



UNIVERSIDADE CATÓLICA DO SALVADOR
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM FAMÍLIA NA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA

JOÃO FREDERICO VIEIRA DE OLIVEIRA

**DE ÓBOLOS E TRAVESSIAS:
LUTO E ÉTICA EM REPRESENTAÇÕES IMAGÉTICAS NOS
CONTEXTOS MIGRATÓRIOS CONTEMPORÂNEOS.**

SALVADOR

2018

JOÃO FREDERICO VIEIRA DE OLIVEIRA

**DE ÓBOLOS E TRAVESSIAS:
LUTO E ÉTICA EM REPRESENTAÇÕES IMAGÉTICAS NOS
CONTEXTOS MIGRATÓRIOS CONTEMPORÂNEOS.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Família na Sociedade Contemporânea da Universidade Católica do Salvador, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Família na Sociedade Contemporânea.

Área de concentração: Família em Mudança.

Linha de pesquisa: Família nas Ciências Sociais.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Vanessa Ribeiro Simon Cavalcanti

SALVADOR

2018

Ficha Catalográfica. UCSal. Sistema de Bibliotecas

O48 Oliveira, João Frederico Vieira
De óbolos e travessias: luto e ética em representações imagéticas
nos contextos migratórios contemporâneos/ João Frederico Vieira de
Oliveira. – Salvador, 2018.
134 f.

Orientadora: Profª Drª Vanessa Ribeiro Simon Cavalcanti

Dissertação (Mestrado) – Universidade Católica do Salvador.
Superintendência de Pesquisa e Pós-Graduação. Mestrado em
Família na Sociedade Contemporânea.

1. Fotografia 2. Refugiados 3. Família 4. Luto 5. Ética
I. Cavalcanti, Vanessa Ribeiro Simon – Orientadora II. Universidade
Católica de Salvador. Superintendência de Pesquisa e Pós-Graduação
III. Título.

CDU 316.356.2:911.3

TERMO DE APROVAÇÃO

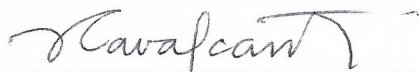
João Frederico Vieira de Oliveira

**“DE ÓBOLOS E TRAVESSIAS: ética e luto em representações imagéticas
nos contextos migratórios contemporâneos”**

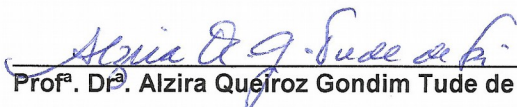
Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Família
na Sociedade Contemporânea da Universidade Católica do Salvador.

Salvador, 27 de fevereiro de 2018.

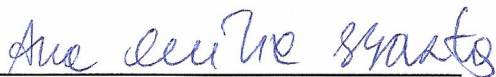
Banca Examinadora:



Profª. Drª. Vanessa Ribeiro Simon Cavalcanti
Orientador(a) - (UCSAL)



Profª. Drª. Alzira Queiroz Gondim Tude de Sá - (UFBA)



Profª. Drª. Ana Cecília de Sousa Bittencourt Bastos - (UCSAL)

Dedico esta dissertação aos meus pais. A ele, por confiar a mim sua paixão por Fotografia. A ela, por sempre me dar os melhores conselhos.

AGRADECIMENTOS

Agradecer seria uma tarefa impossível se não fosse, antes, uma forma particular de eleição e de seleção. É mais uma forma de escritura. Ler, também, é selecionar o que se pode ser, o que se quer ler, o que não se pode deixar de ler. Todos os nomes me ocorrem, dos que vivem e dos que já partiram, pois todos me dizem algo sobre o que é uma família. Agradeço ao meu avô (*in memoriam*), que se lançou escada abaixo sem pensar duas vezes ao me ver cair, um segundo antes, aos três anos de idade, e me abraçou, e me protegeu em seu abraço até chegarmos no andar inferior. Esta é a minha primeira memória, mas poderia facilmente ter sido a última. Agradeço à minha avó, que me embalava com cantigas improvisadas sobre nossos parentes e sobre nós mesmos. Agradeço ao meu pai (*in memoriam*), que me mostrou, com muita paciência, uma lente olho-de-peixe que estava montada em sua câmera fotográfica, procurando as palavras para explicar luz, lentes e geometria para uma criança. Agradeço à minha mãe, que sempre acreditou em mim mais do que eu em mim mesmo, e que sempre me mostrou, ao seu modo, o que sua intuição queria me dizer sobre a vida e sobre as escolhas da vida. De todas estas pessoas, desejo apenas ser capaz de levar adiante metade da sabedoria, da paciência, da doçura e da coragem. Agradeço aos irmãos, que ensinam e me permitem ensinar com profunda confiança. Agradeço à minha noiva, pela dupla incondicionalidade de nossas críticas e aceitações mútuas. Agradeço aos amigos, humanos e golfinhos, por tornarem esta grande travessia uma fonte constante de felicidade, de aprendizado e de cuidado. Tudo isto é amor.

Los náufragos de la globalización peregrinan inventando caminos, queriendo casa, golpeando puertas: las puertas que se abren, mágicamente, al paso del dinero, se cierran en sus narices. Algunos consiguen colarse. Otros son cadáveres que la mar entrega a las orillas prohibidas, o cuerpos sin nombre que yacen bajo la tierra en el otro mundo adonde querían llegar.

Eduardo Galeano, *Bocas del tiempo* (2004)

OLIVEIRA, João Frederico Vieira de. **DE ÓBOLOS E TRAVESSIAS: LUTO E ÉTICA EM REPRESENTAÇÕES IMAGÉTICAS NOS CONTEXTOS MIGRATÓRIOS CONTEMPORÂNEOS**. Salvador, 2018. 134f. Dissertação (Mestrado) – Mestrado em Família na Sociedade Contemporânea. Universidade Católica do Salvador (UCSAL).

RESUMO

O que torna uma vida digna de ser chorada? Ao cruzarmos, junto aos refugiados sírios, de terras inóspitas para regiões mais seguras, trajetórias registradas e narradas através de fotografias, surgem perguntas fundamentais sobre um período histórico marcado por inúmeras exceções e violações: como estas imagens podem ser lidas? Estamos próximos demais, historicamente, desses eventos de modo que o risco de pensarmos sobre eles é insuperável? O que constitui uma família em tais circunstâncias? Utilizando métodos da Semiologia, Semiótica, Filosofia e Sociologia, foi visada uma aproximação interdisciplinar capaz de formular algo sobre como, através de experiências estéticas, consequências e reflexões éticas podem ser atingidas. Partindo da forma ensaística, uma revisão bibliográfica foi feita, seguida pela análise de dez fotografias, públicas e disponíveis nos principais veículos de comunicação internacionais. A análise foi realizada por ferramentas diversas, tais como: análise componencial, aplicação do modelo barthiano de *studium* e *punctum*, aplicação do modelo lacaniano de processo metafórico e processo metonímico e a aproximação zizekiana da crítica à cultura. Cada série de fotografias teve, ainda, um tema particular de análise, como: cor, movimento e composição. Do ponto de vista técnico-analítico, foi avaliada a adequação dos diversos métodos às fotografias, bem como quão propícios eles foram ao estabelecimento de diálogos interdisciplinares frutíferos. Do ponto de vista crítico-sintético, foram avaliadas a articulação entre teoria e práxis e a capacidade das ferramentas utilizadas de levantarem novas questões, tais como a definição de família e o efeito de uma ética fundada na alteridade sobre a leitura de imagens. Explorar um ferramental interpretativo capaz de gerar, pelo objeto estético, fotografado, consequências éticas em contextos sociais e familiares excepcionais, portanto, foi o fio condutor desta escrita. Na sala escura, revelam-se os pontos de estofa desta travessia da fotografia à representação, da anotação à meditação.

Palavras-chave: Fotografia. Refugiados. Família. Luto. Ética.

OLIVEIRA, João Frederico Vieira de. **ON OBOLS AND CROSSINGS: GRIEF AND ETHICS IN IMAGETIC REPRESENTATIONS IN CONTEMPORARY MIGRATORY CONTEXTS**. Salvador, 2018. 134f. Thesis (MA) – MA in Family in Contemporary Society. Catholic University of Salvador (UCSAL).

ABSTRACT

What makes a life worth mourning? As we cross, along with Syrian refugees, from inhospitable lands to safer regions, trajectories registered and narrated through photographs, fundamental questions about a historical period marked by a myriad of exceptions and violations arise: how can these images be read? Are we too close, historically speaking, to those events so that the risk of thinking about them is unsurmountable? What constitutes a family in such circumstances? Using methods derived from Semiology, Semiotics, Philosophy, and Sociology, this research aims at an interdisciplinary approach in order to elaborate on how, by means of aesthetic experiences, ethical consequences and reflections can be attained. From an essayistic style, a literature review was conducted, followed by the analysis of ten photographs, all of them public and available in mainstream international news agencies. The analysis was made using a varied range of tools, such as: componential analysis, application of the barthian *studium* and *punctum* model, application of the lacanian metaphor and metonymy model, and the zizekian approach to cultural criticism. Each series of photographs had, also, a particular theme of analysis, such as: color, movement, and composition. From a technical-analytical stance, the methods used were assessed both with respect to their fitness regarding the chosen photographs and with respect to how prone they were to establish fruitful interdisciplinary dialogues. From a critical-synthetic stance, proper articulation between theory and praxis was assessed, as well as how efficiently these tools were able to raise new questions, such as the definition of family itself, and the effects of an Ethics founded on alterity over the interpretation of images. This text's common thread was to explore interpretative tools capable of achieving, through an aesthetic object, ethical consequences in exceptional familial and social contexts. In the dark room, the quilting points of this crossing are revealed, from photograph to representation, from annotation to meditation.

Keywords: Photography. Refugees. Family. Grief. Ethics.

SUMÁRIO

1 ÂNGULOS EM ABERTO E POSSIBILIDADES DE REFLEXÃO.....	27
1.1 RELEVÂNCIA.....	30
1.2 JUSTIFICATIVA.....	31
1.3 OBJETIVO.....	32
2 TEORIA: O ÓBOLO DAS TRAVESSIAS.....	33
2.1 DAS PESSOAS REFUGIADAS E DAS FAMÍLIAS.....	33
2.2 DA ÉTICA E DOS LUTOS.....	37
2.3 DA FOTOGRAFIA E DA SEMIOLOGIA.....	42
2.4 DOS PROCESSOS METAFÓRICO E METONÍMICO.....	47
2.5 DA INTERDISCIPLINARIDADE E DA FORMA ENSAÍSTICA.....	50
3 PRÁXIS: LUTO E SIGNIFICAÇÕES DA ESTADIA.....	55
3.1 DA SEMIÓTICA E DA SIGNIFICAÇÃO.....	58
3.2 DA PROPOSIÇÃO E DO SENTIDO.....	67
3.3 DA DIALÉTICA E DO NEGATIVO FOTOGRÁFICO.....	72
4 MOVIMENTO: TRAVESSIAS TERRESTRES.....	75
4.1 DA LUZ E DO TEMPO.....	77
4.2 DAS VOZES E DOS DESEJOS.....	93
5 COR: TRAVESSIAS MARÍTIMAS.....	99
5.1 DAS CORES.....	103
5.2 DAS COMPOSIÇÕES E DOS CONTEXTOS.....	113
6 SALA ESCURA: CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	123
REFERÊNCIAS.....	131

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Esquema do processo metonímico.....	49
Figura 2: Representação de relação triádica de signo, ou triângulo peirciano.....	59
Figura 3: Modelo peirciano de semiose infinita.....	60
Figura 4: Esquema genérico para análise componencial.....	62
Figura 5: Esquema de análise do significante não-verbal roupa branca 	62
Figura 6: Significante textual escuridão	78
Figura 7: Significante textual hope	84
Figura 8: Proporção áurea aplicada à Fotografia 6.....	108

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1.....	55
Fotografia 2.....	75
Fotografia 3.....	87
Fotografia 4.....	91
Fotografia 5.....	99
Fotografia 6.....	105
Fotografia 7.....	111
Fotografia 8.....	115
Fotografia 9.....	117
Fotografia 10.....	119



Fonte: Jason deCaires Taylor (2016a)

1 ÂNGULOS EM ABERTO E POSSIBILIDADES DE REFLEXÃO

O que faz com que uma vida seja digna de ser chorada? É deste modo que Butler (2003, p.20) remove o pano que cobre os exauridos pelo HIV/SIDA, pelos conflitos globais e por inúmeras outras enfermidades. Nas intermitências de uma perda, quando se espera do luto a manifestação de seu caráter mais fugaz, revela-se algo de outra ordem: os vínculos que constituem os sujeitos se delineiam como nunca antes, e a vida corporal, marcada, como a própria pele, por sua vulnerabilidade e exposição, constitui lembrete constante e inescapável do caráter público e político do corpo, de que não se é senão para um outro. Para Butler (2003), é no desapossamento, experimentado no luto, que se revela um desconhecimento, cunho inconsciente da nossa sociabilidade primária. “O que restou de mim? O que é que existia, no outro, que eu perdi?” Nisto reside, no desconhecimento deste eu que se insinua no longo processo de identificação com o sofrimento, um aspecto do luto de cunho indubitavelmente político.

Assim chegamos à figura de Antígona, que, violando a lei imposta por seu tio, Creonte, realiza os ritos fúnebres adequados sobre o cadáver insepulto do irmão, considerado um traidor. Butler (2000, p.17) lê o encontro entre Antígona e Creonte como uma metonímia da relação dicotômica entre natureza e cultura, entre vida pública e privada. Enquanto Creonte representa as leis da cidade, Antígona questiona sua legitimidade frente às leis divinas. Enquanto Creonte encarna a masculinidade e o duplo papel de familiar e tirano, Antígona o emascula e o desfaz, muitas vezes às custas de se ver, aos olhos dos demais, como ela própria ora masculinizada, ora tirânica, mas sempre cambiante. Antígona pontua que não há glória maior que aquela de enterrar seu irmão morto, e não por ser o correto a ser feito, mas por ser fruto da sua vontade, de modo que carrega consigo um objeto deveras estranho, um feito, ou um fardo, que não se sabe ao certo a quem compete. A morte de Antígona, ocorrida do lado de fora do palco, longe dos olhos da plateia, concentra todas as suas atenções sobre a figura de Creonte, sobre o qual recai um feito muito particular.

A morte é um dos pontos de partida da Filosofia, mas não tanto a morte do outro quanto a própria morte. É entre os gregos, segundo Savater (1999, p.33), que

as palavras humano e mortal se alinhavam, como no exercício clássico de silogismo que concatena: todos os humanos são mortais; Sócrates é humano; logo, Sócrates é mortal. Um exercício preliminar de Filosofia, portanto, seria trocar o nome Sócrates pelo nosso próprio nome, compreendendo, além da universalidade do silogismo, o caráter pessoal, intransferível e historicamente construído do morrer, cuja posição na reflexão ética é central.

Parece claro, como escreve o duque de La Rochefoucauld (SAVATER, 1999, p.42), que nem o Sol, nem a morte, podem ser encarados de frente. O que ofusca a visão, deturpando as palavras do duque, é o caminho que conduz a uma trama de fenômenos sociais, quando não ofuscantes, historicamente invisíveis, enfatizando a questão do encobrimento ou banalização, especialmente nas passagens do tempo presente e de fenômenos como as grandes vagas migratórias, as guerras e as violências sobrepostas contemporâneas. Para Elias (2001, p.36), “o crescente tabu da civilização em relação à expressão de sentimentos espontâneos e fortes trava suas línguas e mãos”. A percepção decorrente de que a morte seria contagiosa e ameaçadora, portanto, faz com que os moribundos sejam vítimas frequentes de exclusão social.

