à observação atenta, desperta sentimentos e expõe nossos intemporais medos: a morte e o morrer.

Quem vela o sono de uma criança teme a síndrome da morte súbita, ainda um mistério para a medicina. A maioria dessas mortes acontece durante o sono. Não há muito o que fazer para impedi-la. Ensinam-nos apenas a pôr o bebê para dormir de barriga para cima ou de lado, medida que se torna rapidamente inútil, porque a criança logo aprende a se virar e a dormir de bruços, exatamente na posição em que Aylan foi fotografado.

Essa mesma posição para dormir – de bruços – pode ser observada em algumas das fotografias do fotógrafo sueco Magnus Wennman, vencedor de dois prêmios World Press Photo Awards. Em 2015, Wennman fez uma parceria com a Agência das Nações Unidas para Refugiados (Acnur) e viajou por sete países no Oriente Médio e na Europa, onde conheceu crianças refugiadas que lhe mostraram onde dormiam. Seu objetivo era aumentar a conscientização sobre crianças refugiadas. Suas fotografias resultaram na exposição *Where the children sleep*, que mostra rostos, nomes e histórias de milhões de crianças refugiadas que passam a noite em ambientes insalubres ou totalmente inseguros, depois que sua vida foi violentamente transformada. A exposição fotográfica

retrata o impacto devastador do conflito que já dura mais de seis anos, depois de essas crianças terem escapado do seu país devastado pela guerra.^[^35]

Evocamos, aqui, esse fotojornalista e seu ensaio premiado, com o fim de demonstrar que a criança que dorme – ainda mais a criança refugiada – já estava presente na mídia e já havia sido explorada pelo fotojornalismo. Entretanto, de um ponto de vista oposto ao que trouxe a fotografia de Demir.

Além dessa semelhança, destacaremos as disparidades observadas entre Wennman e Demir. O primeiro vai em busca de fotografar crianças refugiadas dormindo. Havia em seu objetivo a ideia de produção. Ele sabia de antemão o que desejava fazer, como fazer, por que fazer. Ele tinha um projeto de trabalho desenhado, executou-o e deu um destino ao produto do seu trabalho que lhe rendeu prêmios. Esse percurso é diferente daquele que notabilizou Demir. Não foi objetivo da fotojornalista buscar uma criança refugiada morta/dormindo na praia para então levar tal imagem ao mundo. Antes, foi a imagem com que a fotojornalista se deparou que solicitou uma decisão imediata de Demir.

Wennman desfrutou de sucesso e foi laureado com seu ensaio fotográfico, atingindo um público específico, que acompanha a World Press Photo, organização independente sem fins lucrativos fundada em 1955 em Amsterdã, na Holanda, e conhecida por realizar anualmente a maior e mais prestigiada distinção de fotojornalismo do mundo. Todos os anos, as fotografias vencedoras são reunidas em uma exposição itinerante visitada por milhões de pessoas em 40 países e um livro com todos os registros premiados é publicado em seis idiomas diferentes.

Demir tornou-se conhecida por fotografar Aylan e entregar ao mundo uma fotografia cuja contemplação desencadeou ações. Pessoas comuns manifestaram sua indignação nas redes sociais e artistas responderam à provocação

da foto com outras imagens. Sites de pesquisa registraram números recordes de buscas sobre refugiados, Aylan Kurdi, mortes no Mediterrâneo, movidos pelo incômodo absoluto que a imagem provocou. A imprensa mundial exibiu a foto na primeira página e desde então estudiosos de variadas áreas do conhecimento vêm publicando estudos e artigos sobre a foto de Aylan.

Tais disparidades não tornam ambos os fotojornalistas mais ou menos importantes, um em relação ao outro. Tanto nas fotografias de Wennman quanto na de Demir, está presente a criança que dorme – ou que parece dormir. E isso nos leva a concluir que há, no sono da criança, qualquer coisa que emociona e desespera – daí por que o projeto de Wennman era justamente fotografar crianças durante o sono – porque a criança que dorme torna-se ainda mais adorável, mas também mais frágil, indefesa e exposta a todo tipo de ameaça. O senso de responsabilidade que a visão da criança que dorme nos desperta é tal que ver Aylan Kurdi morto – à semelhança de um bebê que dorme – se torna insuportável, porque nos dá a certeza de que falhamos espetacularmente. O tempo das fotos de Demir é de outra ordem do tempo das fotos de Wennman. Em Demir, é passado: “Isto foi”, conclui Barthes (1990, p. 135-151). Em Wennman, é a prolongação do presente. O passado só se recupera recriando-o, sonhando-o, imaginando-o, ficcionalizando-o. O presente que se prolonga é uma prova do realismo.

Por isso, as imagens fotográficas de Aylan deslizam de um analogon – perfeição analógica do real ou denotação – para uma conotação (BARTHES, 1990). Sem dúvida, a ideia de analogon se aplica perfeitamente às fotos de Wennman, denotativas em toda a sua estrutura e trajetória. Mas às fotos de Demir, é forçoso ultrapassar a denotação e atribuir-lhe uma conotação:

> Ora, esse estatuto puramente “denotante” da fotografia, a perfeição e a plenitude de sua analogia, numa palavra sua “objetividade”, tudo isso se ar-

risca a ser mítico (são os caracteres que o sentido comum atribui à fotografia): pois, de fato, há uma forte probabilidade (e isso será uma hipótese de trabalho) para que a mensagem fotográfica (ao menos a mensagem de imprensa) seja também ela conotada. A conotação não se deixa forçosamente apreender imediatamente ao nível da própria mensagem (ela é, se quisermos, simultaneamente visível e ativa, clara e implícita), mas pode-se já induzi-la de certos fenômenos que se passam ao nível da produção e da recepção da mensagem: de um lado, uma fotografia de imprensa é um objeto trabalhado, escolhido, composto, construído, tratado segundo normas profissionais, estéticas ou ideológicas, que são outros tantos fatores de conotação; e, de outro, essa mesma fotografia não é apenas percebida, recebida, ela é lida, ligada mais ou menos conscientemente pelo público que a consome a uma reserva tradicional de signos. (BARTHES, 1990, p. 14)

Em texto publicado no site Finland Today, Donna Roberts conta que, em Helsinki, em geral, as galerias são vazias, por isso foi surpreendente que a exposição atraísse público numeroso, colocado mais uma vez diante de uma imagem de tirar o fôlego. A mídia local divulgou as informações sobre a escultura, e os visitantes lotaram a galeria até o dia 3 de abril de 2016. Para Roberts, o sucesso da exposição decorreu do foco da mídia sobre a escultura, intitulada *Until the Sea Shall Him Free*. Assim, os visitantes foram conferir as dez obras da mostra, sabendo que se defrontariam com o horror em forma de escultura, antecipando um choque que já era esperado.

Embora possa inquietar ao extremo e suscitar discussões éticas, a interferência do artista, nesse caso, tem uma relevância decisiva: só ele é capaz de captar aspectos como a nossa capacidade de esquecer rapidamente os desastres que presenciamos em tempo real, mediados pelas tecnologias da comunicação, bem como a nossa necessidade de dilatar a sensação de comoção, ao

mesmo tempo em que estende a duração do tema entre os assuntos mais vistos e discutidos, on-line e off-line.

É preciso repetir que a exposição do artista finlandês foi intitulada Nós herdamos a esperança – o dom do esquecimento. Essa frase é um verso da poeta polonesa Wislawa Szymborska (1923-2012), vencedora do Prêmio Nobel de Literatura de 1996, que revela o quanto somos capazes de esquecer, mas também o quanto essa capacidade é vital para a sobrevivência humana. Jylhä explorou exatamente esse ponto. Ao fazer a escultura de Aylan, ele disse ao mundo “Não esqueça”, mas, com isso, revelou a nossa pouca disposição de manter a atenção nos eventos narrados pela mídia, inerentemente efêmeros. A necessidade de manter viva a memória da dor surge exatamente da nossa capacidade de esquecer.

Essa espécie de resiliência, tão bem representada pelo título da exposição, mostra a sensibilidade do artista finlandês para compreender a sociedade consumista, individualista e hedonista que somos, mas também sua capacidade de perceber que não se pode “morrer demais” a cada novo choque distribuído pela mídia. Isso explica a influência da poesia de Wislawa Szymborska sobre o trabalho de Jylhä:

> Autotomia[^36]

>

> Diante do perigo, a holotúria[^37] se divide em duas:

> deixando uma sua metade ser devorada pelo mundo,

> salvando-se com a outra metade.

>

> Ela se bifurca subitamente em naufrágio e salvação,

> em resgate e promessa, no que foi e no que será.

>

- > No centro do seu corpo irrompe um precipício
- > de duas bordas que se tornam estranhas uma à outra.
- >
- > Sobre uma das bordas, a morte, sobre outra, a vida.
- > Aqui o desespero, ali a coragem.
- >
- > Se há balança, nenhum prato pesa mais que o outro.
- > Se há justiça, ei-la aqui.
- >
- > Morrer apenas o estritamente necessário, sem ultrapassar a medida.
- > Renascer o tanto preciso a partir do resto que se preservou.
- >
- > Nós também sabemos nos dividir, é verdade.
- > Mas apenas em corpo e sussurros partidos.
- > Em corpo e poesia.
- >
- > Aqui a garganta, do outro lado, o riso,
- > leve, logo abafado.
- >
- > Aqui o coração pesado, ali o Não Morrer Demais,
- > três pequenas palavras que são as três plumas de um voo.
- >
- > O abismo não nos divide.
- > O abismo nos cerca.^[38]
- >

É assim que o artista acrescenta um ponto de vista privilegiado e sensível, atento à forma que deve ser atribuída a um conteúdo destinado a persuadir a

audiência, fazendo-a se sentir “como se” estivesse vivendo aquela experiência. E é nesse sentido que entendemos a ficcionalização da história de Aylan Kurdi e o estatuto estético – ou transestético^[39] (LIPOVETSKY; SERROY, 2015) – das imagens de Aylan, desde a fotografia de Demir até a escultura de Jylhä.

3.4 Têm mesmo poder as fotografias icônicas?

Quando da publicação das fotos de Demir, novamente veio à tona a discussão sobre o poder transformador das fotografias icônicas.^[40] Existe um conjunto dessas fotografias, largamente conhecidas no mundo inteiro, que entraram para a história devido ao seu poder transformador. A foto de Aylan seria a mais recente dessa lista.

Essa categoria de imagens, por sua capacidade denotativa de apresentar fatos presentes, serviram como um acionador para críticas. Em ensaio original dos anos 1970, Sontag (2004, p. 22) reconhece que a fotografia se tornou um dos principais meios para experimentar de forma indireta a realidade do mundo, mas adverte: “fotografar é, em essência, um ato de não intervenção”. Segundo a autora, há situações em que o fotógrafo deve escolher entre uma fotografia e uma vida, e ele opta pela foto: “A pessoa que interfere não pode registrar; a pessoa que registra não pode interferir” (SONTAG, 2004, p. 22).

Nesse ensaio, Sontag (2004, p. 27-28) admite que usar a câmera é uma forma de participação: “As imagens que mobilizam a consciência estão sempre ligadas a determinada situação histórica. [...] Fotos não podem criar uma posição moral, mas podem reforçá-la – e podem ajudar a desenvolver uma posição moral ainda embrionária”. É o caso da fotografia que ocupou a primeira página de jornais do mundo inteiro em um dia de 1972 – menina do napalm –, contribuindo mais “[...] para aumentar o repúdio público contra a guerra do que cem horas de barbaridades exibidas pela televisão” (SONTAG, 2004, p.

28). Trata-se da fotografia de Nick Ut responsável por ter colocado a opinião pública contra a Guerra do Vietnã. Destaque-se que Sontag (2004) reitera a limitação do poder transformador da fotografia, dado que

> O que determina a possibilidade de ser moralmente afetado por fotos é a existência de uma consciência política apropriada. Sem uma visão política, as fotos do matadouro da história serão, muito provavelmente, experimentadas apenas como irreais ou como um choque emocional desorientador. (SONTAG, 2004, p. 29)

Outro episódio histórico que gerou fotografias que abalaram o mundo foi por ocasião da invasão norte-americana ao Iraque, durante o governo Bush, no começo dos anos 2000. Detidos na prisão de Bagdá – Abu Ghraib –, prisioneiros iraquianos foram mortos, torturados, abusados e tiveram suas imagens divulgadas pelos próprios reservistas do exército norte-americano.

Cerca de 200 fotografias feitas em Abu Ghraib nessas condições foram, em 2016, divulgadas pelo Pentágono, que foi forçado a publicá-las depois de perder uma batalha judicial para a União Americana das Liberdades Cívicas (ACLU). Ao todo, são 2.000 as fotos que a ACLU quer que o Departamento de Defesa norte-americano divulgue. Portanto, a história ainda não chegou ao fim: há 1.800 fotos a serem conhecidas pelo mundo.

Sontag (2008, p. 141) se manifestou novamente sobre “o poder insuperável [das fotografias] para determinar o que recordamos dos fatos”. Diante da desmoralização em que o governo Bush se viu envolvido, “a reação inicial do governo foi dizer que o presidente estava chocado e indignado com as fotos – como se o erro ou o horror estivesse nas imagens, não no que elas retratam” (SONTAG, 2008, p. 141 – grifei). A indignação de Sontag diante de tais fotos levou-a a fazer uma crítica duríssima aos Estados Unidos, seu país,

e ao povo americano, acusando-os de torturadores que se divertiram com a humilhação do inimigo: “E essas fotos que os americanos distribuíram anunciavam ao mundo choque e terrível estupefação: um padrão de comportamento criminoso em franco desacato às convenções humanitárias internacionais (SONTAG, 2008, p. 149-150).

Esse episódio é significativo para o nosso estudo porque foi num de seus últimos artigos, publicado em maio de 2004 (poucos meses antes de morrer), no jornal *The New York Times*, que Sontag afirmou que a história recordará a Guerra do Iraque pelas fotografias dos soldados americanos na prisão de [Abu Ghraib][[]]:

> As fotos não vão desaparecer. Essa é a natureza do mundo digital em que vivemos. De fato, parece que elas eram necessárias para levar os nossos líderes a reconhecer que tinham um problema nas mãos. [...] Ao que parece, foi preciso que as fotos surgissem para que a atenção deles despertasse, quando ficou claro que elas não poderiam ser apagadas; foram as fotos que tornaram tudo isso “real” para o presidente e seus associados. Até então, só havia palavras, que são mais fáceis de encobrir, em nossa era de auto-reprodução e autodisseminação digitais infinitas, e, portanto, muito mais fáceis de esquecer. (SONTAG, 2008, p. 152)

Foi também nesse mesmo ensaio que Sontag (2008, p. 155) admitiu: “Sim, parece que uma foto vale mil palavras”. Essas palavras são praticamente as últimas do ensaio de 2004 e sinalizam que Sontag estava revendo sua posição diante da fotografia – desenvolvida no ensaio dos anos 1970 e hoje disponível no livro *Sobre fotografia* (2004) –, o que já se nota em seu livro *Diante da dor dos outros* (2003). Se, naquele momento, ela defendia a dormência da consciência que fotografias não seriam capazes de neutralizar, no final da vida, ela escreve: “Bem... Não” (SONTAG, 2002, p. 263-264). Sontag confessa não

se sentir mais tão certa de suas antigas teses e expressa uma perspectiva mais positiva quanto à força das imagens de sofrimento como base para a ação.

Bem, sim, concordamos com Susan Sontag. Mas não é qualquer imagem que vale por mil palavras. Algumas apenas – aquelas que nos mobilizam, que nos tocam, que nos inquietam. A de Aylan Kurdi, por exemplo.

Capítulo 4

A GUERRA QUE MATOU AYLAN KURDI

Em 2011, um conflito em Daraa, no sul da Síria, teve início depois que jovens picharam frases com críticas ao governo. A prisão dessas crianças levou centenas de pessoas às ruas da cidade para protestar contra as restrições à liberdade promovidas pelo governo do ditador Bashar Al-Assad.

Esse episódio é um dos que constituíram a Primavera Árabe, movimento que aconteceu em países do Oriente Médio e do norte da África, em que pessoas – principalmente jovens – tomaram as ruas, pedindo liberdade de expressão, democracia e justiça social. Essas revoltas resultaram em queda de ditaduras longevas, casos do Egito, da Tunísia e da Líbia, mas não na pacificação dessas nações.

Com exceção da Tunísia, onde ocorreram eleições diretas, foi aprovada a constituição mais progressista do mundo árabe e se elegeu um novo governo, nos demais países, o clima de tensão intensificou as disputas de poder entre

milícias e favoreceu a expansão de grupos extremistas e de governos ainda mais autoritários.

Na Síria, grupos se formaram a fim de combater as forças governamentais e tomar o controle de cidades e vilas.