Evidências se somam, também, quanto às implicações éticas e mercantis da morte, seja no domínio privado dos cuidados paliativos ou nos exemplos modernos do *Homo sacer*, como os refugiados originários da Síria, os *sans-papiers* na França ou os habitantes de favelas no Brasil¹, objetos privilegiados (em sua desumanização) da biopolítica humanitária (ŽIŽEK, 2003, p.112).

Nesta direção, o fenômeno particular da morte do migrante – enfatizando, aqui, a morte da pessoa refugiada² – tem sido explorado sob a forma imagética, fotográfica ou de outra natureza, comumente usada e mesmo desgastada, massivamente banalizada pelo espetáculo em que as atuais crises migratórias se transformaram na mídia internacional. Isto sugere que uma ruptura com a dimensão da microesfera familiar deve ser tentada. Se, de fato, desejamos compreender do

1 Nos genocídios acontecidos cotidianamente, visando grupos específicos. Disponível em <http://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2016/Mapa2016_armas_web.pdf>. Acesso em 28 out.2016.

2 Não devendo haver confusão com o as situações de exclusão e de apatridia, cujos conceitos próprios não pertencem ao escopo deste trabalho.

que se tratam estas imagens, construções teóricas se prestam à aproximação de suas significações, quando não do seus sentidos.

Segundo Deleuze (2001), a morte tem para si reservada um território que lhe é próprio, de modo que se pode falar na existência, não apenas pela força da expressão, de um território da morte, de um território onde se pode morrer. Para Deleuze são os outros animais, e não o ser humano, aqueles que sabem morrer, ainda que isto se passe em regiões limítrofes da linguagem, e que todo o seu registro se reduza ao que é dito não para, mas em atenção ao animal que morre. Na experiência humana, suas incontáveis construções se sobrepõem no curso da história, até que o reconhecemos, hoje, em grande parte inscrito no domínio técnico da saúde, no registro do patológico, e não mais do existencial. O que formulamos, pois? Que palavras escolhemos para nomear as coisas externas e internas? Como as concatenamos, e como nos aproximamos de seu sentido?

O fio solto do paradoxo de Epicuro³ é capturado por Levinas (2012), ao propor que, na impossibilidade de estender a sensação à morte de si mesmo, é perfeitamente possível construir um saber (e, com efeito, uma Ética) partindo da morte do outro. A abertura criada para a alteridade revisita, e atualiza, o problema da construção de um saber sobre a morte – e a compreensão do que significa o luto – numa perspectiva cosmopolita.

Diante das cifras esmagadoras concernentes aos refugiados⁴, percebe-se, nas fontes visuais, um acervo negligenciado de documentos históricos, de uma análise mais acurada que não a midiática e imediatista, cuja permeabilidade no debate acadêmico é deveras limitada. O uso de *corpora* escritos e orais ainda é, na contemporaneidade, uma escolha tradicional e mais valorizada que a abordagem dos significantes não-verbais. Para além dos métodos capazes de se aproximar das fontes verbais (e.g., escritas, faladas, transcritas), nossa proposta será a de realizar uma incursão nas fontes visuais como objeto privilegiado de estudo (teoria e metodologia).

3 Acerca da impossibilidade de constituir qualquer saber sobre a morte, restando aos seres humanos apenas a própria relação que mantém com a angústia diante de sua inevitabilidade.

4 Uma em cada 113 pessoas no mundo é solicitante de refúgio, deslocada interna ou refugiada. (ACNUR, 2016) Disponível em <<http://www.acnur.org/portugues/recursos/estatisticas/>> Acesso em 28 out.2016

Óbolo, moeda de uso cotidiano que a tradição reteve em sua memória sob a forma do óbolo de Caronte, psicopompo que a aceitava como pagamento pela travessia das almas dos que morrem. Assim como o signo imagético, um óbolo parece também dotado de dupla natureza. É, a um só tempo, material e imaterial, profano e sagrado, tangível e hermético. O óbolo das travessias que pretendemos realizar, portanto, no que consiste? Pode a morte da pessoa refugiada, análoga à morte do outro filosófico, ser abordada através da Fotografia e das imagens fotográficas divulgadas pela imprensa internacional? É disto que partimos.

1.1 RELEVÂNCIA

Os resultados alcançados pela pesquisa quantitativa oferecem um valioso repositório de dados, de alcance mundial, acerca do número de refugiados, sobreviventes ou mortos durante travessias, ou dos movimentos migratórios e suas categorias (refúgio, trabalho, etc.). Estes estudos revelam quantidades, mas a eles escapam justamente as intensidades, suas representações, narrativas e memórias, ou seja, todos os elementos de ordem qualitativa, permeados pelas aporias que lhes são próprias. Pergunta-se, portanto, diante deste território da morte que diariamente surge e ressurge no cotidiano das populações refugiadas, quais são as contribuições originais da Filosofia contemporânea e da Semiótica para o aprofundamento de seu entendimento.

O valor desta reflexão se evidencia pela proposta de exploração interdisciplinar da perda e do luto, da morte e do morrer, tendo como foco a família, visando abordá-los em sua complexidade.

Partimos, do campo das Ciências Sociais, pelas contribuições da Antropologia e da Sociologia no que diz respeito à família como categoria realizada, construída, como instituição (BOURDIEU, 1993). A família, aqui, seria uma categoria dotada de leis que lhes são próprias e que requer grande dispêndio de energia por parte de seus membros para que não se desagregue, contrariando a crença de que suas forças de coesão seriam naturalmente mais intensas que as de dispersão. Sua contextualização em termos de classe, também, abre precedentes para novas interpretações do papel da família na sociedade através de uma leitura crítica de suas disposições e possibilidades sob um prisma dialético.

É oportuna, portanto, a reflexão quanto às perguntas que permeiam períodos de transição como o que vivemos, a saber, “onde estamos, e para onde vamos?” , “ante alternativas incertas, quais escolher?” e “uma vez escolhido, como chegar lá?” (SANTOS; BRANDÃO; VIANNA, 2001) . Em períodos de transição paradigmática, questões intelectuais, morais e políticas deveras se misturam. Deste modo, o presente tema demonstra sua relevância na contemporaneidade, com potencial impacto social e científico.

A proposta de pesquisa é viável, por não depender de acesso ao campo, seja no âmbito geográfico ou institucional, cujo dispêndio financeiro – e de tempo – tornariam a empreitada inexecutável.

A pesquisa seguirá recomendações da Resolução 466/2016 para confidencialidade, rigor e sigilo nas investigações sobre Ciências Humanas e Sociais, levando em consideração que a documentação imagética utilizada é de ampla circulação, divulgação e caráter público, sempre serão indicados (na medida da possibilidade do rastreamento de fontes) autoria, título, ano e período/fonte onde foi publicada pela primeira vez.⁵

1.2 JUSTIFICATIVA

As transições ocorridas quanto à concepção do corpo, ora um mero invólucro da alma, sujeito ao desígnio divino, ora um ente puramente biológico cuja morte, não muito diferente do que ocorre aos demais seres (e.g., um gato, um peixe, um eucalipto) (MÓNICA, 2011), coincide com o fim definitivo, oferecem um vislumbre dos desafios a serem abordados.

A morte é relida como fim e também como começo, comportando uma relação com suas cercanias e epifenômenos. É o que ocorre no foco dado aos estudos das doenças e seus tratamentos, curativos ou paliativos, deixando de lado o seu sentido filo-ontológico (MÓNICA, 2011), com todas as contradições próprias ao seu devir.

Após a dedicação ao tema da morte e do luto de sujeitos em condições terminais dentro e fora do ambiente acadêmico médico, no qual pude integrar uma linha de pesquisa em Tanatologia, a significação da morte e do morrer esteve

⁵ Conforme as diretrizes para submissão ao comitê de ética e pesquisa, esta não será necessária em decorrência do uso de material de caráter público.

sempre presente, ora como objeto de pesquisa, ora como norteador das experiências clínicas quotidianas. A Filosofia, seja em suas expressões existencialistas ou pós-estruturalistas, expressões continentais deste ramo do saber, apresentam novas, e valiosas, intuições e perspectivas sobre o tema. Deslocar-se do terreno consubstanciado do saber médico, portanto, e ousar escrever, visto que “Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.13), é uma tarefa a ser empreendida no melhor de nossas capacidades.

Fiz a opção pelo recorte populacional que compreende as famílias refugiadas sírias a partir do início da guerra civil síria, que se deu após a Primavera Árabe⁶ e se estende até os dias atuais. Explorar um ferramental interpretativo que seja capaz de gerar, pelo objeto estético, fotográfico, consequências éticas em contextos sociais e familiares excepcionais, torna-se um fio guia em nosso percurso.

1.3 OBJETIVO

Este trabalho tem como objetivo geral explorar as representações imagéticas, fotográficas, da morte e do luto sob o prisma da família quando confrontada, através das experiências de perda, com o território da morte.

Explorar as representações imagéticas, fotográficas, da morte e do luto das famílias refugiadas sírias através do ferramental fornecido pela Semiologia, e pela Semiótica, bem como pela Filosofia e pela Sociologia será o primeiro objetivo específico em vista, seguido pela investigação as implicações éticas, estéticas e políticas do fenômeno do luto experimentado por estas populações sob o ponto de vista da alteridade. Por último, será feita uma avaliação crítica do ferramental interpretativo construído e aplicado no decorrer do trabalho.

⁶ Termo pelo qual ficaram conhecidas, a partir de 18 de dezembro de 2010, ondas revolucionárias, manifestações e protestos de característica crítica social em diversos países do Oriente Médio (dentre eles, a Síria) e do norte da África.

2 TEORIA: O ÓBOLO DAS TRAVESSIAS

Uma distinção preliminar capaz de delimitar o que se entende por conceitos e definições, a saber, a distinção mesma do conceito. Esta consideração já foi traçada anteriormente (DELEUZE; GUATTARI, 1992), e pode ser assim apresentada:

Não há conceito simples. Todo conceito tem componentes, e se define por eles. Tem portanto uma cifra. É uma multiplicidade, embora nem toda multiplicidade seja conceitual. Não há conceito de um só componente: mesmo o primeiro conceito, aquele pelo qual uma filosofia "começa", possui vários componentes, já que não é evidente que a filosofia deva ter um começo e que, se ela determina um, deve acrescentar-lhe um ponto de vista ou uma razão. Descartes, Hegel, Feuerbach não somente não começam pelo mesmo conceito, como não têm o mesmo conceito de começo. Todo conceito é ao menos duplo, ou triplo, etc. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 27)

Sabendo que há frequente intercâmbio entre as palavras conceito e definição, o que se manifesta através de sua frequente justaposição (como sinônimas), ou em concordância com o sentido de compreensão, apreensão cognitiva, etc., terei o cuidado de tornar distintos os seus usos. O conceito, cuja implicação é a de um percurso exploratório (e, por conseguinte, de desenvolvimento mais longo), será reservado às construções de âmbito propriamente filosófico, enquanto que as definições, de caráter mais coeso e descritivo, serão utilizadas com o propósito geral de qualificar, agrupar ou salientar diferenças, como é próprio das categorias científicas. Assim, pode-se falar de uma definição de território e de um conceito de território, sem que cause qualquer perplexidade a discrepância entre a concretude da primeira e a abstração do segundo.

Deste modo, algumas definições e conceitos centrais utilizados ao longo do texto serão apresentados, tendo em vista os problemas aos quais estas criações se destinam.

2.1 DAS PESSOAS REFUGIADAS E DAS FAMÍLIAS

Definir o que se entende por pessoa refugiada é importante por variados pontos de vista. Os diferentes entendimentos jurídicos, constantes em convenções e protocolos internacionais, influenciam sobremaneira na caracterização das obrigações contratuais ou convencionais dos Estados dos quais se espera o

cumprimento destes documentos. Em outras palavras, uma pessoa que satisfaça a caracterização proposta numa convenção (e.g., a Convenção relativa ao “status” dos refugiados, de 1951) recebe os direitos contemplados na mesma, incluindo, no exemplo dado, o princípio do *non-refoulement*⁷. Tanto a Convenção de 1951 quanto o Protocolo de 1967 utilizam por critério elementar à caracterização da pessoa refugiada “a existência de fundado medo de perseguição em virtude de motivos étnicos, religiosos ou políticos” (CASELLA, 2001, p.20).

Lussi (2015) identifica determinados tipos de migração que em muito diferem, por exemplo, das estratégias migratórias ligadas ao trabalho (a “migração como trampolim”) ou ao desafio de se deparar com o novo, e assumir seus riscos inesperados (a “migração como laboratório da novidade”). Ainda que não se refira objetivamente à condição da pessoa refugiada, a sua “migração como perda” adiciona nuances que não podem ser ignoradas.

A migração vivida como perda, que para alguns dos protagonistas chega a ser sentida até mesmo como uma morte, se configura com uma partida que acontece com o corpo, que se desloca, enquanto que a pessoa, com a mente e o coração, de certo modo, permanece na terra de origem, ancorando-se naquela realidade específica da qual nunca queria ter-se separado (LUSSI, 2015, p.157)

A definição de pessoa refugiada, constante nestes textos, mesmo em sua ampliação quanto à geografia (e.g., uma que já não seja apenas a europeia) e à temporalidade (e.g., uma que já não esteja apenas no período pós-Segunda Guerra Mundial) não pode ser separado, realmente, da definição (e, por que não, também do conceito) de território⁸. Deste modo, tanto o deslocamento dos indivíduos sobre as fronteiras entre os Estados quanto o deslocamento das fronteiras sob os indivíduos delineiam composições que nos interessam.

Os fenômenos migratórios são ubíquos, histórica e geograficamente, bem como são complexas as situações vividas pelas pessoas refugiadas. Adicionando uma camada a esta complexidade, é necessário considerar, também, a pluralidade

7 Entendido como o princípio em razão do qual um refugiado não pode ser deportado de volta ao Estado Nacional (e, por conseguinte, à condição) que motivou seu deslocamento em primeiro lugar.

8 Entendendo por território o espaço delimitado pelas fronteiras políticas entre as nações, mas não somente. Temos motivos para condensar sob o termo território espacialidades de tipo não geográfico.

das famílias, bem como o que se compreende como família, sob risco de definir, aprioristicamente, um recorte limitado (ainda que significativo para este ou aquele grupo, para esta ou aquela cultura) de suas possíveis composições, ainda mais quando debates como o “declínio da família” ganham evidência no meio acadêmico.

Este tema, discutido em maior extensão por Singly (2007), toma por argumento o caráter de aparente e incessante crise sofrida pela família tradicional francesa e, dele, estruturas, críticas e descrições. Ao comparar a família contemporânea com aquela do Antigo Regime, Singly salienta não uma crise de valores tradicionais, mas sim a novidade que é a família contemporânea, remodelada a partir de sua disposição prévia para melhor atender às demandas emergentes do modo de produção capitalista. Sendo assim, a atenção tanto pública quanto privada dada às crianças, bem como o papel crescente do capital educacional nas estratégias de sobrevivência material de famílias em diferentes circunstâncias sociais, representam aspectos de uma construção muito recente. Questiona-se, portanto, de que modo a visibilidade à infância, inaugurada (no contexto europeu) pela transição pontuada acima – e universalizada pelas normas internacionais de Direitos Humanos – é capaz de contemplar as violações sofridas pelas crianças sírias. Faz-se a ressalva, ainda, de que, no caso de muitas delas, sua vida inteira foi marcada por violências sobrepostas, advindas da desigualdade socioeconômica e da posição do seu país na conjuntura geopolítica global.

Para Bourdieu (1993), a condição da família enquanto *categoria inventada*, cuja persistência depende de uma elaborada divisão de tarefas e de grandes esforços para que a coesão supere a dispersão, expõe seu posicionamento quanto ao caráter construído da família, enquanto instituição, princípio de visão e de divisão (*nomos*), princípio de construção e de elementos constitutivos do *habitus*. Dito de outro modo, a família como uma categoria social objetiva (estrutura estruturante) serve de fundamento para a família como categoria social subjetiva (estrutura estruturada), princípio de ações bem como de representações que, por sua vez, se prestam à reprodução da categoria social objetiva. Este ciclo, segundo Bourdieu, é o próprio círculo de reprodução da ordem social.

Em suma, a família, em sua definição legítima, é um privilégio que é instituído como norma universal. Privilégio de fato que implica um

privilégio simbólico de ser como se deve, dentro da norma, portanto de ter um lucro simbólico de normalidade. (BOURDIEU, 1993, p.34)⁹

Esta construção, como se vê, reveste-se de um intenso embate político, no qual está em jogo o poder sobre a normalidade. O texto prossegue com as implicações políticas desta fissão artificial entre normais e anormais, entre aqueles que detém reconhecimento dos seus enquanto família e os demais, privados do privilégio. A cristalização da propriedade e da tradição, por detrás do nome de família (*nom de famille*) e do nome do pai (*le nom du père*) se tornam evidentes. A família passa a ser veículo de transmissão de capital, seja ele simbólico ou de outra natureza.¹⁰

O tema do “declínio da família” tem suas sedimentações traçadas em três linhas argumentativas principais. A primeira delas diz respeito às discussões a respeito das “pressões exercidas pelo sistema econômico sobre a estrutura familiar em função das necessidades do desenvolvimento industrial”. A segunda delas diz respeito às “interrogações em torno das novas tendências da nupcialidade e da divorcialidade” (PORTUGAL, 2014, p.16). A terceira delas diz respeito a uma perspectiva macrossocial.

Deste ponto de vista, o enfraquecimento das solidariedades familiares tem o seu fundamento na necessidade que as sociedades industriais têm de controlar a sua reprodução e evitar a cristalização de solidariedades de classe e contestações através duma intervenção ativa dos poderes econômicos e políticos na esfera familiar. (PORTUGAL, 2014, p.16)

Para a autora, que associa esta terceira perspectiva com os pensamentos de

9 Livre tradução do autor para o original “*Bref, la famille dans sa définition légitime est un privilège qui est institué en norme universelle. Privilège de fait qui implique un privilège symbolique: celui d’être comme il faut, dans la norme, donc d’avoir un profit symbolique de normalité.*”

10 É inevitável, aqui, uma digressão do texto de Bourdieu que é, ao mesmo tempo, excursão e reaproximação da tessitura mesma do tema. Trata-se do seminário interrompido de Jacques Lacan, “os nomes-do-pai”, cujo nome, em francês (*noms du père*), é homófono de “nãos-do-pai” (*nons du père*) e também de “os não-tolos erram” (*les non-dupes errent*). (LACAN; TELLES; BESSET, 2005) Ao (re)apresentar facetas do Simbólico em sua interface com o Real e o Imaginário, Lacan evidencia, por um lado, que o nome do pai não é tanto um nome próprio (um *nom*, ou um nome), mas sim uma função (um *non*, ou um não), revelando uma estruturação não apriorística e não natural (exemplo da sarça ardente, encontrada por Moisés), no eixo da própria linguagem. Do outro lado, em que os não-tolos (*non-dupes*) erram (*errant*), um outro lado do mito edipiano se mostra, a saber, a questão da infalibilidade da lei representada pelos nomes-do-pai, sua relação com o desejo do Outro e o arcabouço lacaniano à crítica cultural, que problematiza o desejo do indivíduo como sendo a serviço do Outro, seja ele Deus, o Estado ou o Capital.

Michel Foucault e Jacques Donzelot, o “cuidar” estatal sempre esteve aliado ao “vigiar” e o “punir”, de mesma origem. Esta substituição do patronato pelo Estado no controle dos trabalhadores encontra paralelos com o pensamento de François de Singly (2007), que exemplifica a nova responsabilidade do Estado em relação aos menores de idade com uma contrapartida de avanço do público sobre o privado, abrindo buracos nas paredes e nos muros das casas. Em de Singly (2007), porém, esta ideia vai mais adiante no que diz respeito às funções assumidas pelo Estado no âmbito da família contemporânea, ora em tentativas de substituição paterna, ora na intervenção de especialistas, como psicólogos e médicos, sobre os saberes da vida e do desenvolvimento normal de adultos e crianças.

A família que temos em foco, porém, desafia mesmo as abordagens sociológicas de cunho mais construtivista. Interessa-nos não a família que pode ser confirmada por qualquer informação exterior à fotografia, mas sim ao que pode ser apreendido da própria imagem. A família como agrupamento social, portanto, para além de suas configurações institucionais, será considerada como uma configuração familiar legítima, ainda que excepcional, em conformidade com circunstâncias geopolíticas igualmente excepcionais.

Tendo em vista a visibilidade, a exposição e a exploração da imagem das milhares de famílias refugiadas sírias antes, durante e após suas travessias, por terra ou pelo mar, fiz a opção por este recorte populacional, compreendendo pela família síria refugiada aquela cuja presença se fez notar, contemporaneamente, desde a Primavera Árabe¹¹, culminando na guerra civil síria.

2.2 DA ÉTICA E DOS LUTOS

Um breve decurso à antiguidade clássica é, de todo modo, inevitável, devido à sua importância para os autores da então denominada crítica à verdade e também da filosofia trágica, com os quais tentaremos estabelecer diálogo. Isto nos auxiliará a pôr em perspectiva a tradição metafísica inaugurada por Platão até os desenvolvimentos contemporâneos em Filosofia, cuja marca, desde a iconoclastia nietzschiana até os expoentes mais recentes, como os filósofos trágicos, está presente neste texto.

11 Cf. nota nº 6

Há, em Epicuro (1999), um hiato entre a imagem que ele faz dos deuses e aquela que é feita pela maioria dos indivíduos. Ele recomenda que sejam rejeitados os juízos feitos pela maioria e, em oposição às noções inatas, reconhece nestes juízos apenas opiniões falsas. Destas, surgem crenças quanto à possibilidade de prever o comportamento dos deuses, o que se expressa, por exemplo, na suposição de que estes causariam maiores malefícios aos maus e maiores benefícios aos bons. Poder-se-ia pensar, portanto, que os filósofos teriam qualquer acesso privilegiado à verdade e ao significado da vida e da morte, mas o autor resiste ao convite, sugerindo o suspense mesmo desta inferência:

Acostuma-te à ideia de que a morte para nós não é nada, visto que todo bem e todo mal residem nas sensações, e a morte é justamente a privação das sensações. A consciência clara de que a morte não significa nada para nós proporciona a fruição da vida efêmera, sem querer acrescentar-lhe tempo infinito e eliminando o desejo de imortalidade. (EPICURO, 1999, p.27)

Seu posicionamento identifica nas sensações a condição *sine qua non* para a construção do bem e do mal, ideia que se opõe frontalmente ao platonismo tardio¹². O problema, para Epicuro, parece ser menos aquele do Fédon, que se vale da atribuição da consciência à alma, estendendo-a e destacando-a do corpo, e mais o do aparente absurdo de se tentar construir, sobre a morte, qualquer conhecimento. Há algo mais aí, certamente, na predileção epicurista pelo efêmero, em contraposição às ideias de um desejo pelo infinito, ou pela imortalidade, a saber, uma dimensão ética. É na consciência de sua falta de significado que a morte permite não apenas que a vida efêmera seja afirmada, mas também fruída. Ora, se a morte se mostra tão opaca à significação, se ela nada significa, como sugere Epicuro, de onde deriva seu poder opressivo sobre os viventes?

Então, o mais terrível de todos os males, a morte, não significa nada para nós, justamente porque, quando estamos vivos, é a morte que não está presente; ao contrário, quando a morte está presente, nós é que não estamos. A morte, portanto, não é nada, nem para os vivos, nem para os mortos, já que para aqueles ela não existe, ao passo que estes não estão mais aqui. E, no entanto, a maioria das pessoas ora foge da morte como se fosse o maior dos males, ora a deseja como descanso dos males da vida. (EPICURO, 1999, p.29)

¹² Oposição, aqui, seja pela sua reserva quanto à metafísica, seja pela sua rejeição ao dualismo ensinado na Academia. Ideia a ser desenvolvida no decorrer desta dissertação.

Expressões modernas do pensamento trágico, seja na Filosofia, na Sociologia ou através da Psicanálise, trazem consigo perspectivas para a compreensão da atitude humana diante da morte, bem como para a compreensão dos dilemas, limitações e aflições com os quais os familiares daqueles que morrem têm de lidar.

Para Nietzsche (2006), na impossibilidade de viver orgulhosamente, deve ser dada ao moribundo, pelo médico, ao menos a possibilidade de morrer orgulhosamente. Opõe, assim, a escolha entre a morte não natural e a morte não livre (mas endossada pela moral cristã), que ocorre quando o moribundo, despido de sua dignidade, já não é capaz de falar por si. Nietzsche (2013) delinea sua crítica ao cristianismo através de sua apreensão dos ideais ascéticos, enraizados, segundo ele, às características essenciais da vontade humana, de cujo “horror ao vácuo” deriva a opção por querer o nada, no lugar de, simplesmente, não querer. Ele prossegue, em seu Zaratustra:

Existem pregadores da morte; e a terra está cheia daqueles a quem se deve pregar o afastamento da vida.
A terra está cheia de supérfluos, a vida é estragada pelos demasiados. Que sejam atraídos para fora dessa vida com a “vida eterna”! (NIETZSCHE, 2011, p.44)

Trata-se de alinhar o niilismo ao afastamento da vida através dos ideais ascéticos, como ocorre na ideia da imortalidade da alma, e não o contrário. Ele conclui:

E também vós, para quem a vida é furioso trabalho e desassossego: não estais muito cansados da vida? Não estais maduros para a pregação da morte?
Vós todos, que gostais do trabalho furioso e do que é veloz, novo, desconhecido – mal suportais a vós mesmos, vossa diligência é fuga e vontade de esquecer a vós próprios. (NIETZSCHE, 2011, p.46)

Para Nietzsche, a aceitação da finitude da vida sem que se recorra aos ideais ascéticos se alinha com a afirmação da própria vida, enquanto que a pregação da morte e a ideia da vida eterna guardam, entre si, uma previsível identidade.

Um pensamento de notável originalidade, porém, conecta o pensamento de Epicuro (passando pelo Fédon platônico) aos problemas filosóficos contemporâneos. Emmanuel Levinas (2012), ao propor um arcabouço teórico capaz de avançar o pensamento a respeito da morte, reconhece como obrigatória uma aproximação da

obra de Heidegger, em especial seu *Sein und Zeit*. A partir das constantes incursões que o pensamento ocidental faz a respeito da alma¹³, ora tornando-a substância e, dentre as substâncias, a de excepcional pureza, como em Platão, ora compreendendo-a como parte de um único gênero de substância, onde se enquadram idealistas de um lado e materialistas de outro (ABBAGNANO, 2007), Levinas opta por tomar a Ética o seu ponto de partida por excelência.

Por Ética, aqui, compreendemos a ruptura que permite, através da experiência de alteridade, superar o desafio epicuriano de decidir entre o impossível conhecimento da própria morte e a angústia frente à sua inevitabilidade para, então, propor a possibilidade de conhecimento da morte através da morte do outro. Para Levinas, a solução do desafio está em permitir-se perceber a experiência da morte do outro como o ponto de partida de toda uma Filosofia.

Mas, precisamente, é questão de uma aventura que é a cena onde o ser se joga, aventura que comporta riscos, que comporta este modo de se pôr em questão no *Dasein*, de que ele é o próprio ofício ao ponto de, dele, retirar a propriedade [*mienneté*] (a possibilidade do “meu” e de todo o “ter”). Esta aventura de ser é assim como uma aventura numa aventura (precariedade). O ser dá-se aqui numa generosidade extrema, numa gratuidade, num desinteressamento extremos. Observar-se-á que existem muitas virtudes cristãs no ser «pré-socrático» (generosidade, pudor, humildade, etc.), e que Heidegger quer ensinar que tais estruturas ou tais virtudes têm uma raiz no próprio ser. *A única questão é a seguinte: não pressuporão estas significações éticas o humano no sentido de (o que é) rutura do ser?* (LEVINAS, 2012, p.57)

Rutura do ser. A significação do *Dasein* no cotidiano, na vida como série interminável de delicadezas que, em última análise, findam a própria vida, como escreve Rimbaud (2009), não pode ser encerrada senão quando do fim do ente enquanto presença. Dito de outro modo, o *Dasein* não é total senão em sua necrologia (LEVINAS, 2012, p.58), momento em que surgem, a um só tempo, o “morto” e o “finado”. Este fim, através do qual se inicia não apenas o luto, mas engajamentos e atualizações atreladas às experiências de substituição, requer maior atenção. Seguindo Butler (2003), a experiência da morte do outro, sob o prisma da substituição anunciado por Heidegger¹⁴, na incapacidade fornecer um acesso

13 Trata-se de uma incursão milenar, que alicerça variados sistemas de pensamento.

14 Qual seja, aquela que não pode ocorrer senão através do ser e estar no mundo de ambas as partes.

ontológico à experiência da morte como tal, oferece, outrossim, uma totalidade (a do finado), em relação à qual a extinção dos sobreviventes provoca, nestes, uma atualização em suas identidades.

A presença cotidiana, porém, compreende-se, de início e na maior parte das vezes, a partir daquilo com *que* ela costuma se ocupar. Aquilo que se faz é aquilo que “se é”. Com relação a esse ser, ser do empenho cotidiano numa convivência junto ao “mundo” ocupado, não apenas a substituição é possível, como chega a constituir o conviver. *Aqui* uma presença pode e até deve, dentro de certos limites, “*ser*” a outra. (HEIDEGGER, 2015, p.314)

Mediante a impossibilidade de operar substituição após o fim de um ente enquanto presença (principalmente em observância à perda definitiva de sua base fenomenal), fica o “morto” à disposição do saber da anatomia patológica (enquanto corpo destituído de vida), e o “finado” à disposição de seu culto nos funerais, ou seja, de ocupação reverencial. Ao sofrer a perda, “não se tem acesso à perda ontológica como tal, 'sofrida' por quem morre. Em sentido genuíno, não fazemos a experiência da morte dos outros. No máximo, estamos apenas 'junto” (HEIDEGGER, 2015, p.313).

Em que medida, no entanto, a própria identidade dos que sobrevivem a morte de outrem se atualiza? Segundo Heidegger, “decerto pode-se 'morrer por outrem'. No entanto, isso quer dizer sempre: sacrificar-se pelo outro 'numa coisa e causa determinada” (HEIDEGGER, 2015, p.314). Heidegger reitera, em seguida, que este morrer por outrem não pode significar que sua morte lhe tenha sido subtraída de algum modo. Não se trata, pois, de algo passível de substituição.