A considerar o que a mídia transmite seguidamente sobre o conflito, todos os grupos envolvidos – governos e rebeldes – cometeram crimes de guerra, como assassinato, tortura, estupro e desaparecimentos. Mas o fato é que a população síria vem sofrendo com bloqueios que impedem fluxo de alimentos e serviços de saúde, situação extrema que já dura sete anos e é considerada pela Organização das Nações Unidas a maior crise humanitária desde a Segunda Guerra Mundial:

> Cerca de 13,5 milhões de pessoas no país precisam receber ajuda humanitária, sendo que 6,3 milhões são deslocados internos. O Acnur lembra que milhares de sírios fizeram viagens arriscadas por terra e mar em busca de segurança. Segundo a agência, quase 3 milhões de crianças sírias cresceram sem saber como é viver num local sem conflito, já que, quando nasceram, o país já estava em guerra."^{41]}

Um conflito dessa proporção envolve muitos atores, dentro e fora do continente. Rússia, Estados Unidos e Europa têm atuado no sentido de dar fim ao Estado Islâmico – grupo terrorista originário do Iraque que proclamou seu califado em 2014 –, mas Estados Unidos e Europa querem a queda do governo de Bashar Al-Assad e apoiam os rebeldes, e a Rússia apoia Assad. Três grandes potências no Oriente Médio também colaboram com os rebeldes: Turquia, Arábia Saudita e Catar.

Bashar Al-Assad é sucessor de uma família que está no poder desde 1970. O regime no país era brutal com a população, de partido único e laico – apesar

de a família Assad ser xiita. Embora não apoiem o ditador, cristãos, xiitas e parte da elite sunita preferem Assad no poder diante da possibilidade de ter um país tomado pelos extremistas.

Quanto às alianças externas, Assad conta com o apoio do Irã e do grupo libanês Hezbollah. Juntos, formam um “eixo xiita” – ou seja, seguem essa interpretação da religião islâmica – no Oriente Médio. O grupo se opõe a Israel e disputa a hegemonia no Oriente Médio com as monarquias sunitas, lideradas pela Arábia Saudita.

Uma das primeiras forças internas a se rebelar contra o governo sírio foi o grupo sunita, considerado rebelde moderado por não se constituir de adeptos do radicalismo islâmico. Mas há outros grupos que querem derrubar Assad. A Frente Al-Nusra, braço sírio da rede extremista Al Qaeda, foi uma das organizações que mais conquistaram terreno; a outra é o Estado Islâmico, que chegou a ocupar metade do território sírio. Há, ainda, os curdos, etnia de milhões de pessoas espalhadas por diversos países. Uma milícia formada para defender as regiões habitadas pelos curdos no norte da Síria se fortaleceu desde o início do conflito e se opõe aos rebeldes moderados e ao Estado Islâmico.^[42]

Até o final de 2017, mais de 340 mil pessoas, das quais cerca de 100 mil eram civis, morreram desde o começo da guerra na Síria, segundo balanço divulgado pelo Observatório Sírio de Direitos Humanos (OSDH).^[43] Além disso, mais da metade da população abandonou sua casa.

Durante três anos, Aylan Kurdi sobreviveu às bombas e à guerra, mas morreu afogado no Mediterrâneo, antes de conseguir alcançar a Europa. Vestido com uma camisetinha vermelha e um shortinho azul, ocupa o centro semântico da fotografia que se transformou no símbolo do drama dos refugiados, mas já sem vida. O bote que a família usou para fugir do país em chamas

partiu na noite de terça para quarta-feira – 1º-2 de setembro de 2015 – da península de Bodrum, no sudoeste da Turquia, com destino à ilha de Kos, na Grécia, mas jamais chegou ao seu destino. Junto com Aylan morreram seu irmão, Galib, de 5 anos, sua mãe, Rihan Kurdi, de 35 anos, e um jovem de 18 anos. Só duas pessoas foram resgatadas pela guarda costeira turca, uma delas o pai de Aylan, Abdulá Kurdi, que retornou à cidade natal – Kobane, no norte da Síria – com os corpos da mulher e dos filhos, para o funeral, ocorrido no dia 4 de setembro.

4.1 “Deixai toda esperança, ó vós que entraís”

[^44]

> O Mediterrâneo é hoje túmulo de milhares de corpos sem nome, genericamente designados de “refugiados” ou ainda de “clandestinos”, a representar um continente em movimento, independentemente do real lugar de origem. [...] Nos últimos seis anos, mais de 40 mil pessoas perderam a vida tentando chegar às costas europeias: destas, mais de metade foram deixadas no fundo do mar. [...] O Mediterrâneo, que condensa, no seu significado etimológico, a ideia de mediação e de contato, é hoje uma fronteira de água, carne e política, assim como de percursos migratórios inéditos, traçados pelo desespero das condições dos países de origem e pela violência da Fortaleza Europa. (PUSETTI, 2017, p. 264)

O inferno, no imaginário popular, é muito produtivo. Até que as ideias antropocêntricas desbancassem, inicialmente na Europa, a concepção teocêntrica da vida, a morte era temida, entre outras razões, por significar a porta de entrada para o inferno, sendo este o castigo máximo aplicado àqueles que descumpriram, na Terra, os mandamentos de Deus.

Quase sempre associado às profundezas e ao fogo, o inferno, para os sumérios, era um vasto abismo. Para os gregos, um precipício tão profundo que uma alma poderia cair por mais de um ano sem que atingisse o fim. Na Bíblia, o Livro de Jó, no Antigo Testamento, descreve o Sheol (túmulo, cova ou abismo, em hebraico) – lugar de purificação espiritual ou punição para os mortos –, e Jesus Cristo avisa seus discípulos sobre a Geena de Fogo – depósito de lixo além dos muros de Jerusalém em que as chamas são mantidas sempre acesas com enxofre.

A publicação, em 1308, da Divina Comédia, de Dante Alighieri, deu forma às imagens que habitavam a imaginação medieval dos três reinos do além-túmulo – inferno, purgatório e paraíso. Escrita em versos, a obra tem início justamente com o inferno, lugar de sofrimento eterno, antro de pecado e punições – daí o surgimento do adjetivo “dantesco” como qualificativo daquilo que traz, evoca ou é marcado por horrores, sofrimentos, desespero, pavor. A mensagem deixada nos portões do inferno – “Deixai toda esperança, ó vós que entrais” – reflete a certeza de que, a partir dali, ter esperança na vida eterna como prêmio por ter enfrentado a dureza da vida na Terra – valor de importância capital para o medieval – já não faz qualquer sentido.

Para os boat people^[45] atuais, o Mediterrâneo é ambíguo, já que representa esperança e desespero, possibilidade de sobrevivência e de morte iminente, caminho possível para a “salvação” e trajeto que conduz à morte. Mais que isso, para requerentes de asilo, refugiados, migrantes clandestinos, enfim, para os protagonistas de diásporas contemporâneas, o Mediterrâneo é o inferno – a grande poça herdada do dilúvio bíblico e que não nos deixa esquecer que o inferno é o destino dos pecadores.^[46] É nas suas profundezas que se encontram milhares de corpos de pessoas que, como Aylan Kurdi, saíram de seu país de origem para fugir de guerras, perseguições, violência; enfrenta-

ram todos os perigos do mar; e morreram anonimamente, sem alcançar seu objetivo. Desconsideraram o aviso “Deixai toda esperança, ó vos que entraís” e encontraram a morte.

Não é fenômeno novo na história da humanidade a movimentação de pessoas através de fronteiras, muito embora, em tempos primitivos, não houvesse delimitações de Estados e nações, tal como hoje. O nomadismo caracterizou o modo de vida das comunidades primitivas, que não tinham habitação fixa e se constituíam de pessoas que viviam da caça, da pesca e da coleta de alimentos. Bastava surgir a necessidade para elas partirem em busca de melhores condições de vida. Essa forma de organização, regulada por hábitos particulares de sobrevivência, só foi abandonada há cerca de 10 mil anos, quando o ser humano aprendeu a plantar. A agricultura alterou profundamente a forma de vida dos povos, uma vez que não era mais uma questão de sobrevivência ir em busca de outros lugares quando os recursos de uma área acabavam.

Mas a mobilidade espacial de pessoas nunca deixou de existir.

A migração marca toda a história da humanidade, determinada pelas mais diversas razões e implicações sociais, políticas e econômicas ao longo do tempo.

Entre os séculos XIV e XV, ocorreram alguns dos principais fluxos migratórios, derivados do contexto colonialista da Europa: de um lado, europeus deixavam [voluntariamente]{.underline} sua terra natal, movidos pelo desejo de expansão e exploração territorial, em busca de matérias-primas e novos mercados consumidores para seus produtos; em sentido contrário, africanos migravam [involuntariamente]{.underline} para o continente americano, o Novo Mundo colonizado por nações europeias, como mão de obra escrava. Todos enfrentavam o mar.