Uma vez dispostas as diferenças fundamentais entre a experiência ontológica do morrer e a atualização que se opera, nos que sobrevivem, pelo viés da alteridade, o engajamento experimentado por estes todos (aqui em especial pelos migrantes, refugiadas e refugiados), se depara com um entrave discutido por Butler em seus quadros de guerra.

Nas circunstâncias contemporâneas de guerra e de nacionalismo exacerbado, imaginamos que nossas existências estejam ligadas a outras com as quais podemos encontrar afinidades nacionais que seriam reconhecíveis para nós e que estariam em conformidade com certas noções culturalmente específicas sobre o que é culturalmente reconhecível como humano. (BUTLER, 2015, p.69)

A inversão que se processa entre vida e ameaça à vida, ou seja, entre o reconhecimento da vida humana do outro e a ameaça que esta vida representa à minha própria, se faz notar com maior clareza em momentos históricos de nacionalismo exacerbado. O quadro se agrava, para Butler (2015), em situações em que o Islã encarna as imagens de bárbaro, de pré-moderno, como se esta defasagem em tudo imposta pelo observador impedisse o reconhecimento de humanidade do outro.

2.3 DA FOTOGRAFIA E DA SEMIOLOGIA

Nossa proposta, buscar uma abordagem imagética dos fenômenos da morte e do luto nos movimentos migratórios sírios contemporâneos, se inicia, em duplo movimento, pela abordagem da fotografia enquanto documento histórico e enquanto obra produtora de significados.

A discussão sobre a autonomia da fotografia como documento histórico é levantada por Kossoy (2014), e as implicações desta ideia podem ser lidas através de diferentes prismas.

Para os estudiosos da teoria social, da história das mentalidades e dos mais diferentes gêneros de história, assim como para os pesquisadores dos outros ramos do conhecimento, são as imagens documentos insubstituíveis cujo potencial deve ser explorado. Seus conteúdos, entretanto, jamais deverão ser entendidos como meras “ilustrações ao texto”. (KOSSOY, 2014, p.35-36)

Uma aproximação possível ocorre no pensamento de Derrida (2013), cuja compreensão da escritura se projeta para além do texto escrito. Em seu entendimento, a escritura é anterior mesmo à fala, sendo esta posterior àquela, e não o contrário, como se vê comumente postulado. À guisa de exemplo, esta proposição se opõe à construção aristotélica, que situa a escrita como o registro e a expressão da fala e, esta última, o registro e a expressão da alma.

Desconstruir este *topos*, então, teria como efeito não apenas desnaturalizar a percepção de verdade imediata atrelada à fala e à linguagem verbal, como também subverter a ordem da escritura em relação a ela. Se a escritura for anterior à fala, então esta se permite descolar do que se entende por real, ou seja, passa a ser objeto possível de procedimentos interpretativos elaborados, como a própria

desconstrução.

Por uma operação similar, a fotografia se dissocia do texto e sua imagem se descola do referente fotografado, da materialidade registrada em sua película. Perceber esta operação possibilita à fotografia o mesmo tratamento dado a qualquer outra forma de escritura, submetendo-a ao mesmo procedimento de desconstrução. Nossa incursão derridiana nos reconecta ao texto de Kossoy:

As fontes fotográficas são uma possibilidade de investigação e descoberta que promete frutos na medida em que se tentar sistematizar suas informações, estabelecer metodologias adequadas de pesquisa e análise para decifração de seus conteúdos e, por consequência, da realidade que os originou. É óbvio que as pesquisas históricas de um país – nas quais fontes fotográficas são empregadas como meios de informação visual para a recuperação dos fatos passados – não podem prescindir dos conhecimentos advindos das histórias da técnica fotográfica e dos fotógrafos, aqui entendidos enquanto autores daquelas fontes que no país atuaram em diferentes períodos. (KOSSOY, 2014, p.36)

As informações contidas nas fontes fotográficas não podem prescindir dos conhecimentos da própria história da técnica fotográfica e dos fotógrafos, do mesmo modo como a fonte escrita não pode prescindir da história das pessoas que escreveram e de um contexto próprio a elas, da história da escrita e da estilística. A afirmação de Kossoy de que o fotógrafo é um verdadeiro filtro cultural parece consonante com a (por vezes enigmática) afirmação derridiana de que não há nada fora do texto. Kossoy prossegue, diferenciando a fotografia como fonte primária e secundária:

Um original fotográfico é uma fonte primária. Já em uma reprodução (que, por definição, pressupõe-se integral), seja ela fotográfica, impressa, realizada em períodos posteriores, serão detectadas, obviamente, outras características que diferem, na sua estrutura, do artefato original de época. Uma reprodução fotográfica – qualquer que seja seu conteúdo – remete a um objeto-imagem de segunda geração, mesmo que sejam empregados em sua confecção procedimentos tecnológicos análogos aos da época em que a foto foi tomada. Uma reprodução é, pois, uma fonte secundária. (KOSSOY, 2014, p.45)

Esta dupla realidade da fotografia enquanto fonte histórica, pode ser ilustrada pela sua divisão entre a fonte que será objeto de atenção museológica (caso da fonte primária) e aquela que terá como objetivo a reprodução e a divulgação de seu

conteúdo (caso da fonte secundária). Este último feito permitiu, em certa medida, aproximar regiões mutuamente ignoradas do globo. O primeiro, por outro lado, esta *segunda realidade* (KOSSOY, 2014, p.48) da fotografia enquanto fonte primária, de tal modo autônoma, inaugura o processo da vida do documento, que não apenas conserva o registro imagético do passado, mas que faz parte, ele próprio, do mundo.

Embora a fotografia como fonte primária não possa, em absoluto, ser ignorada, o escopo deste trabalho se concentra, se não exclusivamente, pelo menos particularmente, com o conteúdo que dela pode ser depreendido como fonte secundária, ou seja, mais enquanto objeto capaz de difundir discursos e menos enquanto documento histórico, materialmente único. Esta opção, cujos entornos serão evidenciados em breve, pretende se beneficiar da aproximação interdisciplinar proposta.

Roland Barthes (2015) povoa o vocabulário da fotografia com contribuições que se prestam às aproximações pretendidas neste texto. Não por acaso, muitas de suas proposições se dão em pares. O primeiro deles vem de outra literatura, e diz respeito aos status de sujeito e objeto.

Imaginariamente, a Fotografia (aquele de que tenho a *intenção*) representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito, nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto: vivo então uma microexperiência da morte (do parêntese): torno-me verdadeiramente espectro. (BARTHES, 2015, p.20)

O motivo da alusão a outra literatura (ou a outras literaturas) se torna claro a partir de semelhante dificuldade enfrentada pelo artista plástico (quando imita a luz), pelo escritor (quando imita a voz, o pensamento, ou quando simula, em palavras, o fluxo do tempo), mesmo pelo músico (quando imita danças, vozes, forças). A fotografia, como qualquer arte, tem seu próprio domínio do abstrato, mas seu acesso, historicamente, foi condicionado a amarras da própria tecnologia das lentes e dos dispositivos fotográficos. Borrar um plano mais ao fundo é decidir pela atenção a um outro plano mais adiante (sob pena de que a luz, como se fosse, ela, tomada por matéria, termine). Dar vida, muitas vezes, depende da postura ou de algo ainda mais trivial, como o tremular das mãos, de quem fotografa¹⁵.

15 Há muito o que dizer sobre o tremor das mãos dos pintores, ou dos músicos, de afecções físicas ou mentais, degenerativas ou congênitas, que filtram, como uma lente, todo o fazer artístico.

O Fotógrafo sabe muito bem disso, e ele mesmo tem medo (ainda que por razões comerciais) dessa morte em que seu gesto irá embalsamar-se. Nada seria mais engraçado (se não fôssemos sua vítima passiva, o plastrão, como dizia Sade) que as contorções dos fotógrafos para “dar vida”: tristes iniciativas: fazem com que eu sente diante de meus pincéis, fazem com que eu saia (“fora” tem mais vida que “dentro”), fazem com que eu pose diante de uma escada porque um grupo de crianças brinca atrás de mim, avistam um banco e logo (que oportunidade) fazem com que eu sente nele. Seria possível dizer que, terrificado, o Fotógrafo tem de lutar muito para que a Fotografia não seja a Morte. (BARTHES, 2015, p.20-21)

O problema da morte na composição, mesmo na postura do fotógrafo, põe Barthes entre a excelência técnica e a ruptura, entre a ordem e qualquer coisa de outra ordem, respectivamente, o *studium* e o *punctum*. Por *studium*, Barthes se refere a algo que “é uma vastidão, ele tem a extensão de um campo, que percebo com bastante familiaridade em função do meu saber, de minha cultura” (BARTHES, 2015, p.27), um campo de variada estilização, um campo de geometrias, de números (como a disposição de elementos pares e ímpares numa foto, ou de elementos desta ou daquela cor no espaço, desenhando linhas, triângulos, espirais, enfim, algo da ordem do esquema composicional).

O que experimento em relação a essas fotos tem a ver com um afeto *médio*, quase com um amestramento. Eu não via, em francês, palavra que exprimisse simplesmente essa espécie de interesse humano; mas, em latim, acho que essa palavra existe: é *studium*, que não quer dizer, pelo menos de imediato, “estudo”, mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular (BARTHES, 2015, p.29)

O *studium*, portanto, consiste no substrato cultural, o meio pelo qual o interesse pela imagem comumente se precipita, e seus desdobramentos envolvem a possibilidade de participar daquelas figuras, dos cenários, etc. O segundo elemento, porém, vem com o propósito de quebrar o primeiro (ou escandir, segundo Barthes): o *punctum*:

Dessa vez, não sou eu que vou buscá-lo (como invisto com minha consciência soberana o campo do *studium*), é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na

Ironicamente, são justamente estas imperfeições humanas que são emuladas nas mais variadas técnicas e mídias.

medida em que remete também à ideia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas, são precisamente pontos. (BARTHES, 2015, p.29)

O *punctum* tem por característica justamente esta ruptura em relação à ordem erigida por uma estética culturalmente filtrada, domesticada, do *studium*.¹⁶ Ao *studium* cabem julgamentos diversificados como “gosto” ou “não gosto”, mas nunca do “amo” (BARTHES, 2015, p.29). Há, porém, um contraponto a ser feito quanto à noção disruptiva do *punctum* no pensamento de Barthes. É que seu efeito deve superar o choque traumático com o Real (à maneira do método psicanalítico?) e induzir o pensamento, perceber o que, do choque inicial, produz fala, pensamento, assimilação.

Se excetuarmos o setor da Publicidade, onde o sentido só deve ser claro e distinto em virtude de sua natureza mercantil, a semiologia da Fotografia está, portanto, limitada aos desempenhos admiráveis de alguns retratistas. Para o resto, para o tudo-o-que-vier das “boas” fotos, tudo o que podemos dizer de melhor é que o *objeto fala*, induz, vagamente, a pensar. [...] No fundo a fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é *pensativa*. (BARTHES, 2015, p.37-38)

A força do *punctum* é, para Barthes, uma força de expansão propriamente metonímica, quando não metafórica, ou seja, aquela na medida em que se torna possível utilizar um significante como via de acesso a outro significante, e esta na medida em que um significante conduz a um signo completamente novo, ou seja, ao próprio sintoma na fotografia.

Assumiremos, portanto, que a Fotografia, enquanto área do saber e da expressão humana, bem como os objetos que chamamos de fotografias, constituem o corpo de uma linguagem não-verbal, em algum grau redutível ou apreensível verbalmente, mas que dispensa o texto como suporte ou explicação. O encontro

16 Um paralelo possível seria o grito mudo de Lydia, mãe de Mitch no filme *Os Pássaros* (HITCHCOCK, 1963). Em uma cena, Lydia vai à casa do senhor Fawcett, um fazendeiro, após o início do ataque dos pássaros, apenas para encontrá-lo morto, num cômodo, com seus olhos arrancados. A imagem agride de tal modo Lydia que ela corre até a entrada da casa com a boca aberta, como se gritasse, mas nenhum som é emitido. Essa experiência disruptiva, cuja ordem supera as possíveis verbalizações e simbolizações do indivíduo, é o que, na teoria lacaniana, se entende pelo Real (em oposição ao Simbólico e ao Imaginário). A mudez de Lydia, sua carência absoluta de palavras que a protejam daquilo que está além de sua realidade (e de suas possibilidades de realidade), sugerem algo tanto sobre o sintoma psicanalítico (FIENNES; ŽIŽEK, 2006) quanto sobre aquilo a que Barthes se refere em relação ao *punctum*.

com uma fotografia deve dispensar a legenda, a presença intrusiva do texto que impede a leitura da imagem. Por este motivo, farei distinção entre figuras e fotografias, reservando esta para as imagens que leremos a partir de agora, enquanto aquela servirá para a exposição de diagramas, esquemas, ou quaisquer outras imagens que não as fotografias propriamente ditas.

2.4 DOS PROCESSOS METAFÓRICO E METONÍMICO

O modelo de signo adotado até o momento – e isto sofrerá ajustes em seu devido tempo – é o modelo saussuriano, dicotômico, de signo, o que significa dizer que é composto de duas partes, a saber, um significante (S) e um significado (s) separados por uma barra de significação, de modo que o significante se posiciona acima da barra e o significado, abaixo dela:

$$\frac{S}{s}$$

Neste modelo, entende-se por significante a porção falada ou escrita, que corresponde a um significado, de modo que, ao se enunciar “casa”, ou seja, ao se veicular este significante (e.g., na fala, na escrita, etc.), torna-se possível recuperar o seu significado. É certo que a casa recuperada pela memória de diferentes ouvintes/leitores diferirá. Algumas serão maiores, outras menores. Algumas serão mais concretas, outras, mais abstratas, ou mutáveis. Todas elas, no entanto, deverão corresponder a um significado para o significante “casa”. No modelo saussuriano clássico, significante e significado estão firmemente aderidos um ao outro, mas aproveitamos a oportunidade para apresentarmos as operações de linguagem, no contexto do movimento estruturalista, introduzidas por Jacques Lacan: o processo metafórico e o processo metonímico. Nestas operações, não apenas ocorre o fenômeno de deslizamento entre significantes, acima da barra de significação, e significados, abaixo dela, como também substituições, sequências e outras permutações que serão essenciais no curso deste texto.

O processo metafórico, também denominado condensação na teoria freudiana, se refere, na formulação lacaniana, a uma substituição significante, mas pelo quê? Em sua acepção linguística, trata-se de uma figura de estilo que opera a substituição baseada em similaridades ou possibilidade de substituição ou, ainda,

num “mecanismo de linguagem que intervém ao longo do eixo sincrônico (paradigmático), ou seja, o eixo do léxico ou da língua” (DOR; REIS, 2003, p.43)¹⁷. De que forma este objeto se presta à compreensão das representações imagéticas das quais pretendemos nos aproximar?