Após a Revolução Industrial, movimentos migratórios motivados pelo desemprego em massa foram responsáveis por deslocamentos internacionais, sobretudo, em direção aos Estados Unidos e entre países europeus. Mas foi com a Segunda Guerra Mundial que essa movimentação se intensificou, dando origem a um número crescente de refugiados, em razão de perseguições que muitos grupos sofreram à época. O mar ainda era a esperança de muitos. O desenvolvimento tecnológico, porém, deu asas a alguns.

> A porcentagem de migrantes internacionais – pessoas que vivem em um país diferente do que nasceram – se mantém relativamente constante nos últimos anos, em cerca de 3% da população mundial. As estatísticas da ONU revelam que, em 2015, o número de migrantes internacionais chegou a 244 milhões de pessoas, dos quais 20 milhões eram refugiados. Desses migrantes internacionais, 2/3 encontram-se na Ásia e Europa, e quase metade dos migrantes internacionais são originários da Ásia. Grande parte dessas migrações ocorrem por motivos econômicos, mas [os conflitos atuais], especialmente no [Oriente Médio], colaboram para o aumento no número de pedidos de refúgio e [asilo].^[47]

Migrar é, portanto, uma ação humana que pode ou não ser empreendida como resposta à vontade do indivíduo, à sua liberdade de escolher onde quer viver. É importante destacar esse aspecto porque dele derivam, em termos jurídicos, os conceitos de imigrantes e refugiados, que não são sinônimos, mas tampouco têm fronteiras semânticas suficientemente claras, assunto discutido na seção a seguir.

4.2 Aylan Kurdi – um sujeito pós-moderno

No final do século XX, Stuart Hall^[48] (2001, p. 12) observou que “o sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se

tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas”. Esse fenômeno, segundo o autor, surgiu como resultado de mudanças estruturais e institucionais e trouxe como consequência identidades culturais provisórias, variáveis e problemáticas, ou seja, produziu o sujeito pós-moderno, que é aquele que assume identidades diferentes em diferentes momentos.

> [...] à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 2001, p. 13)

Aylan Kurdi era sírio, curdo, muçulmano, sunita. Os quatro termos já seriam suficientes para tornar complexa a tarefa de delimitar sua identidade. De fato, é preciso considerar [suas identidades]{ }. Como sírio, temos a informação de que ele nasceu na Síria, país do Oriente Médio. Porém, como curdo, Aylan pertencia a um grupo étnico que não tem país próprio, por isso está espalhado em regiões vizinhas de Iraque, Irã, Turquia, Síria e parte da extinta União Soviética. A maioria dos curdos é bilíngue ou poliglota e fala as línguas dos povos vizinhos, como o árabe, o turco e o persa, como segunda língua – Aylan certamente já falava aos 3 anos de idade, provavelmente a língua curda como primeira língua e o árabe sírio ou o árabe iraniano como segunda língua. Como membro de família muçulmana, Aylan nasceu destinado a ser um seguidor do islamismo – que não consiste apenas em uma religião, mas estrutura-se em uma proposta de civilização que articula princípios religiosos e políticos –, assim como a maioria dos curdos hoje em dia, e provavelmente sunita, maior ramo do Islã (cerca de 90% do total de muçulmanos são sunitas).

[^49] Qualquer imprecisão nessa tentativa de identificar o indivíduo Aylan Kurdi seria suficiente para deslocá-lo desastrosamente no quebra-cabeça da

multiplicidade de suas identidades. Seria problemático confundir um muçulmano sunita com um muçulmano xiita, por exemplo, já que algumas doutrinas extremistas sunitas cultivam o ódio aos xiitas.

Aylan não teve tempo para tomar consciência de sua nacionalidade, origem étnica, religião e vertente muçulmana. E sua morte agregou às suas identidades de origem outra também de difícil delimitação: Aylan tornou-se o símbolo da crise atual de refugiados, mas não é simples nem seguro afirmar que ele fosse, de fato, um refugiado.

Segundo a Agência das Nações Unidas para Refugiados,

> De acordo com a Convenção de 1951 relativa ao Estatuto dos Refugiados (de 1951), são refugiados as pessoas que se encontram fora do seu país por causa de fundado temor de perseguição por motivos de raça, religião, nacionalidade, opinião política ou participação em grupos sociais, e que não possa (ou não queira) voltar para casa. Posteriormente, definições mais amplas passaram a considerar como refugiados as pessoas obrigadas a deixar seu país devido a conflitos armados, violência generalizada e violação massiva dos direitos humanos.[⁵⁰]

O problema que o termo “refugiado” apresenta consiste no fato de que, aparentemente, seria simples classificar os migrantes nas categorias reconhecidas pelo direito internacional: imigrantes e refugiados. O critério de fundo dessa classificação é o aspecto volitivo presente – ou ausente – na decisão de deixar a nação de origem, isto é, o migrante decidiu livremente deixar seu país em busca de melhores condições de vida ou foi forçado a deixá-lo em razão de perseguição, guerra, violência e violação massiva dos direitos humanos?

Aylan não pode ser classificado como imigrante. Deixar a Síria não foi, com certeza, uma decisão pautada simplesmente na vontade de viver em outro

país, o que envolve a busca de melhores condições de vida e a possibilidade de retorno ao país de origem a qualquer momento. Os Kurdi foram forçados a fugir de um país em guerra. A decisão de fugir não comporta o desejo, mas a urgência. Logo, deveriam ser classificados como refugiados. Porém, o status de refugiado depende do reconhecimento e da aceitação de pelo menos um governo. Há, então, uma etapa a ser cumprida antes de um migrante ser classificado como refugiado: é preciso requerer e obter asilo do país ao qual o indivíduo submeteu seu pedido. Sendo assim, “Os requerentes de asilo não são reconhecidos como refugiados, mas todo refugiado começa como um requerente de asilo”.^[51] A família de Aylan cumpriu essa etapa, mas não obteve um sim como resposta ao pedido de asilo. Mesmo assim, os Kurdi fugiram da Síria, porém totalmente descobertos por qualquer tipo de apoio internacional – suas identidades não comportavam o status de imigrantes nem de refugiados. A vulnerabilidade era total. A ilegalidade também. Eram indivíduos suspensos entre fronteiras, duplamente ausentes^[52] e, portanto, duplamente culpados.

Um sujeito pós-moderno – certamente essa classificação se adapta bem a Aylan. Um herói trágico – outra classificação adequada para esse personagem-símbolo. E o que há de seguro é que, enfim, não é relevante que do ponto de vista jurídico ele seja isso ou aquilo. Ele assumiu o papel de símbolo de uma gravíssima crise humanitária que envolve milhões de pessoas como ele, independentemente de qualquer rótulo que se desejasse atribuir-lhe, e suas imagens suscitaram em algumas pessoas um sentimento hoje muito discutido – a empatia –, dado o suposto poder transformador de certas fotografias icônicas, conforme já discutido, mas também expuseram comportamentos que transitam do compadecimento à indiferença, como veremos a seguir. De perspectivas distintas e até discordantes, os autores que passaremos a citar são, porém, exemplos da inquietação causada não apenas pela crise atual de re-

fugiados, mas também pelas imagens dessa crise, notadamente a imagem de Aylan Kurdi.

Da crise migratória à empatia – como a fotografia de Ay-

4.3 lan inquieta a contemporaneidade

> Em Exames de empatia (2016), Leslie Jamison reflete: > > Empatia não é apenas lembrar-se de dizer deve ser realmente difícil – é imaginar como trazer a dificuldade à luz para que possa ser percebida. Empatia não é apenas escutar, é fazer as perguntas cujas respostas precisam ser escutadas. Empatia requer investigação tanto quanto imaginação. Empatia requer saber que você não sabe nada. Empatia significa reconhecer um horizonte de contexto que se estende perpetuamente além do que você pode ver [...]. (JAMISON, 2016, p. 18)

Com Slovic et al. (2017), entendemos, do ponto de vista de teorias psicológicas, por que fotos icônicas, como a de Aylan, agitam nossas emoções e transformam nossas perspectivas sobre a vida e o mundo em face da incapacidade de estatísticas para transmitir o significado de atrocidades em massa e políticas de impacto.

Durante 5 anos, a mídia divulgou amplamente estatísticas sobre o número de mortos e refugiados produzidos pela guerra síria – algumas aqui reproduzidas. Mas bastou uma fotografia icônica para que pessoas impassíveis diante de números se importassem e demonstrassem empatia com a causa. É verdade que essa empatia diminuiu rapidamente, mas mobilizou indivíduos e grupos em ações concretas:

> Esta fotografia trouxe a atenção necessária para a guerra da Síria e a situação dos seus refugiados, o que resultou em aumentos de curto prazo, mas importantes, na mudança de políticas de ajuda individual e de refugiados em

muitos países (6). No entanto, a crise síria estava em curso havia mais de 4 anos antes da morte de Aylan. Durante esse período, fontes como o Observatório Sírio para os Direitos Humanos publicaram regularmente atualizações sobre o número crescente de mortes, estimado em 250.000 no momento da publicação da foto de Aylan. (SLOVIC et al., 2017, p. 640 – tradução nossa)[⁵³]

O estudo de Slovic et al. (2017) examinou dados de pesquisas no Google para avaliar o efeito da fotografia de Aylan Kurdi, publicada em 2 de setembro de 2015, sobre o interesse e a preocupação do público sobre a crise dos refugiados sírios. Um desses efeitos refere-se a doações em dinheiro para a Cruz Vermelha para um fundo especificamente designado para ajudar os refugiados sírios. Segundo Slovic et al. (2017), essa campanha começou em 4 de agosto de 2015 e continuou até 30 de novembro de 2015. As doações aumentaram significativamente após a publicação da foto de Aylan. O número médio de doações diárias durante a semana após a publicação da foto foi mais de 100 vezes superior ao arrecadado na semana anterior. Esse efeito foi sustentado até 5 semanas depois do surgimento da foto. Da mesma forma, a quantidade média doada diariamente durante a semana após a publicação da foto foi 55 vezes maior em comparação com a semana anterior (Figura 24).

Se, por um lado, esses dados ilustram o icônico efeito da foto, por outro, mostram que essa forma de empatia rapidamente arrefeceu e as doações diminuíram. Os autores descobriram que esse “desvanecimento da compaixão” pode começar quando um incidente envolvendo uma única pessoa se expande para duas pessoas. Em um estudo,[⁵⁴] os participantes foram convidados a fazer doações e a relatar como se sentiram sobre doar para uma única criança carente ou duas, ambas identificadas com fotografia, nome e idade. Sentimentos positivos sobre doar diminuíram quando o tamanho do grupo era de dois, e o declínio no sentimento foi preditivo de níveis mais baixos de doação. Daí

a conclusão de que, se começamos a perder sentimento e resposta diante de duas pessoas, não é de admirar que experimentemos “entorpecimento psíquico” quando os números alcançam os milhares. Segundo os autores, pode ser natural e relativamente fácil simpatizar e sentir compaixão com um único indivíduo identificado, mas é difícil “expandir” essa emoção quando precisamos considerar mais de um indivíduo. Se alguém se sentir fortemente mal sobre uma pessoa em perigo, a aparência de um segundo indivíduo carente não levará ao dobro do nível de emoção.

Há, portanto, um foco maior de atenção e mais fortes sentimentos sobre indivíduos do que sobre grupos. Essa tendência, conforme os autores, são falhas na “aritmética de compaixão”. A forte reação à imagem de Aylan, juntamente com a indiferença em relação às estatísticas de milhares de vidas perdidas na Síria, ilustra essa problemática aritmética, que, no entanto, não é suficiente para diminuir o peso da empatia, pois esta cria forte motivação para agir. As doações à Cruz Vermelha para o fundo dos refugiados sírios é um exemplo da importância da empatia, sem a qual provavelmente teriam sido pequenas. Ainda que transitória, dificilmente essa campanha poderia ser considerada inócua ou sem importância. Mas é preciso destacar, a esse propósito, que aqui a discussão ainda se limita ao suposto poder transformador daquela fotografia, sobretudo, para despertar empatia. Veremos que a empatia, a despeito de sua enorme relevância no curto prazo, não altera o entendimento social do drama dos refugiados nem no médio nem no longo prazo.

Nessa linha de pesquisa a partir de dados colhidos no Google e em redes sociais, o estudo de Bozdağ e Smets (2017) aponta para conclusão que diverge do estudo de Slovic et al. (2017): as fotografias de Aylan Kurdi não demonstraram real poder transformador da representação que alguns países têm dos refugiados e imigrantes, apesar do alcance que tiveram nas redes sociais.

> As imagens, feitas e lançadas em 2 de setembro, 2015, produziram manchetes globais, circulando massivamente em plataformas de mídia. Segundo um relatório do Visual Social Media Lab, com base em um estudo realizado nos dias que se seguiram ao lançamento das fotografias, as imagens circularam para as telas de quase 20 milhões de pessoas ao redor do mundo em 12 horas, atingindo mais de 30 mil tweets (VIS; GORIUNOVA, 2015, p. 10). As análises revelam que as imagens geraram aumento maciço de tweets sobre migração e refugiados, espalhando-se pelo globo a partir do Oriente Médio (D'ORAZIO, 2015). Com base nos dados de pesquisa do Google, Rodgers (2015) demonstra que, à medida que as imagens se tornaram virais, atraíram o interesse popular para o tema da imigração e dos refugiados, levando a uma agenda de mudança. (BOZDAĞ; SMETS, 2017, p. 4047)[⁵⁵]

Bozdağ e Smets (2017) observaram que, embora as fotos de Aylan tenham gerado grande debate em torno da crise dos refugiados, há significados subjacentes e contraditórios para “refugiados”, observáveis em manifestações de internautas no Twitter que revelam diferentes representações que grupos sociais diversos têm dos refugiados. O enquadramento de padrões, tendências e estereótipos relativos a refugiados nos locais pesquisados (Turquia e Flandres, na Bélgica)[⁵⁶] tende a ser negativo, pois eles são vistos como ameaça ou como vítimas e, mais raramente, como possibilidades de enriquecimento econômico e cultural dos países que os recebem, o que produz discursos estereotipados e nem sempre divergentes daqueles dos meios de comunicação tradicionais. Assim, Bozdağ e Smets (2017) concluíram que

> [...] apesar de suas qualidades icônicas, as imagens de Kurdi não causaram mudança de discursos sobre refugiados; em vez disso, foram incorporados em discursos preexistentes. O estudo também expõe contextos nacionais, so-

ciais e políticos que desmistificam ainda mais o impacto global de imagens icônicas. (BOZDAĞ; SMETS, 2017, p. 4048)[⁵⁷]

De fato, a realidade significa algo diferente para cada um. Se as pessoas são permeáveis à dor de outras e movidas pela empatia ou pela compaixão[⁵⁸]agem em favor de quem sofre, como foi o caso quando da campanha da Cruz Vermelha para refugiados sírios, o mesmo não se pode dizer de tomadores de decisão, pautados por outros estímulos.

Pusseti (2017) relata que, no dia 3 de outubro de 2013, uma tragédia no Mediterrâneo, ao largo da costa da ilha italiana de Lampedusa, vitimou mais de 400 pessoas, entre eritreus e somalis:

> A fila interminável de cadáveres alinhados na praia tornou-se uma imagem viral, gerando comoção coletiva. O Primeiro Ministro Italiano Enrico Letta decidiu honrar as vítimas com pomposos funerais de Estado e concedeu, aos defuntos, a glória da cidadania italiana honorária, segundo o *ius soli post mortem*. Os sobreviventes tiveram, porém, outro destino: foram recolhidos em campos de acolhimento, e, logo depois, acusados de imigração ilegal, crime que pode ser punido pelo Estado italiano com a detenção de até cinco anos ou com uma multa de até 10 mil euros, seguida da expulsão imediata do país. Os que sobreviveram a esta terrível odisseia ficaram fechados nos campos, segregados em asilos, limbos entre prisão e hospital nos confins do estado-nação, à espera de serem expulsos do país. A lei italiana concedeu direitos aos corpos, mas não aos sujeitos destes corpos. A extrema condição de vida nua, a morte, foi, neste caso paradoxal, característica indispensável para a obtenção dos direitos de cidadania. (PUSSETI, 2017, p. 266 – grifos nossos)

O paradoxo parece ser a constante nas histórias pessoais e coletivas de pessoas indistintamente chamadas de refugiados. E nesse sentido, compre-

ende-se a visão de Pusseti (2017, 264) quando relata que os resultados das pesquisas etnográficas que ela vem desenvolvendo há cerca de dez anos na área de antropologia médica apontam para o fato de que refugiados são hoje protagonistas do marketing internacional do sofrimento. As imagens insistentemente publicadas na imprensa oferecem “detalhes escabrosos” dos corpos dos náufragos “ao voyeurismo voraz do público”. No entanto, “ninguém reconhece responsabilidades face às diásporas da contemporaneidade”. Nos bastidores, os sobreviventes insistem nos pedidos de asilo e, segundo a pesquisadora portuguesa, “só os que podem demonstrar serem traumatizados conseguem o direito de asilo. O acesso ao asilo político depende da demonstração do estado de ‘vítima’ por meio de uma reevocação performativa das memórias da violência e da tortura” (PUSSETI, 2017, p. 269).