Tomemos dois significantes quaisquer (S1 e S2), cujos significados (s1 e s2) definem dois signos:

$$\frac{S1}{s1} \text{ e } \frac{S2}{s2}$$

A precedência dos significantes (em letras maiúsculas) em relação os significados (em letras minúsculas) segue a proposição lacaniana de primazia do significante. Este posicionamento se torna mais claro à luz do papel que o significante exerce em sua teoria, mas o que podemos extrair, desde já, é a operação através da qual nosso primeiro significante (S1) se presta tão somente a apontar para o segundo significante (S2) e sua significação (s2), tornando o significado do primeiro significante (s1) irrelevante para compreender a metáfora, como fica explícito na expressão:

$$\frac{S1}{\frac{S2}{s2}} \text{ } \dashrightarrow \text{ } s1 \text{ (excluído)}$$

Podemos, agora, substituir estas quatro variáveis pelo significante “dormir” (S1) e o significado de “dormir” (s1), o significante “morrer” (S2) e o significado de “morrer” (s2). A ocorrência do significante “dormir” (S1) enquanto metáfora conduz a outro significante e sua significação (S2 e s2), enquanto que a significação usual de “dormir” (s1) está excluída da operação e não é relevante senão pela sua ausência.

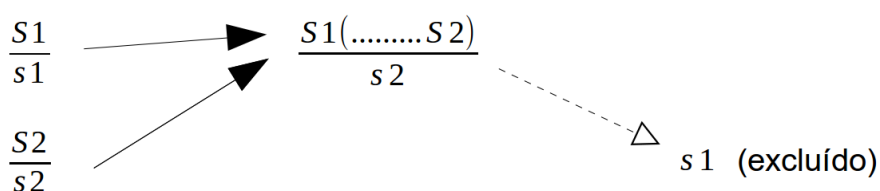
Um corolário imprescindível a esta explanação é o caráter composicional da metáfora, ou seja, sua compreensão freudiana (sob o termo “condensação”) revela justamente que, à semelhança de $S2/s2$, outros signos latentes (e.g., $S3/s3$,

¹⁷ Joël Dor opta, em conformidade com Jacques Lacan, com o modelo diádico do signo. Foge ao escopo deste texto explorar os motivos que levaram Lacan a subverter a notação clássica do signo, proposta por Ferdinand de Saussure, invertendo a hierarquia entre significante e significado e propondo o que é conhecido como “primazia do significante sobre o significado”. Diremos, apenas, que os significantes, expressos em letras maiúsculas (aqui, S1 ou S2) se articulam com seus significados, expressos em letras minúsculas (aqui, s1 ou s2) e posicionados abaixo dos significantes, através de uma barra de significação. A esta díade (e.g., $S1/s1$, $S2/s2$) damos o nome de signo. Para maiores informações, consultar (DOR; REIS, 2003).

S4/s4 , etc.) não raro também fazem parte do processo metafórico juntamente ao significante manifesto (S1). Assim, “o processo metafórico é o produtor de sentido, na medida em que está sustentado pela autonomia do significante em relação ao significado” (DOR; REIS, 2003, p.46).

O processo metonímico, também denominado deslocamento, significa mudança de nome (*metonymia*). Trata-se de uma figura de estilo de linguagem elaborada “segundo um processo de transferência de denominação, por meio do qual um objeto é designado por um termo diferente daquele que lhe é habitualmente próprio” (2003, p.46). A ligação entre os significantes de interesse se dá ora pela substituição entre matéria e objeto ou entre continente e conteúdo (e.g., escutar as madeiras da orquestra, ou beber uma garrafa inteira), ora pela substituição entre uma parte e seu todo (e.g., mil pés em marcha).

Figura 1: Esquema do processo metonímico



Fonte: Adaptado de (DOR; REIS, 2003)

De acordo com Joël Dor (2003), diferentemente do que ocorre na metáfora, o significante não expresso (S2) permanece imediatamente à disposição, visto que possui uma estreita ligação com aquele ao qual se refere e que é expresso (S1). Em outras palavras, não ocorre sua travessia sob a barra de significação, ou seja, na construção metonímica,

a manutenção da presença de dois significantes garante contra toda possibilidade de elaboração de um signo novo que associaria de forma aleatória um significante a um significado. Por razões análogas às evocadas a respeito da metáfora, a metonímia testemunha em favor da *autonomia dos significantes em relação à rede dos significados*, que eles governam, e, conseqüentemente, em favor da *supremacia do significante*. (DOR; REIS, 2003, p.47)

Ainda em relação às diferenças entre a metáfora e a metonímia, como apresentadas até então, é de grande importância salientar o caráter produtor de

sentido da metáfora, aludido anteriormente, e o aparente não-sentido da metonímia, cuja significação parece resistir por um período. Esta suspensão se dá no tempo necessário à execução de uma operação mental que lhe permita ser significado (não são, portanto, os mil pés que marcham, como objetos parciais autônomos, destacados de qualquer inteireza, mas as mulheres e homens aos quais pertencem).

Os processos metafórico e metonímico, cuja ocorrência pode se dar isoladamente, como temos tratado, ou concomitantemente (e.g., nos neologismos, glossolalias e línguas delirantes) constituem, sem hesitação, pedras fundamentais da compreensão estrutural do inconsciente, a saber, da tese lacaniana de que o inconsciente é estruturado como uma linguagem.

Estas construções, presentes implícita ou explicitamente no texto de Barthes, apontam para possíveis paralelos entre o *punctum* e as formações do inconsciente. A fotografia, quase como uma nova encarnação da carta roubada de Poe/Lacan, demonstra que toda carta (ou, aqui, a fotografia), de fato, sempre encontra o seu destinatário, mesmo que morto, mesmo que inexistente. Os processos metafórico e metonímico figuram em meio às ferramentas mais presentes na extensão da literatura psicanalítica e também da Semiologia apresentada por Barthes.

2.5 DA INTERDISCIPLINARIDADE E DA FORMA ENSAÍSTICA

O encontro de temas aqui tratados, a família contemporânea, a condição da pessoa refugiada (das perdas ao luto), a fotografia, etc., já possuem, cada qual em seu respectivo domínio, disciplinas consubstanciadas que lançam mão das ferramentas e dos modelos explicativos que lhes são próprios para abordar este ou aquele aspecto, esta ou aquela particularidade de seus objetos. Entretanto, dificilmente encontramos sua convergência, em caráter interdisciplinar, num esforço de não apenas somar linguagens, mas de buscar interconexões, pontes, rotas, ou mesmo linguagens completamente novas.

A intenção de aproximar estes temas, numa escala macropolítica, remete à semelhante crítica debordiana, que denuncia que “o espetáculo é o *capital* a um tal nível de acumulação que ele devém imagem” (DEBORD, 1992, p.34)¹⁸. Esta

¹⁸ Livre tradução do autor para o original “*Le spectacle est le capital à un tel degré d'accumulation qu'il devient image*”.

formulação, de muitas formas enigmática, revela um dos paradoxos do espetáculo, que é a uma só vez unido e dividido, de modo que sua unidade aparente é dividida e sua divisão aparente é unitária. Tal forma de paradoxo pode ser encontrado, na Fotografia, sob os conceitos do *studium* e do *punctum* na imagem:

Tendo assim passado em revista os *interesses sensatos* despertados em mim por certas fotos, parecia-me constatar que o *studium*, na medida em que não é atravessado, fustigado, zebrado por um detalhe (*punctum*) que me atrai ou me fere, engendrava um tipo de foto muito difundido (o mais difundido do mundo), que poderíamos chamar de *fotografia unária*. (BARTHES, 2015, p.38-40)

A aproximação dialética em Debord, face a face com o absurdo estético da fotografia em Barthes, encontram, ainda, o elemento do sentido, em Deleuze (2015), cuja proposta de tratar do problema dos paradoxos e de uma leitura contemporânea do pensamento estoico¹⁹ à luz dos paradoxos da Alice de Lewis Carroll. Evidencia, então, que:

Na medida em que se furta ao presente, o devir não suporta a separação nem a distinção do antes e do depois, do passado e do futuro. Pertence à essência do devir avançar, puxar nos dois sentidos ao mesmo tempo: Alice não cresce sem ficar menor e inversamente. O bom senso é a afirmação de que, em todas as coisas, há um sentido determinável; mas o paradoxo é a afirmação dos dois sentidos ao mesmo tempo. (DELEUZE, 2015, p.1)

É significativo salientar que não se fotografa os universais (e que, por conseguinte, não se pensa a Fotografia dos universais). Retrocedamos um passo: seria possível emular, na fotografia (certamente tentativas já foram esboçadas desde o pictorialismo), estes universais? É certo que a pintura e a escultura se ocuparam disto, em algum grau, mas parece haver, na fotografia, qualquer coisa que resista ao universal (não é a Justiça, mas uma mulher fantasiada de acordo). Esta predileção das fotografias pelo contingente, pelo acidente, pela colagem, pelo álbum, parece ser um tema recorrente, seja no debate quanto ao status artístico da fotografia, seja, por outro lado, na sua filiação justamente às forças de vanguarda. A contingência de uma retrato (ou de uma exibição deles) se manifesta na seleção dos fragmentos a serem apresentados, na contingência de narrativas que, estas sim, apontam para extensões de sua própria lógica, para as malhas do espetáculo em sua imanência histórica, paradoxalmente aprisionada em uma suspensão (o instantâneo) que

¹⁹ Em ruptura, aqui, com os pré-socráticos, bem como com o socratismo e o platonismo.

parece se destacar do próprio tempo, e ironicamente capturada justamente pelo que é: uma aparência, por detrás da qual uma face em branco da película entrega sem resistência o jogo de ilusões de que se trata e que, não obstante, diz tudo quanto há para ser dito.

Esta dissertação será escrita tendo por base o pensamento de Adorno quanto à forma ensaística, ou seja, do ensaio enquanto forma e método, consoante os ideais da Escola de Frankfurt.

Os ideais de pureza e asseio, compartilhados tanto pelos empreendimentos de uma filosofia veraz, aferida por valores eternos, quanto por uma ciência sólida, inteiramente organizada e sem lacunas, e também por uma arte intuitiva, desprovida de conceitos, trazem as marcas de uma ordem repressiva. (ADORNO, 2003, p.22)

Ao fazer tal afirmação, Adorno reitera anseios que superam em muito os ideais de seus pares frankfurtianos por uma nova postura que se desdobre e parta da comunidade científica, que seja capaz de receber contributos diversos, seja de outros saberes, seja de outras culturas. Não poderíamos proceder de outro modo, portanto, visto que o trabalho acadêmico se encontra, entre os seus, justamente naquilo que requer maior cuidado, ou seja, de seu caráter de inexorável estrangeirismo em relação ao objeto estudado. É a transformação da escuta em método, sem perder de vista o contínuo projeto de educação como emancipação, a atenção constante às nuances da linguagem.

Adorno propõe que uma tal educação depende, fundamentalmente, da capacidade dos indivíduos construírem a si próprios através das experiências, com órgãos dos sentidos, em detrimento duma subserviência à formalidade, que privilegia as rotinas bem estabelecidas e que despreza o exercício vivo do pensamento. Mesmo no mais brutal e profundo processo de violações, as experiências e as expressões de humanidade não podem, nem devem, somente ser conjecturas e ganhar estampa midiática. São sujeitos, identitários e complexos, de carne e osso, refugiados para essa dissertação, que tão somente desejam chegar do outro lado, vivos, seja por via marítima ou terrestre, e existir.

Penso nisto como um *koan*, devido à presença de uma dupla injunção: a experiência por uma via e, por outra, a linguagem. Soluciona-se o impasse, talvez,

encarando o que se quer dizer por experiência e por linguagem, ou seja, uma terceira via, em que ambas se encontrem numa operação de perfeita identidade. Adorno parece apontar para esta alternativa quando se refere às continuidades entre a natureza e o espírito:

É idêntica à diferença entre a cultura nos termos em que conserva e supera em si o que corresponde à natureza, e um mecanismo de opressão real que se prolonga no espírito. Sob o seu jugo o natural que foi reprimido retorna só desfigurado e destrutivo. A formação cultural de uma pessoa se revela justamente pela possibilidade de perceber tais nuances: se ele possui um órgão para a linguagem. (ADORNO, 2006, p.74)

Dito de outro modo, e delineando a contribuição capital de Adorno aos nossos trabalhos: é necessário que haja não somente o interesse do sujeito pelos elementos da vida intelectual, mas também um progressivo afastamento, mesmo um estranhamento, de uma identidade passada e provinciana, que mantém uma relação de ingenuidade com as coisas da linguagem, sob pena de que se repitam tantas atrocidades que se abateram não somente sobre o gênero humano como sobre o que se estende para além dele.

De que modo isto nos auxilia à construção da fotografia enquanto objeto? Se, neste primeiro momento, evidenciamos a possibilidade de ingenuidade com os assuntos da linguagem, se, rescrevendo, há uma surdez para a linguagem, como a que ocorre aos que não distinguem entre duas notas musicais qualquer nuance de qualidade (percepção), de função (código), ou de interpretação (significação), deve haver, por outro lado, um esforço particular em reler a cultura – e a fotografia não se desvencilha disto – nos termos de uma teoria da mentira.

3 PRÁXIS: LUTO E SIGNIFICAÇÕES DA ESTADIA

Fotografia 1



É signo tudo quanto possa ser assumido como um substituto significante de outra coisa qualquer. Esta outra coisa qualquer não precisa necessariamente existir, sem subsistir de fato no momento em que o signo ocupa seu lugar. (ECO, 2004, p.4)

Sapatos manchados de sangue após lançamento de mísseis pelo governo sírio sobre um mercado repleto de civis em Douma, próxima a Damasco, Síria (30 de outubro de 2015).

Fonte: REUTERS (2015)

Tenho, diante de mim, uma fotografia. Escapam-me, irremediavelmente, suas dimensões. É uma natureza-morta. Escapa-me, também, inicialmente, o texto e a sua fonte. Uma natureza-morta é o que temos e, nele, uma única imagem que, por razões puramente intuídas, não poderá ser decomposta em unidades elementares, sob pena de perder-se por completo. (Fotografia 1, p. 55)²⁰

Enquanto experiência, esta fotografia, como é possível que ela ocorra? Há muita bagagem já compartimentalizada a este respeito, mas, para o tanto que nos interessará, uma outra porção deverá, necessariamente, ser editada. Não sendo a experiência da fotografia marcada pela mera sensibilização de uma película por uma porção de luz diafragma adentro, ficam de fora as técnicas e os equipamentos que servem de substrato material: máquinas fotográficas, sejam elas analógicas, com seus filmes, ampliadores, marginadores e tanques para revelação, sejam elas digitais, com seus sensores, fotômetros, circuitos e dispositivos de armazenamento. Ficam de fora também todas as tentativas de reduzir a fotografia ao comportamento da luz como compreendido pela Física e pela Geometria. Interessam-nos outras forças e outras formas.

Podemos concordar, e temos motivos para tanto, que a única coisa que os saberes constituídos sobre a materialidade da fotografia compartilham com a percepção da fotografia enquanto experiência, como fenômeno, é apenas uma: o nome. Por um lado, tomando emprestado do pensamento fenomenológico as condições mínimas da experiência, o que distingue os dois é a presença, neste último, da intencionalidade. Por outro lado, tomando da semiótica peirciana as condições mínimas do processo de significação, o que se passa tem muito menos a ver com o referente, com seu caráter tangível aos órgãos dos sentidos, e muito mais com o que se entende por semiose infinita, ou seja, com a dimensão o interpretante. Tratarei deste assunto em seguida.

Prossigamos com o exame da fotografia. Como decidir o que vejo nela, quando tanto o que saliento quanto o que oculto igualmente me condenam? Descrever uma fotografia, como provoca a Psicanálise, diria mais sobre quem descreve do que sobre a própria fotografia? Se isto é verdade, deve-se fazer a travessia com mais responsabilidade, um pouco menos de censura e um tanto mais

20 Disponível em <<http://www.bbc.com/news/world-middle-east-34673535>> Acesso em 26 fev. 2018

de atenção. Não sabemos, ainda, se quaisquer das ferramentas teóricas listadas, ou sua combinação, são capazes de proporcionar a nitidez de exposição que buscamos. Surgem, então, duas formas opostas de descrever a fotografia: a primeira, através de seus elementos, isoladamente (um sapato, um assoalho, uma rocha); e a segunda, através tão somente das interfaces entre os elementos, uma cadeia contínua de elementos. Na insuficiência da primeira forma, o desafio em mãos parece ser contemplar o particular sem permitir que a corrente descritiva se rompa. Novamente, a tensão que se põe entre os elementos e seus limites, interfaces, dobraduras, pede incessantemente por uma atitude inconventional de descrição.

Propomos, quem sabe, aberrações, descontextualizadas e sem considerar seres nas vivências e nas expressões que ali se retratam e que suspendem a vida: é possível um exame do fenômeno desarticulado de sua historicidade? Interpretações descritivas e unívocas da sensibilidade instantânea para a mercantilização de todos os aspectos da vida. É possível ler, em uma fotografia ou coleções fotográficas, de autores e autoras com experiências tão diversas, qualquer coisa além de invenção, além do duplo de si mesmo, refletido sobre a superfície de um espelho mágico? As visualidades conclamam uma certa solidariedade e cooperação da e na experiência de guerras, processos migratórios forçados, o drama humano, enfim, na busca pela possibilidade de ser? É possível um exame do fenômeno desarticulado de sua historicidade?

3.1 DA SEMIÓTICA E DA SIGNIFICAÇÃO

Em contraposição ao modelo saussuriano, dicotômico, de signo, é essencial que apresentemos também o modelo peirciano, ou tricotômico.

Um signo, ou *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. (PEIRCE, 2010, p.46)

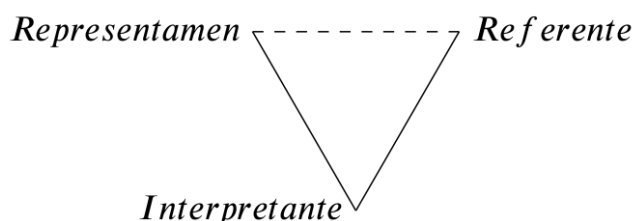
A relação triádica de signo é composta, então, de três elementos: o representâmen, o interpretante e o referente. O representâmen, ou signo, é o seu ponto de partida, ou modo através do qual o emissor cria, ou suscita, no pensamento do receptor, um signo equivalente, ou interpretante. Ambos –

representâmen e interpretante – dizem algo sobre um referente, ou objeto, ou seja: representam sua totalidade ou uma propriedade.

Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que eu, por vezes, denominei *fundamento* do seu representâmen. (PEIRCE, 2010, p.46)

É importante salientar que o interpretante não deve ser confundido com o intérprete, muito embora o termo possa induzir esta interpretação. “O interpretante é aquilo que assegura a validade do signo mesmo na ausência de intérprete” (ECO, 2014, p.58). Temos, assim, uma representação do modelo triádico (Figura 2):

Figura 2: Representação de relação triádica de signo, ou triângulo peirciano.

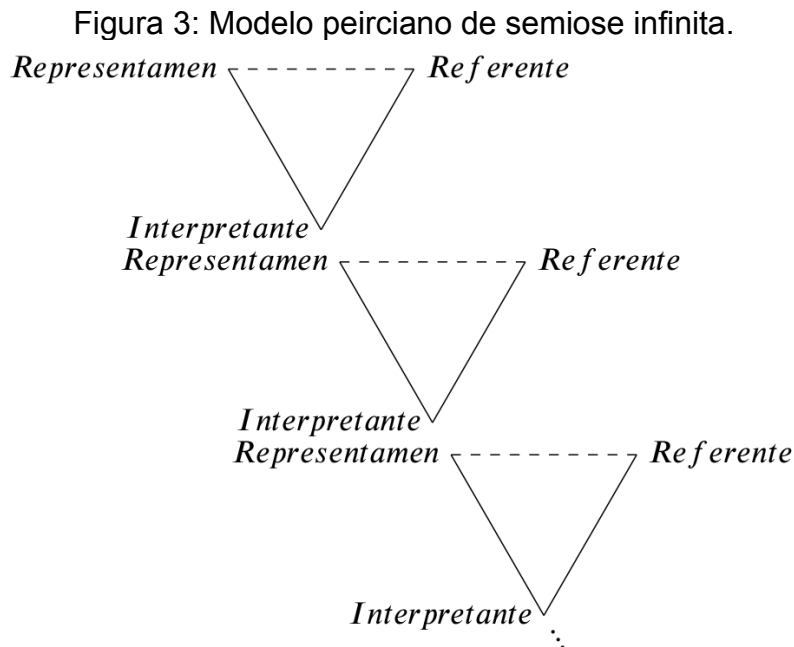


Fonte: autoria própria.

Para Peirce, é importante sondar a propriedade que poderíamos chamar de retenção, ou seja, o signo que permanece no pensamento, com ou sem breves interrupções, é o mesmo signo que estava ali segundos atrás? Esta é uma das portas que o autor apresenta à instância do “interpretante”, cuja importância se faz notar não apenas sob a forma do signo que se configura no receptor em resposta ao emissor, mas também aos novos signos que se formam, em ambos os lados, em resposta, em cadeia, em eco, ao primeiro signo em questão.

Conquanto faça parte do modelo de relação triádica do signo, o referente, por outro lado, não é, propriamente, acessível, ou seja: como não há nenhuma relação de causa entre representâmen e referente (o que é representado, por convenção, através de uma linha descontínua ligando estes dois elementos do triângulo peirciano), não raro são necessárias repetidas iterações, sucessivas criações de novos signos, para que possa ser realizada uma gradual aproximação do referente. Ora, como o interpretante pode se tornar, e não raro efetivamente se torna, um novo

representâmen, esta iteração incessante, ou semiose infinita (Figura 3) é o mecanismo próprio desta aproximação.



Fonte: autoria própria.

Antes que se prossiga, porém, deve ser feita a distinção, possivelmente sutil, entre Semiologia e Semiótica. Greimas e Courtés (2016) apresentam sucintamente a tipologia hjelmsleviana das semióticas. Esta tipologia tem por base dois critérios: a cientificidade e o número de planos. Os autores expõem como científica uma semiótica capaz de ser descrita conforme o princípio de empirismo (no que tange a lógica proposicional e a imanência conceitual). Quanto ao número de planos, dividem as possíveis constituições como semióticas monoplanas, semióticas, biplanas e semióticas pluriplanas. O primeiro caso, das semióticas monoplanas, também conhecidas como sistemas de símbolos – na terminologia de Hjelmslev – e comporta variantes científicas (e.g., uma álgebra em particular) e não-científicas (e.g., um jogo). Semelhante divisão quanto à cientificidade ocorre nas semióticas biplanas, consideradas por Hjelmslev como semióticas propriamente ditas. As semióticas biplanas são assim consideradas por articularem – em duplo modo paradigmático e sintagmático – dois planos, sendo um plano de expressão e o outro, de conteúdo. Por fim, o caso das semióticas pluriplanas requer, além das características anteriores, que pelo menos um dos planos seja, ele mesmo, uma

semiótica-objeto, ou seja, um “conjunto significativo que se suspeita, a título de hipótese, possua uma organização, uma articulação interna autônoma” (GREIMAS; COURTÉS, 2016, p.448).

O ponto nevrálgico que particulariza as semiologias dentro da árvore tipológica das semióticas, portanto, se localiza dentro das semióticas pluriplanas. Estas podem ser, seguindo o modelo anteriormente delineado, científicas (metasemióticas) e não científicas (semióticas conotativas). As metasemióticas, por sua vez, podem ter como objeto (como semiótica-objeto) semióticas científicas e semióticas não científicas. Às primeiras, denominamos de metasemióticas científicas, e, às segundas, semiologias. De forma técnica e condensada,

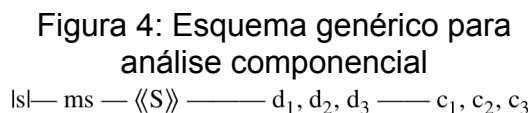
Ora, Hjelmslev, mesmo mantendo o termo de Saussure, dota-o de uma definição precisa: entende por semiologia a metasemiótica científica cuja semiótica-objeto não é científica: sendo assim, exclui do domínio da semiologia, por um lado, as semióticas conotativas, isto é, as linguagens de conotação, e, por outro, as metasemióticas, que têm por semiótica-objeto semióticas científicas (as linguagens lógicas, por exemplo). (GREIMAS; COURTÉS, 2016, p.445)

O interesse que surge neste decurso teórico está na relação histórica de enlace entre as semiologias e as semióticas conotativas, visto que as primeiras, por definição, devem ser capazes, em algum grau, de prever o comportamento semiótico de suas semióticas-objeto, enquanto que o mesmo requisito não se verifica na primeira.

Neste quesito, e considerando a obra de Barthes como um dos alicerces teóricos deste texto, a opção pelas semióticas conotativas implica, também, a percepção de que a interpretação, em especial das conotações, de um signo depende fundamentalmente do contexto cultural de quem interpreta, de suas referências e aprendizados prévios, mesmo às custas da total perda de cientificidade, em termos hjelmslevianos. Isto torna claro, no modo como a Semiótica se aproxima do *studium*, em particular, através do modelo geral da análise componencial, ou, opção feita, aqui, pela análise componencial de expressões não-verbais (ECO, 2014, p.103)²¹, cujo exemplo geral (Figura 4) se encontra aplicado

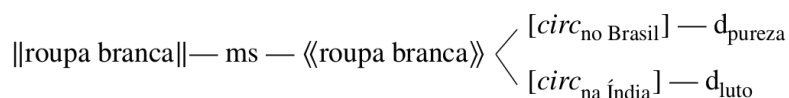
21 Dado que a semiótica se presta a analisar casos de significantes não-verbais, utilizamos, aqui, a notação muito similar à proposta por Eco (2014) para que sua apreensão verbal seja possível: quando um objeto não-linguístico for nomeado *como* objeto, e não como a palavra que o nomeia, ele será indicado entre barras duplas (||roupa branca||), enquanto que a palavra que o nomeia,

logo em seguida (Figura 5).



Fonte: autoria própria.

Figura 5: Esquema de análise do significante não-verbal ||roupa branca||



Fonte: autoria própria

No primeiro exemplo (Figura 4), temos a travessia do significante |s| para o semema ⟨⟨S⟩⟩ através das marcas sintáticas “ms”. É a partir do semema, cuja constituição se dá pelo conjunto não hierárquico de suas unidades, denominados semas, que as denotações (d_1, d_2, d_3) e conotações (c_1, c_2, c_3) podem ser dispostas. Este modelo mínimo, entretanto, oculta algumas complexidades que só se explicitam na análise de cada caso em suas particularidades. O objetivo da análise componencial (seja dos signos ou das expressões não-verbais, nas quais nos deteremos) é de sintetizar, de modo claro e conciso, as etapas da significação e da interpretação de um signo, independentemente da natureza de seu significante, ou representâmen.

No segundo exemplo (Figura 5), temos que o objeto ||roupa branca||, assim que é significado como ⟨⟨roupa branca⟩⟩, pode ser interpretado de modos diferentes, dependendo de suas seleções circunstanciais. Na Índia, branco e castanho são cores de roupa culturalmente associadas ao luto. No Brasil, por outro lado, as

seu significante, virá entre barras simples (|roupa branca|). Quando quisermos indicar o significado de uma expressão, ou o significado de um significante, ou o semema, utilizaremos as aspas angulares (⟨⟨roupa branca⟩⟩). Esta notação será de grande valia quando o modelo triádico de signo for aplicado. Entenderemos por “ms” as marcas sintáticas, ou seja, elementos anteriores à significação que influenciam neste processo (e.g., singular ou plural, masculino ou feminino, etc.). Entenderemos por [circ] (aqui, Brasil ou Índia) as seleções circunstanciais necessárias à correta delimitação de denotações e conotações possíveis para cada semema. As denotações e conotações serão expressas como “d” e “c”, respectivamente (aqui, d_{pureza} e d_{luto}). Para maiores informações, consultar Eco (2014).

roupas brancas, além de não possuírem esta associação clara e ampla ao luto, podem se associar a ideias de pureza, de família e de espiritualidade. Nosso esquema é simplificado, mas novas seleções seriam capazes de distinguir, no Brasil, por exemplo, entre as roupas brancas usadas como observância religiosa em religiões de matriz africana (espiritualidade) e as roupas brancas usadas por mulheres na ocasião de seus casamentos (pureza, família). Com isto, não deixamos de explicitar que os modelos de análise componencial não exigem, em absoluto, que sejam esgotadas todas as possibilidades permitidas (pela cultura e pela combinatória), mas apenas que sejam explicitados os casos em que as distinções que se pretende estudar estejam claramente colocadas.

Um grande cuidado de Eco (1994) reside em tornar clara uma estrutura narrativa. Contrariando a percepção vulgar de que aprecia-se menos uma obra quando se compreende a posição e funcionamento de seus cordames e polias, Eco afirma que uma nova dimensão de fruição do texto se permite acessar para quem adentra os bosques da ficção com instrumentos adequados a apreciar sua aparente desordem. A criação ficcional é cuidadosa em seu caos e deliberadamente alicerçada para que o leitor se perca, mas não tanto; para que se comova, mas não além do pactuado com o autor; para que acredite na mentira, enfim, mas apenas na medida do reservado, do planejado, do calculado.

Do pacto com o leitor²², o autor lança mão de camadas narrativas de complexidade crescente: fábulas dentro de contos, notícias jornalísticas dentro de romances, narradores que não se pensam, e não aceitam como pensados, como inventados. A genialidade contida na miríade de possibilidades dos bosques de ficção está justamente na gradual aproximação do autor com a criação da crônica social, do artigo de jornal, do boato, da teoria de conspiração. Num tom mais grave, Eco nos alerta para o fato de que não há qualquer diferença entre iludir quem lê com ficção ou com realidade.

“É signo tudo quanto possa ser assumido como um substituto
significante de outra coisa qualquer. Esta outra coisa qualquer não

22 Quantos leitores cabem num único leitor, e quanto autores cabem num único autor? Eco nos alerta para a natureza caleidoscópica da ficção, na qual narradores ficcionais se tornam autores de seus próprios mundos de ficção: narradores dentro de narradores. O propósito é claro: criar condições para que o leitor se perca em seu passeio pelos bosques de ficção. Não é à toa que estas técnicas, para Eco, figuram entre as mais poderosas ferramentas do Jornalismo.

precisa necessariamente existir, sem subsistir de fato no momento em que o signo ocupa seu lugar. Nesse sentido, a semiótica é, em princípio, *a disciplina que estuda tudo quanto se possa ser usado para mentir*. Se algo não pode ser usado para mentir, então não pode também ser usado para dizer a verdade: de fato, não pode ser usado para dizer nada.” (ECO, 2014, p.4)

A semiótica (ECO, 2014), portanto, não se ocupa com a verdade (asserções verdadeiras) ou com a mentira (asserções falsas), mas com o entendimento de sua relevância independentemente de sua verdade ou falsidade. O signo, assim, é algo que substitui qualquer coisa, ou que representa algo para alguém. Para Peirce (2010), o signo mantém estreita similaridade com o que é apresentado por Eco, com um acentuado cuidado, na extremidade receptora do signo, com as propriedades do signo recém-criado, ou seja, com o signo que se forma, no receptor, em resposta ao signo apresentado pelo emissor.