Pusseti (2017) reconhece um poder da fotografia e das narrativas imagéticas contemporâneas do sofrimento:

> As calamidades, as guerras, os corpos mortificados pelas feridas da história são submetidos a processos de midiaticização e híper-visibilidade. É a representação vívida da violência e das suas vítimas que impulsiona o espectador a se tornar ator, isto é, a tentar se aproximar e agir na vida do infeliz distante, criando uma relação – complexa e ambígua – entre piedade, curiosidade e indiferença. (PUSSETI, 2017, p. 269)

Seu ponto de vista, bem alinhado com as ideias de Sontag (presentes em seu famoso ensaio dos anos 1970, mais tarde revistas, conforme já discutido), é o da anestesia geral ou do “desvanecimento da compaixão”, conforme Slovic et al. (2017). E sua retórica nos leva de volta à necessidade humana de “não morrer demais”, já discutida no capítulo 2, porém revestida de certo sentido acusatório: “A impossibilidade de tolerar o confronto contínuo com a dor dos

outros está na base da produção social da indiferença” (PUSSETI, 2017, p. 269). Como se vê, a autora não economiza na crítica:

> As narrativas imagéticas que nutrem o discurso das políticas públicas contemporâneas acabam, todavia, por esconder um aspeto importante: a representação estereotipada das vítimas afasta, das nossas consciências, as vozes das pessoas que reivindicam o direito a uma existência digna e que nos confrontam com a obrigação de esclarecer as responsabilidades, de desmascarar e acusar os carnílices. As causas políticas, económicas, históricas e sociais do sofrimento ficam confinadas às margens da imagem: esquecemos, assim, que somos cúmplices do sofrimento que observamos com incómodo ou comoção, e que os nossos privilégios se colocam no mesmo mapa geográfico da dor dos outros e que podem – em maneiras que preferiríamos nem imaginar – ser conectados a estes mesmos sofrimentos, sendo que a riqueza de alguns pode implicar a indigência dos outros. A solidariedade – relação de poder assimétrica que se expressa por meio do sentimento da compaixão contemporânea, *pietas* humanitária de herança católica – não só cria consentimento, desarma as críticas e não tem inimigos, mas, especialmente, afirma enfim Susan Sontag, tem o poder de nos desresponsabilizar, e de nos proclamar inocentes, além do que impotentes. (PUSSETI, 2017, p. 270)

A perspectiva de Pusseti (2017) – tão claramente exposta na conclusão do seu artigo –, de forma intencional, se distancia do tema “empatia” – esse substantivo sequer é usado ao longo do texto e o adjetivo “empática” aparece em ocorrência única – e resvala para sentimentos humanos paradoxais, ao mesmo tempo de abalo/aceitação, estarrecimento/culpa, pena/paralisia, piedade/preconceito, comoção/rejeição, compaixão/conformismo etc. E se distancia ainda da perspectiva do poder transformador da imagem, dado que, do seu ponto de

vista, essas imagens não servem para mais do que agravar o quadro caótico da crise dos refugiados.

De Slovic et al. (2017), passando por Bozdağ e Smets (2017), até Pusseti (2017), observa-se uma espécie de gradação decrescente da importância atribuída às imagens de Aylan Kurdi e, conseqüentemente, do poder transformador da fotografia icônica, e uma gradação crescente na descrença na capacidade humana de se responsabilizar pelos problemas que afetam “os outros”.

Paul Slovic é professor do Departamento de Psicologia da Universidade de Oregon, nos Estados Unidos. Cigdem Bozdağ é professora do Departamento de Novas Mídias da Universidade Kadir Has, em Istambul, na Turquia, e Kevin Smets é professor do Departamento de Estudos em Comunicação da Universidade Vrije de Bruxelas, na Bélgica. Chiara Pusseti é professora do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, em Portugal. É possível que suas perspectivas sofram influência de suas localizações geopolíticas, assim como dos distintos campos de pesquisa. O que têm em comum é que todos responderam à inquietação que a divulgação dessas imagens causou.

Capítulo 5

O PODER DA COMUNICAÇÃO EM UM MUNDO EM CRISE

O estudo da fotografia de Aylan Kurdi obriga a compreensão de diversos aspectos que envolvem a imagem. O nosso contato com a fotografia foi, inicialmente, na rede social Facebook, mas em seguida foi vista em outros sites de redes sociais, nas capas dos jornais e de revistas, assim como na televisão e mesmo no rádio, que deu destaque ao fato. De maneira geral, a mídia destacou, a respeito de Aylan Kurdi, o aspecto simbólico de sua morte, muito em função da divulgação das imagens fotográficas.

Além da fotografia – que durante muitos dias esteve entre os assuntos mais procurados nas buscas no Google^[59] –, as manifestações artísticas que se seguiram reforçaram a relevância do tema na internet e foram destaques em jornais impressos e sites de redes sociais. Em consequência, o interesse dos internautas pela crise migratória cresceu exponencialmente, o que transformou a morte de pessoas que tentavam atravessar o mar em busca de refúgio em outros países em um dos assuntos de maior interesse do ano de 2015 na internet.

Na Figura 28, há dois picos de interesse, ocorridos em 6 de setembro e 15 de novembro. No começo de setembro, a morte de Aylan Kurdi chamou a atenção do mundo. Em 15 de novembro, o interesse foi despertado pelas consequências do atentado assumido pelo Estado Islâmico (grupo extremista que atua em regiões do Iraque e da Síria) em Paris, entre as 21 horas e 16 minutos do dia 13 de novembro e a primeira hora da madrugada do dia 14 de novembro. Nesse atentado, morreram 129 pessoas e 350 ficaram feridas. Os ataques ocorreram de forma coordenada, em seis pontos diferentes da capital francesa:

quatro restaurantes, a casa de espetáculos Bataclan (onde a tragédia foi maior) e as imediações de um estádio de futebol.

O atentado em Paris complicou o desafio político mais sensível da Europa nos últimos tempos: a acolhida de refugiados. Um passaporte sírio encontrado perto do corpo de um dos extremistas morto no atentado reforçou a rejeição de parte dos europeus pelos refugiados. A imprensa destacou esse aspecto do fato e, de novo, o tema voltou a ser destaque na internet.

Esses dados merecem atenção porque revelam comportamentos característicos da sociedade em rede (CASTELLS, 2015) e a forma de atuação de indivíduos e grupos na sociedade nesse começo de século XXI. Mais que isso, “medem” o poder da comunicação (CASTELLS, 2015) na sociedade em rede.

Estamos tratando de objetos interligados que só podem ser compreendidos na sua relação: a guerra, a crise de refugiados, a morte, a fotografia, a internet, as redes sociais, a mídia tradicional, as artes, o século XXI e seu contexto social, político, econômico, cultural e tecnológico, bem como os indivíduos, os grupos, os movimentos sociais, a comunicação. Daí por que é importante não olhar separadamente para esses objetos, mas procurar as suas conexões: por que há refugiados? Por que a foto de Aylan Kurdi alcançou tanto destaque? Como as artes e os artistas participaram desse acontecimento? A internet desempenha que papel nesse contexto? E a mídia tradicional? Quem são e como se relacionam indivíduos e grupos na sociedade em rede? Quais são e como se organizam os movimentos sociais na era digital? Que poder realmente tem a comunicação nesse momento histórico?

Certamente, essas questões compõem um quadro complexo cuja apreensão é tarefa que extrapola os objetivos estabelecidos para este trabalho. Portanto, o que se pretende a seguir é compreender alguns desses objetos em

relação uns com os outros, destacando aqueles mais relacionados à comunicação, sem que a ordem em que aparecem assuma qualquer sentido valorativo.

5.1 A internet

> [...] é o tecido de comunicação de nossas vidas, para o trabalho, para a conexão pessoal, para a formação de redes sociais, para informação, para diversão, para serviços públicos, para a política e até para a religião.

(CASTELLS, 2015, p. 111)

Ao contrário do que se pode pensar, a internet não é uma tecnologia nova: existe desde 1969. Mas foi só a partir dos anos 1990 que seu uso se popularizou e recentemente esse uso foi impulsionado pela difusão de novas gerações de comunicação sem fio, sobretudo smartphones.

Segundo Castells (2015, p. 37), a rápida difusão da internet a partir de meados dos anos 1990 “resultou da interação entre o novo paradigma tecnológico, centrado nas tecnologias da informação e comunicação, e algumas outras grandes mudanças socioculturais. Uma primeira dimensão dessa mudança é a que passou a ser classificada como a ascensão da sociedade Eu-centrada [...]”.