Esta posição assumida por Eco – cujas origens remontam ao nominalismo como um todo – nos confere, por um lado, uma liberdade sem precedentes, mas seu custo é alto: questiona-se o tempo inteiro o que terá sido feito do referente. Se considerarmos não apenas o eixo do referente no que diz respeito aos modelos diádico e triádico do signo, escapamos no terreno de pura abstração do signo e ficamos no registro existencial. Para Barthes, olhar para uma fotografia desta maneira se assemelha ao encontro com um passado, com um legado passado de um referente sempre presente na imagem fotográfica. Para Eco, por outro lado, a necessária, acidental ou premeditada distorção da imagem por parte do fotógrafo inaugura, de fato, uma ficção, uma estrutura narrativa na qual o referente pode não ser mais do que um mero anteparo para uma estória contada com luz e cores, com sensações codificadas em geometrias diversas.

Retomando o que foi desenvolvido acerca do interpretante, Peirce propõe uma divisão da ciência da semiótica em três ramos, sendo os dois primeiros referentes à gramática pura e à lógica, e o terceiro dedicado a ele, ao interpretante, ou, em outras palavras, à “retórica pura”:

O terceiro ramo, imitando a maneira de Kant de preservar velhas associações de palavras ao procurar nomenclatura para novas concepções, denomino *retórica pura*. Seu objetivo é o de determinar as leis pelas quais, em toda inteligência científica, um signo dá origem a outro signo e, especialmente, um pensamento acarreta

outro. (PEIRCE, 2010, p.46)

A cadeia do interpretante aponta não apenas à sua circularidade quanto ao representante (de aproximações intermináveis, ou de semiose ilimitada), mas também do papel desempenhado pelo que Eco denomina “unidades culturais”, ou seja, das segmentações que a cultura cria em relação à continuidade encontrada no mundo (e.g., a segmentação do *continuum* de cores num número arbitrariamente definido de cores individuais, como o vermelho ou o amarelo, as sete cores do arco-íris, as notas musicais, etc.). Compreendendo que cada cultura tem autonomia para determinar suas operações de segmentação, a semiose é marcada profundamente pelo consenso culturalmente pactuado.

Diante do percurso vertiginoso do interpretante, um dos muitos objetos peircianos em que operações se estendem ao infinito, e da sua condição culturalmente mediada, como exposto pelas segmentações operadas pelas unidades culturais, encontramos, possivelmente, algum ferramental de linguagem que se preste à aproximação da fotografia enquanto objeto de pesquisa. Se a fala e a escrita podem ser tomadas como objeto, se um livro se presta ao escrutínio balizado pela teoria, o mesmo deve ser verdadeiro para outros objetos que exercem a função de signo. Além disto, a mesma atitude crítica que problematiza uma interpretação textual desconectada de contexto histórico, social, cultural, etc., bem como demais articulações, esta pode, também, ser uma atitude de aproximação com a fotografia.

Por fim, a pronta disposição a considerar a leitura textual em termos de uma ficção – ainda que de uma ficção que continuamente se remete à, e tem efeitos de, realidade – esta mesma disposição pode ser transposta à imagem. As representações visuais fotográficas e cinematográficas, em todo o seu apelo de colamento com o referente, de verdade imediata, mesmo de apreensão de seus objetos e elementos constituintes sob o jugo das segmentações automáticas que a semiose opera de acordo com as coordenadas culturais do intérprete, todas estas operações imediatas e tidas como garantidas podem, e devem, encontrar um olhar que se preste à ruptura. Tenho uma foto diante de mim. Pode ser qualquer foto. Tenho uma foto diante de mim e, por uma técnica que aqui forjamos, mesmo por

uma ética que aqui submetemos a todo tipo de testagem, resisto à tentação de afirmar ou de categorizar, de emitir os juízos mais grosseiros, ainda que outros inevitavelmente se adensarão à interpretação em um segundo momento, pois não há tradução que não seja também recriação, e, nisto, corremos o risco de produzir um duplo, uma cópia para sempre perdida da matriz original.

Sugerido ou estimulado pelos espelhos, pelas águas e pelos irmãos gêmeos, o conceito de duplo é comum a muitas nações. É verossímil supor que sentenças como “Um amigo é um outro eu”, de Pitágoras, ou o “Conhece-te a ti mesmo” platônico se inspiram nele. Na Alemanha chamam-no *Doppelgänger*, na Escócia, *fetch*, porque vem buscar (*fetch*) os homens para levá-los para a morte.(BORGES, 2008, p.85)

A foto que tenho em mãos pode ter tecidos tingidos de sangue e pessoas ausentes, texturas ou formas geométricas desenhadas com a luz. Não importando a opção feita, toda leitura que se segue à escolha interpretativa produz um recorte artificial de um espaço, ou de uma cena, de uma travessia ou de um tempo perdido. Mesmo aprisionar o que vejo à noção de instantaneidade – um passo razoável, dada a natureza da captura da luz através do diafragma da câmera – não faz justiça à complexidade do tempo que pode estar representada, adensada, na imagem. Um pulo pode acumular uma vida, e um sapato pode ser um signo para o horror. Até onde se pode ir, tudo ali pode já não existir mais, e as pessoas, todas elas, jovens ou adultas, mulheres ou não, podem estar mortas.

Todo o percurso que a fotografia realiza como signo, desde a sua produção à sua possível perda numa nuvem de ruído, passando pelas marcas sintáticas (os atributos imediatamente verificáveis do signo, como a necessidade de que uma avó também seja uma mãe, ou de um menino precisar ser, presumidamente, do sexo masculino), pelo semema²³, tudo isto desemboca na série de denotações, qual seja: a foto que tenho em mãos pode ter terra rude e tecidos vermelhos, vestidos por sujeitos de pele torrada pelo Sol. A foto pode ser outra, inteiramente, e um vão sem personagens já é capaz de narrar sua própria história. As escolhas culturalmente mediadas de percepção, em grande parte estruturais e para além da minha volição, me impelem a aceitar a flagrante falta de controle que tenho sobre elas.

23 Apresentarei o semema aqui apenas como um sistema decisório de ramificação de sentidos, como quando optamos entre a manga da roupa e a manga que é uma fruta.

A percepção visual atua recebendo informações sob a forma de textos, imagens, cores em termos de “imagens mentais”. O seu registro é feito pela exploração do campo visual, conjugando a percepção global ou simultânea e linear. Contudo, estes aspectos, que permitem a captação da informação visual, podem ser organizados a partir da própria constituição sógnica. Isto é, quando organizamos o signo, estamos também organizando a construção do olhar. Assim, o olho não é somente um receptor passivo, mas formador de olhares, formador de Objetos Imediatos da percepção. (PLAZA, 2010, p.52)

Plaza se detém, em seguida, no desmembramento do olhar em pelo menos três olhares, utilizando uma divisão anatômica para tal. A fóvea, a área central e a periferia da retina são descritas em termos de um *continuum* que segue, respectiva e proporcionalmente, da acuidade das formas e da percepção de cores à maior sensibilidade em captar a luz, mesmo que em pequenas quantidades (de onde decorrem as percepções de canto de olho, sempre imprecisas, ou em borrões em preto-e-branco, beirando a alucinação, mas inegavelmente pautadas na sensibilidade periférica da retina para as mínimas variações de luz).

O autor, porém, em seu trajeto descritivo que põe em evidência a primazia dada à visão central sobre a visão periférica, deixa escapar uma frutífera continuidade deste raciocínio em termos fisiológicos: o fato de que, após a “câmara escura”, posterior à retina, ocorre a revelação biológica das imagens. Este processo, conhecido como transdução de sinais, explica como as cores e suas posições absolutas no campo visual, inicialmente de caráter luminoso, são transmitidas eletricamente, sob a forma de sinapses. Desta transmissão depende sua reconstrução no lobo occipital e sua interpretação em múltiplas regiões do córtex cerebral, ou seja, mesmo o caráter mais material da visão carrega, em si, seqüências de rearranjos, de recriações e, por que não, de traduções.

3.2 DA PROPOSIÇÃO E DO SENTIDO

Segundo Deleuze (2001), o fazer filosófico não se dá, de fato, através de uma vida de contemplação ou de descoberta de verdades (como se houvesse qualquer verdade aguardando por ser descoberta), mas sim pela construção de conceitos. Em algum momento, por exemplo, o conceito de Ideia²⁴, previamente inexistente, teria

²⁴ Iniciada com letra maiúscula, para sinalizar sua diferença da concepção de ideia utilizada pelo senso comum.

sido criado por Platão para exprimir algo muito preciso, a saber, a pureza de determinada coisa, a elevação de um aspecto daquilo que se percebe no mundo à totalidade pretendida, ideal, de modo que se pode, dum escolha moral, destacar não a tentativa de fazer justiça, mas a própria Justiça, purificada enquanto Ideia. A Ideia, para Deleuze, este conceito de Ideia, tão caro a Platão, não foi em absoluto criado por diletantismo, mas para responder a problemas muito concretos. Toda a abstração filosófica, portanto, ganha forma em sua articulação com os problemas aos quais se remetem, de modo que, ao mesmo tempo, pode-se falar do conceito enquanto ocupante de uma posição privilegiada de abstração²⁵ e também de paradoxal concretude, que visa elucidar, testar e resolver problemas de difícil apreensão.

Pretendo apresentar o conceito deleuziano de sentido, e dele nos apropriarmos, com o intuito de articulá-lo ao de *punctum* e *studium*, como vistos em nossa excursão pela Fotografia de Barthes. O problema do qual visamos nos aproximar (ou a família de problemas da qual nos aproximamos, se tal formulação se sustenta) é o da Fotografia enquanto objeto, enquanto veículo de possíveis significações da perda, da morte e do luto em representações imagéticas de migrantes. Que papel a fotografia exerce nesta incursão teórica à qual nos submetemos? Tendo por base a letra de Barthes, quando afirma que “o que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorre uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 2015), podemos perceber como o sentido, segundo Deleuze, também se perpetua infinitamente, muitas vezes assumindo o caráter de um universal, muito embora sua ocorrência, sua única possibilidade de existência, está inscrita na proposição da qual deriva.

Inexistente antes da proposição e extinto depois dela, o sentido desafia a apreensão justamente por pertencer a outra ordem além das três relações da proposição, a saber: designação, manifestação e significação. Ora, como veremos, esta confusão provocada pelo sentido solicita que nos detenhamos sobre ele por um momento.

Entendemos por designação a “relação da proposição a um estado de coisas

25 Esta, por sua vez, pode ser comparada à música ou à pintura abstrata. Para Deleuze, estas formas de arte assumem, feitas as necessárias analogias, uma condição de relativa concretude ao lado da criação de conceitos em Filosofia.

exteriores (*datum*)” (DELEUZE, 2015, p.13), ou seja, a associação entre as palavras escolhidas e as imagens às quais elas se referem. Pertencem à designação o verdadeiro e o falso, na medida em que se referem à congruência entre palavra e imagem (e.g., “sim, isto que vejo na imagem é um policial fardado”) ou a sua incongruência, diante da qual novas designações podem ser sugeridas, debatidas ou acordadas (e.g., “não, isto que vejo na imagem não é um policial fardado. É um bombeiro”). “Verdadeiro em todos os casos”, por analogia, significa a aplicabilidade de uma determinada designação a uma infinidade de imagens que guardam a mesma relação de associação com as palavras, sem que se torne necessária qualquer seleção.

Entendemos por manifestação a “relação da proposição ao sujeito que fala e que se exprime” (DELEUZE, 2015, p.14), ou seja, diz respeito aos desejos e crenças subjetivos e se remete, usualmente à sua fundação num Eu. O desejo é, portanto, de ordem interna em relação ao que é designado na proposição, refletindo não a sua congruência com a exterioridade, mas à sua ordenação interna, sob a forma mesma daquilo que se manifesta ao sujeito. Deleuze comenta, a propósito da manifestação e da designação, qual das duas seria primária em relação à outra, chegando à conclusão de que é a designação a relação de proposição secundária à manifestação, e não o contrário. Como argumento, apresenta o caráter primeiro do domínio do pessoal sobre qualquer denominação possível, seja sob a forma de possibilidade de percepção (e.g., tudo aquilo que é percebido, em sua exterioridade, deve ser passível de ser percebido em sua interioridade), seja pelas inferências de causa (e.g., uma referência direta a Hume, que percebera a precedência da inferência da relação de causa e efeito sobre a própria relação de causa e efeito). Faz parte da dimensão da manifestação, portanto, não mais o verdadeiro e o falso, mas sim a veracidade e o engano.

Entendemos por significação a relação de proposição que “se define por esta ordem de implicação conceitual em que a proposição considerada não intervém senão como elemento de uma ‘demonstração’, no sentido mais geral da palavra, seja como premissa, seja como conclusão” (DELEUZE, 2015, p.15), ou seja, trata-se de uma relação de proposição que depende da operação dos significantes linguísticos, como “implica” e “logo”, sobre premissas e conclusões. O resultado

desta operação é o significado. Faz parte da dimensão da significação, portanto, a verdade, quando logra êxito, e o absurdo, quando não o faz.

A questão da precedência da significação sobre a designação e a manifestação, porém, não pode ser apontada com a mesma brevidade. Talvez seja possível resumir seu posicionamento como uma via de mão dupla, a primeira delas sendo favorável à precedência da manifestação sobre a significação e sobre a designação, na medida em que o Eu, primeiro manifestante, deve preceder também as operações de significação, ou seja, o primado da manifestação em relação à significação e à designação, mas, para que assim seja, as significações devem permanecer naturalmente implícitas, em uma ordem da “fala”, ou seja, é somente aí que o Eu é anterior aos conceitos, a Deus e ao mundo. A outra, no entanto, alerta que:

Mas se existe uma outra ordem em que as significações valem e se desenvolvem por si mesmas, então elas são primeiras, nesta ordem, e fundamentam a manifestação. Esta ordem é precisamente a da *língua*: uma proposição não pode aparecer aí a não ser como premissa ou conclusão e como significante dos conceitos antes de manifestar um sujeito ou mesmo de designar um estado de coisas. (DELEUZE, 2015, p.16)

Através desta segunda ordem, protagonizada pela língua, os conceitos significados (e.g., Deus, o mundo, etc.) passam a preceder o Eu (manifestação) e às coisas (designação)²⁶. Independentemente de quais sejam as precedências, Deleuze apresenta estas três relações da proposição (designação, manifestação e significação) como articuladas em conjunto. Através delas, uma aproximação da proposição se torna possível. Compreende-se, ainda, a possibilidade de disjunção destes elementos, de modo que as formas lógicas da significação (e.g., seus procedimentos de implicação) podem ser abstraídos e aplicados em outros contextos, as designações (e.g., um policial, um bombeiro) certamente se aplicam a outras proposições e a manifestação, ela também, se presta ao contato com outros manifestantes. Deleuze não sugere, com isto, qualquer status de universal para as relações de proposição, mas sim a possibilidade de desmanche e rearranjo.

26 Outras considerações são levantadas quanto à decisão de precedências entre designação, manifestação e significação. A introdução destas ideias no corpo do texto se justifica pela importância que será dada à língua pela Semiótica, tema do próximo capítulo. Para um tratamento completo, referir-se à obra *Lógica do Sentido*, de Gilles Deleuze.