Por sociedade Eu-centrada – ou individuação –, o autor compreende o declínio das formas tradicionais de comunidade em termos de espaço, trabalho, família etc. e a construção de relações sociais que originaram uma forma de comunidade fundada em interesses, valores e projetos individuais. Esse processo é baseado na transformação do espaço (o surgimento das grandes cidades), do tempo (a compressão do tempo), do trabalho (a ascensão dos empreendimentos em rede), da cultura (a mudança da comunicação de massa baseada em mídia de massa para a intercomunicação individual baseada na internet), na crise da família patriarcal e na globalização. Esse conjunto de mudanças

inclui, ainda, o desenvolvimento tecnológico: as tecnologias de rede são o suporte para essa nova estrutura social e para essa nova cultura.

De início, a internet disponibilizava conteúdos em páginas que quase não interagiam com os internautas: eles acessavam, liam e viam o que era de interesse e, no máximo, se manifestavam via e-mail. Esse estágio foi logo substituído pela chamada Web 2.0, mais aberta à colaboração dos usuários, que se tornaram protagonistas de compartilhamento de conteúdos. Foi então que surgiram serviços de relacionamentos sociais, páginas de vídeos, wikis, blogs e outros serviços com um traço em comum: a participação efetiva do usuário nos dois sentidos do tráfego de informação. Já adentramos a era da Web 3.0, focada em tecnologias que permitem personalizar a experiência do usuário e nos aproximarmos do mundo da inteligência artificial, onde a máquina passará a aprender com as ações do usuário.

Hoje, conforme Castells (2015),

> [...] a atividade mais importante na internet ocorre através das redes sociais [...] para todos os tipos de atividades, não só para relações de amizade ou bate-papo, mas para distribuição de marketing, e-commerce, educação, criatividade cultural, mídia e entretenimento, aplicativos de saúde e ativismo sociopolítico. (CASTELLS, 2015, p. 40)

Daí por que foi possível que artistas do mundo inteiro, em poucas horas, fizessem circular mais de cem ilustrações que reproduziam a imagem de Aylan Kurdi, num esforço claro de demonstrar sua indignação com a tragédia que abatia milhões de pessoas que fugiam de conflitos em seu país de origem e, ao mesmo tempo, de não deixar que o mundo se esquecesse muito rapidamente da imagem que se tornou símbolo dessa tragédia.

5.2 Movimentos sociais na sociedade em rede

> O legado dos movimentos sociais em rede terá sido afirmar a possibilidade de reaprender a conviver. Na verdadeira democracia.

(CASTELLS, 2013, p. 177)

A hashtag =kiyyavuraninsanlik parece ter nascido na Turquia, considerando o título que recebeu, e certamente não foi por acaso, uma vez que Aylan foi encontrado morto naquele país. Nem por isso constitui-se como movimento local, apenas. Em poucas horas, tornou-se um movimento global, graças à conexão que hoje permite a relação entre indivíduos e grupos que não se conhecem, falam diferentes línguas, usam o inglês como língua franca na rede, mas se inspiram uns nos outros e se comprometem com um debate global na internet. Esses indivíduos e grupos demonstram consciência sobre problemas humanitários e exibem cultura cosmopolita.

Em seu livro *Redes de indignação e esperança – Movimentos sociais na era da internet*, Castells (2013) analisa vários movimentos que eclodiram no mundo, como a Primavera Árabe, os Indignados na Espanha, os movimentos Occupy nos Estados Unidos, Islândia, Tunísia e Egito. Embora em contextos diferentes, esses movimentos apresentaram características comuns que também estiveram presentes na hashtag =kiyyavuraninsanlik. São elas: conexão e comunicação horizontais; ocupação do espaço público urbano; criação de tempo e de espaço próprios; ausência de lideranças e de programas; caráter ao mesmo tempo local e global. E tudo isso propiciado pelo modelo da internet.

Esses movimentos são espontâneos em sua origem, em geral desencadeados por uma faísca de indignação relacionada a um evento específico ou pela reprovação às ações dos governantes. Em todos os casos, mostra Castells (2013; 2015), se originaram de um “chamado” à ação, cuja origem é irrelevante, por-

que o que importa é a disseminação de uma mensagem que desafia o poder de autoridades políticas e da mídia.

Não é novo que indivíduos e grupos atendam a despersonificados “chamados”. Já evocamos aqui a cruzada das crianças, relato do século XIII em que crianças de várias regiões da Europa, também atendendo a um “chamado”, partem em direção a Jerusalém com o propósito de libertar a Terra Santa. Uma cruzada contemporânea, digital, parece ter sido empreendida por artistas que reproduziram a cena da morte de Aylan que chocou o mundo. A Figura 29 e a Figura 30 são exemplos da ação que a foto de Demir propôs tão logo foi publicada. São também parte do movimento artístico que nasceu nas redes sociais e que guardam muitos pontos em comum com os movimentos sociais de que Castells se ocupa.

Em acordo com a lógica das redes de internet, esses movimentos são virais, não só pela rapidez da difusão da mensagem, mas também pelo efeito imitador, que resulta em movimentos brotando em toda parte. A escultura de areia da Figura 31 cumpre muito bem o papel de algo viral não só porque foi feita em menos de 3 dias, mas também por ter sido obra de um conhecido artista indiano, conectado, que se apressou a criar e a divulgar o resultado do seu trabalho, atendendo ao chamado das redes.

Os movimentos sociais em rede são autorreflexivos, não são violentos, pelo menos inicialmente, mas frequentemente se envolvem em desobediência civil. Visam modificar os valores da sociedade e são políticos em um sentido fundamental. “O que esses movimentos sociais em rede estão propondo em sua prática é a nova utopia no coração da cultura da sociedade em rede: a utopia da autonomia do sujeito em face das instituições da sociedade” (CASTELLS, 2015, p. 52).

Por fim, carregam as marcas de seu tempo e de seu espaço: são amplamente realizados por jovens adultos que lidam com tranquilidade com as tecnologias digitais e não poderiam existir sem a internet e as redes horizontais de comunicação.

5.3 O poder na sociedade em rede

> Envolvendo-se na produção cultural da mídia de massa e desenvolvendo redes autônomas de comunicação horizontal, os cidadãos da Era da Informação se tornarão capazes de inventar novos programas para suas vidas com os materiais de seu sofrimento, medos, sonhos e esperanças.

(CASTELLS, 2015, p. 485)

O controle da comunicação e da informação confere poder. Assim, o poder depende do controle da comunicação tanto quanto o contrapoder depende do rompimento desse controle. Nessa afirmação se resume a teoria de Castells (2015) de que o processo de formação e exercício das relações de poder se transforma no contexto organizacional e tecnológico que se origina com o surgimento de redes digitais globais de comunicação.

Isto é: nos últimos 40 anos, a autonomia dos sujeitos comunicantes em relação às corporações de comunicação – os usuários passaram a ser emissores e receptores de mensagens – resultou em um deslocamento do poder político, antes detido pelo Estado (poder macro) e por organizações da sociedade (poder micro), em benefício dos indivíduos que hoje se comunicam de maneira muito mais livre, seja na produção, seja na transmissão de mensagens, não sem dificuldade e não sem censura, mas com um grau muito maior de liberdade se consideradas mensagens submetidas ao controle da mídia tradicional e de censores de governo, que legitimam as formas existentes de relações de poder.

Isso porque, para o autor (2015, p. 21), “[...] a forma mais fundamental de poder está na capacidade de moldar a mente humana. A maneira como sentimos e pensamos determina a maneira como agimos, tanto individual quanto coletivamente”. Portanto, compreender a forma como produzimos e compartilhamos símbolos na nossa era pode significar compreender as relações de poder na sociedade em rede.

Até recentemente, a comunicação de massa se caracterizava por uma relação de um para muitos, ou seja, um sistema vertical, unidirecional e centralizado no emissor – a televisão é o melhor exemplo desse modelo e continua a ser o principal meio de comunicação de massa nesse começo de século (CASTELLS, 2015). Nesse modelo, as possibilidades de ação (e reação) do receptor são pequenas, apesar de já se terem expandido em consequência das TIC.

O advento da autocomunicação de massa transformou esse modelo em um sistema em que todos, potencialmente, são emissores e receptores, as redes de comunicação são horizontais e interativas e têm como base a internet e a comunicação sem fio. Definitivamente, esse modelo ampliou a possibilidade de ação dos usuários.

Se concordarmos com o autor que o poder depende da capacidade de produzir símbolos e moldar a mente humana – mais até do que a subordinação de grupos por intimidação ou violência –, reconheceremos que, quanto maior for a autonomia dada aos usuários pelas tecnologias de comunicação, maiores serão as chances de que novos valores e novos interesses circulem e atinjam a mente pública.

O movimento veiculado via redes sociais – hashtag =*kıyiyavuraninsanlık* –, analisado sob a perspectiva da teoria do poder da comunicação de Castells, é um exemplo de como os usuários das redes sociais e da comunicação sem fio

exerceram um contrapoder diante das políticas da União Europeia para refugiados.

Em julho de 2014, a Anistia Internacional publicou um relatório – O custo humano da “Fortaleza Europa”: violações de direitos humanos de migrantes e refugiados nas fronteiras europeias^[60] – em que denunciava o fechamento das fronteiras da União Europeia, numa atitude clara de violação de direitos humanos de migrantes e refugiados por meio de práticas de controle de fronteiras. Segundo o relatório, a União Europeia gastou quase dois bilhões de euros na proteção de suas fronteiras externas entre 2007 e 2013. Além disso, financiou países vizinhos, como Turquia, Marrocos e Líbia, na criação de zonas-tampão em volta da Europa, num esforço para parar migrantes e refugiados antes de estes chegarem às fronteiras europeias. Aqueles que, mesmo assim, chegavam à Europa, se arriscavam a ser devolvidos imediatamente aos seus países de origem, o que constitui prática ilegal porque nega às pessoas o direito de requerer asilo.

Diante dos obstáculos cada vez maiores para chegar à Europa por terra, refugiados e migrantes se lançam por vias marítimas e todos os anos milhares de pessoas morrem tentando chegar à costa europeia.

Foi assim que Aylan Kurdi entrou para as estatísticas de refugiados mortos durante a tentativa de chegar à Europa, fugindo da guerra na Síria. E teria permanecido apenas como mais um, sem nome ou identificação, como certamente a maioria dos que têm o mesmo destino, se dependesse de estudos, relatórios, declarações, protocolos, assembleias, conselhos, organizações. Aylan continuaria no anonimato não fossem as fotografias de Demir e suas reproduções, as capas dos jornais, a internet, as redes sociais, mas, sobretudo, os usuários que se sentiram indignados e, num exercício de liberdade, se ma-

nifestaram, desafiando autoridades e fazendo ver ao mundo o que estava se passando.

Questionada sobre problemas éticos que envolveriam a distribuição de fotografia tão chocante, a fotógrafa informou, em entrevista à imprensa:

> Naquele momento, quando vi Aylan Kurdi, eu fiquei petrificada [...]. A única coisa que eu poderia fazer era tornar seu clamor ouvido. [...] eu pensei que poderia fazer isso ao acionar minha câmera e fazer sua foto [...]. Eu testemunhei muitos incidentes com imigrantes nesta região, suas mortes, seus dramas. Espero que isso agora mude. Fiquei chocada, me senti mal por eles. A melhor coisa a fazer era tornar sua tragédia conhecida.[^61]

Revoltados com o descaso das autoridades diante da situação dramática de migrantes e refugiados, os artistas reproduziram a fotografia de Demir, destacando aspectos da política da União Europeia para refugiados ou o constrangimento imposto às Nações Unidas diante de uma situação que já se prolongava, sem que medidas emergenciais de proteção aos direitos dos migrantes e refugiados fossem tomadas.

Em 24 horas, o mundo inteiro conhecia a tragédia de Aylan Kurdi. A mídia tradicional e, principalmente, a internet fizeram circular o acontecimento, e as autoridades políticas responderam às críticas.

> “Nenhuma pessoa decente, sobretudo se é pai, pode deixar de se mexer com essas imagens”, diz o ministro espanhol dos Negócios Estrangeiros, José Manuel García-Margallo. “No que não podemos cair”, acrescenta, parafraseando o Papa, “é na globalização da indiferença”. Margallo, porém, não é um espectador, mas um líder político e, como tal, reconhece que a dureza do drama o obriga a “procurar as soluções mais imediatas e contundentes possível”.[^62] > > A socialista Elena Valenciano, presidente da subcomissão de

direitos humanos do Parlamento Europeu, foi mais enfática. “É a imagem do fracasso da Europa, do mundo desenvolvido”, concluiu. “A imagem é a ponta do iceberg e, à medida que se aproxima da Europa, tomamos consciência do problema, mas na Turquia ou na Líbia enfrentam essa situação há anos”, disse Valenciano, para quem a Europa não responde ao “primeiro êxodo do século XXI”.^[63] ^[64]

As imagens de Aylan são a síntese do drama dos refugiados e isso só foi possível porque o modelo de comunicação dos tempos atuais assim o permite. Somos uma sociedade que depende fundamentalmente da comunicação mediada para interagir com ambientes sociais e naturais. E é essa comunicação que veicula as mensagens que vão moldar a mente dos indivíduos. Nesse sentido, afirma Castells (2015, p. 2): “Se a batalha fundamental pela definição das normas da sociedade e a aplicação dessas normas no cotidiano gira em torno da formação da mente humana, a comunicação é essencial para essa batalha.”

Mas não a comunicação de massa tradicional. O autor está se referindo a um universo caracterizado pela prevalência das redes horizontais de comunicação, de onde emergem múltiplas mensagens e múltiplos sentidos, construídos por atores que podem concordar sobre o sentido e discordar sobre a construção desse sentido, mas que são independentes em relação à estratégia de estabelecimento de agendas institucionais.

Já nos aproximando do momento de concluir este estudo, parece oportuno contrapor as opiniões dos autores citados no capítulo 3 – Slovic et al. (2017), Bozdağ e Smets (2017) e Pusseti (2017) – à visão já tão consolidada do sociólogo espanhol Manuel Castells sobre a sociedade em rede. A crescente desconfiança no poder da imagem, bem como na nossa capacidade de responder pelos graves problemas humanitários da atualidade, observada na sequência dos autores estudados no capítulo anterior, certamente não se har-

moniza com a teoria do poder da comunicação desenvolvida por Castells e, neste capítulo, sintetizada. E é Castells, em entrevista ao jornal Correio da Bahia, em 11 de maio de 2015, que vai indicar o porquê dessa desarmonia, ao mesmo tempo em que aponta possibilidades de um mundo mais justo:

> O essencial é que agora todo o planeta está conectado. Existem sete bilhões de números de telefones celulares no mundo e 50% da população adulta do planeta tem um smartphone. O percentual será de 75% em 2020. Consequentemente, a rede é uma realidade generalizada para a vida cotidiana, as empresas, o trabalho, a cultura, a política e os meios de comunicação. Entramos plenamente numa sociedade digital (não o futuro, mas o presente) e teremos que reexaminar tudo o que sabíamos sobre a sociedade industrial, porque estamos em outro contexto.^[65]

É possível que ainda estejamos muito voltados ao passado recente para enxergar no atual contexto características e tendências capazes de produzir melhores resultados para a humanidade. Temas como direitos humanos, meio ambiente, igualdade entre minorias têm ganhado mais espaço nos últimos tempos. Segundo Castells, ainda nessa entrevista, “[...] a comunicação em rede oferece enormes possibilidade de incrementar a participação cidadã [...]”. É certo que isso não garante o despontar de um mundo mais justo, mais em paz, assim como a tecnologia não trará essa transformação por si só. Estão dadas, contudo, as ferramentas para a mudança.

BIBLIOGRAFIA

- [Cas] M. Castells, *O Poder Da Comunicação*, 1., Editora Paz & Terra.
- [Lip04] S. Lipovetsky Gilles e Charles, *Os Tempos Hipermodernos*, São Paulo: Barcarolla, 2004.
- [Sá07] S. A. de Sá, “A reinvenção do escritor: literatura e mass media,” Thesis, 2007.
- [Sou08] M. C. de Souza Minayo, *O Desafio Do Conhecimento*, 11., São Paulo: Hucitec, 2008.
- [Aum11] J. Aumont, *A Imagem: Olhar, Matéria, Presença*, vol. 3, ed. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.
- [Jol12a] M. Joly, “Introdução à análise da imagem,” Thesis, 2012. [Online]. Available: <https://doi.org/10.26512/2015.04.t.20590>
- [Jol12b] M. Joly, “Introdução à análise da imagem,” Thesis, 2012. [Online]. Available: <https://doi.org/10.26512/2015.04.t.20590>
- [Eco16] U. Eco, “6 ideias memoráveis sobre redes sociais e tecnologia,” 2016. [Online]. Available: <https://web20zone.blogspot.com/2016/02/umberto-eco-6-ideias-memoraveis-sobre.html>
- [SS93] M. C. de S. Minayo, and O. Sanches, “Quantitativo-qualitativo: oposição ou complementaridade?,” *Cadernos De Saúde Pública*, vol. 9, no. 3, pp. 237–248, Sep. 1993, doi: 10.1590/s0102-

-311x1993000300002. [Online]. Available: <https://doi.org/10.1590/s0102-311x1993000300002>

[Dur96] G. C. Durand, *Campos Do Imaginário*, Lisboa: Instituto Piaget, 1996.