Há, porém, um quarto elemento, cuja adição ou subtração deste sistema suscita firmes diferenças ao longo da História da Filosofia. O sentido, como é proposto por Deleuze, é um algo mais em relação ao que vimos até então, e cuja existência se restringe à proposição, cuja decomposição se reflete, necessariamente, em sua perda.

Há alguma coisa, um *aliquid*, que não se confunde nem com a proposição ou os termos da proposição, nem com o objeto ou o estado de coisas que ela designa, nem com o vivido, a representação ou a atividade mental daquele que se expressa na proposição, nem com os conceitos ou mesmo as coisas significadas? O sentido, o expresso da proposição, seria pois irreduzível seja aos estados de coisas individuais, às imagens particulares, às crenças pessoais e aos conceitos universais e gerais. Os Estoicos souberam muito bem como dizê-lo: nem palavra, nem corpo, nem representação sensível, nem *representação racional*. (DELEUZE, 2015, p.20)

Não assumindo nenhuma das proposições dispostas, o sentido, para Deleuze, transita nas intermitências destes termos, entre manifestação, significação e designação, sem, no entanto, ser qualquer um deles. Este algo mais, encarnado no sentido, depende, portanto, da exata conjunção dos demais elementos, de modo que se possa falar, para além dos elementos físicos, vividos e lógicos, um sentido, que surge daqueles como subproduto. É neste momento que podemos fazer a distinção clara entre o absurdo (aquilo que não tem significação, como já visto) e o sem sentido (*nonsense*). O paradoxo, portanto, o imaginário, o impossível, todas estas formas de absurdo, e que muitas vezes se cristalizam em imagens, falas e texto, podem ser representantes do mais completo absurdo sem que isto signifique, de modo algum, que careçam de sentido.

Podemos nos adiantar, aqui, ao propormos uma possível articulação entre sentido, *studium* e *punctum*. Um esboço: trata-se de entender o absurdo que resiste à significação (*punctum*) em sua visível conjunção com o mundo familiar, repleto de significados até então pacíficos. Que família é possível observar numa fotografia? Qual é o seu *studium*? O que me convoca ao transe estético nesta família? O que falta? O que sobra? O que muda em minha concepção de família e de mundo, ou: qual é o seu *punctum*? Entre o apolíneo do *studium* e o dionisíaco do *punctum*, que sentido emerge do encontro entre o medido e o desmedido? Como posso, partindo

de uma mão ou de uma inclinação do corpo, alcançar a significação da família?

3.3 DA DIALÉTICA E DO NEGATIVO FOTOGRÁFICO

A foto que tenho em minhas mãos me convida a acreditar que dela posso extrair conclusões seguras, radicais, não mediadas. Sei pouco sobre o efeito que a cultura exerce sobre os mínimos detalhes de minha consciência, mas, em mares bravios, é apenas humano (ou demasiadamente humano) ter esperanças.

Não seria exatamente correto inverter a formulação por completo e afirmar que a fotografia nos interpreta (embora algumas fotografias, especialmente as de guerra, possam fazer isso), uma vez que essa formulação mantém a metafísica do sujeito intacta, mesmo quando inverte as posições determinadas. (BUTLER, 2015, p.105)

Adorno (2015) escreve sobre uma compulsão própria da dialética, que elimina, em sucessivas etapas (um movimento, ele mesmo, compulsório) as lacunas existentes, através não de uma aproximação capaz de revestir o próprio mundo de um fundamento arbitrário (do espírito, como aponta Hegel, muito embora poderia ser outra coisa), mas sim de um avanço continuado rumo às contradições do antiteticamente desdobrado. Este, longe de ser a estrutura do ser-em-si, acabada, teleologicamente delineada (na acepção aristotélica), revela a sociedade antagonica. Ainda a respeito da fissura entre a dialética e a *prima philosophia*:

A dialética, contudo, aniquila constantemente tal aparência. Em contrapartida, Husserl carregou, ainda na velhice, sob o título de sua exposição completa e densa da fenomenologia, aquele cartesianismo que buscava bases absolutas para a filosofia. Ele gostaria de reproduzir a *prima philosophia* por intermédio da reflexão sobre o espírito purificado de todo e qualquer rastro do mero ente. (ADORNO, 2015, p.35)

Está aberta, portanto, uma das janelas para a ruptura hegeliana: o pensamento negativo. Vemos em Taylor (2014, p.137), que o uso hegeliano da negatividade vincula duas teses: a da ubiquidade do transitório em tudo o que existe (o que imprime, conseqüentemente, também o caráter de mortalidade, visto que contém negação), e requisito de que toda descrição deva ser realizada em conceitos que, por serem determinados, implicam negação.

A insinuação deste significante no texto, do “negativo”, que se ramifica, ainda no plano sintático, e dá frutos tanto no rolo de filme quanto na filosofia hegeliana,

não vem, de todo, ao acaso. É de se questionar se a fixidez da imagem fotográfica, ela própria determinada e reproduzível ao infinito, não revela o caráter transitório do olhar e a impossibilidade de não ser afetado pelo mundo que dela se desdobra. Esta operação, que remete à imagem precisa de um arrebatamento, convida, ainda, a uma segunda reflexão: o que se passa, para a fotografia, no semblante do observador?

Deste modo, a fotografia é o mundo e, no lugar de desejar descrevê-lo, pura e simplesmente, digo que, sem sombra de dúvidas, ela causa espanto e arrebatamento. Não importando quantas camadas de releitura se sobreponham a ele, todo olhar sobre o objeto é, também, uma escritura e um testemunho sobre o que já me aniquilou no processo, e mantê-la (a consciência) desperta é dizer sim à vida e à permanente revolução que é a sua única constante. Bebemos, ajoelhados, das mesmas águas de Heráclito, como também o fizeram Hegel e Nietzsche em semelhante perplexidade.

Era essa a sensibilidade de Baudelaire, que lhe permitiu o acesso a uma experiência que traz as marcas da autêntica originalidade. É o privilégio de alguém que foi o primeiro a pisar num terreno inexplorado e que dele extraiu, para as suas composições poéticas, uma riqueza não apenas singular, mas também de alcance surpreendente.(BENJAMIN, 2015)

O Baudelaire relido por Benjamin não se presta à pintura figurativa de sua cidade, e encontra, na linguagem poética, os meios para apreender realidades que, pelo particular, mesmo pelo anedótico, abrem caminho, e não sem força, para promontórios distantes.

A foto que tenho em mãos, o que quer que ela seja a esta altura, e o que quer que represente em sua cristalização, me atormenta como um labirinto em cuja distância também me cristalizoo e, em cuja proximidade, me perco. Não tenho, para ela, uma linguagem, muito embora ela não resista a nenhuma roupagem. Desnuda, não a apreendo, como não apreendo o borrão de luz. Vestida, vejo apenas a mim mesmo, nela, e os signos aos quais me curvo. Chamo isto de positividade. Em sua negatividade, porém, a fotografia não é senão o encontro com um outro, com um duplo. É como uma mônada, apreensível em sua imanência e cambiante em sua aparência. Torna-se abstração, teoria, afeita à tripla articulação entre o que designa,

o que manifesta e o que significa: estes três alicerces do que chamamos de sentido.

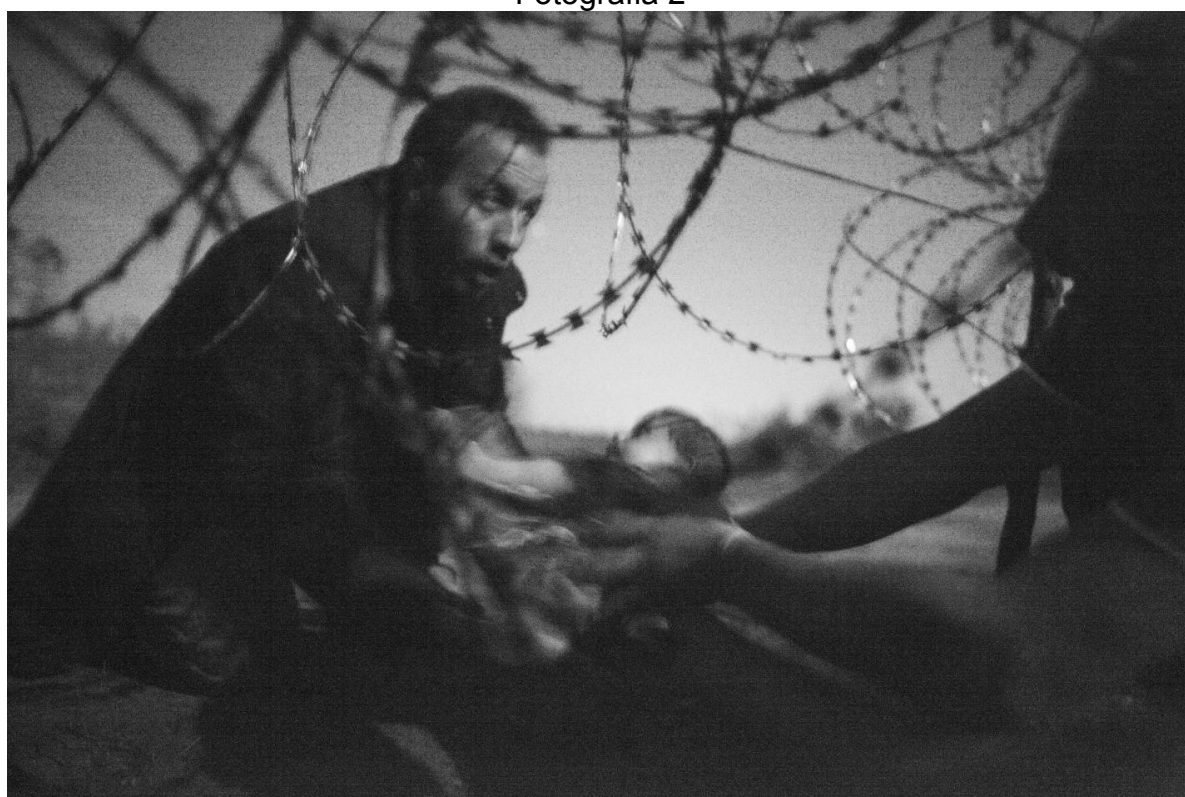
Por muito menos, Barthes (2007) registra qualquer coisa como um recorrente desejo de incompreensão de linguagem. Em sua viagem ao Japão, escreve em seu diário sobre a experiência de ver o traço da escrita sobre as placas nas ruas e não saber sequer se elas indicam entrada ou saída, proximidade de uma toailete ou uma orientação qualquer ao pedestre. De qualquer modo, registrou também que o avançar dos dias se encarrega de tornar familiares alguns ideogramas, radicais, motivos, etc. Mesmo sem saber pronunciá-los, era capaz de extrair designações, quebrando, de certo modo, o encanto inicial. Motivo notável em sua obra: a apenas aparente naturalidade das linguagens, dos idiomas, dos códigos e seus mecanismos denotativos e conotativos.

Vimos, porém, que estas operações, conotação, denotação, não caminham sem que seus devidos contextos culturais venham ao auxílio de suas significações. Em outubro de 2015, foram televisionados vídeos e imagens de um bombardeio à cidade síria de Damasco. Do vídeo da explosão, um misto de gritos impossíveis de compreender, mas fáceis de significar. A nuvem de fumaça vinha de um mercado e, contrariando o espetáculo no qual a morte de vítimas civis, da Síria ou de outra parte, circularam não imagens de corpos, mas de sapatos. Que história têm, afinal? Teriam sido retirados após a chegada de ambulâncias? Com isso, procuramos crer que os sapatos foram retirados de pessoas, e não de corpos. Que indícios doam qualquer auxílio? A identificação, para cada pé, dos pares de sapatos poderia sugerir que há alguma ordem subjacente, visto que houve o cuidado de colocá-los sobre o que parece ser um tapete, mas a poeira e o sangue impedem que se veja adiante. Teriam os sapatos sofrido a interferência do fotógrafo, e sido dispostos de tal modo a nos induzir conclusões? Impossível dizer, mas, tanto pela via da verdade como pela via da mentira, ela já produz significados e diz algo sobre o seu sentido.

Esta imagem quebra a característica de instantaneidade da fotografia, da impossibilidade de repetição existencial daquilo que registra para nos lançar uma questão verdadeiramente norteadora: se este é o destino dos calçados dos sírios que não migraram, como estão aqueles dos que partiram, por terra ou por mar?

4 MOVIMENTO: TRAVESSIAS TERRESTRES

Fotografia 2



Hegel estava certo ao apontar repetidas vezes que, quando falamos, estamos sempre no universal – o que significa que, com sua entrada na linguagem, o sujeito perde suas raízes no mundo vivido concreto. (ZIZEK, 2013, p.37)

Hope for a New Life. Um homem passa um bebê através de uma cerca de arame farpado na fronteira Hungria/Sérvia em Röszke, Hungria, em 28 de agosto de 2015.

Fonte: Warren Richardson (2015a)

4.1 DA LUZ E DO TEMPO

A imagem que tenho nas mãos se revela para mim, como um mundo que se desdobra e se revela, em tudo maleável, à minha vontade. Em determinada medida, escolho o que se move e o que permanece estável. Leio a imagem como quem lê um texto, sem que disso se entenda apenas força de expressão. A imagem narra, descreve, delinea e escolhe lados. A imagem, como o texto, é tanto de alguém como feita por alguém.

Hope for a new life (esperança por uma nova vida. Fotografia 2, p.75) foi a vencedora do prêmio de fotografia do ano da World Press Photo Foundation do ano de 2016. A imagem foi capturada em 28 de agosto de 2015, na fronteira entre Röszke, Hungria, e a Sérvia. De acordo com o fotógrafo:

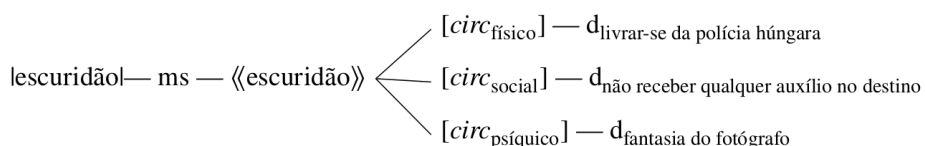
Como uma máquina finamente ajustada, eles brincaram de gato e rato com a polícia húngara. A polícia ia e vinha da proximidade em que o grupo sírio estava escondido. A cada momento em que a polícia aparecia, eles tentavam consertar a cerca, de modo que não fracassassem, mas, cada vez que um policial se afastava, os engenheiros sírios faziam outro buraco, de modo que pudessem ajudar o máximo número possível de pessoas a passarem por debaixo da cerca. Os policiais continuavam retornando ao mesmo local, mas desta vez estavam mais agressivos. Tentaram consertar alguns dos buracos feitos pelos engenheiros sírios e gritaram com eles, em meio à escuridão e com péssimo inglês: "não venham ilegalmente para a Hungria. Vão embora. Não queremos vocês aqui. Se nós os pegarmos, vocês serão presos." Eles continuaram a borrifar pimenta por todo lado, para prevenir que alguém usasse qualquer ponto em particular. Novamente, os policiais prosseguiram, checando outras áreas em que estavam tendo problemas. Outra vez, os engenheiros sírios, com lágrimas em seus olhos por causa dos sprays de pimenta, criaram outro buraco na cerca para permitir que mais pessoas cruzassem para a Hungria para chegarem à Alemanha, pois este era o lugar ao qual desejavam, desesperadamente, estar. Quatro horas depois que começaram, eles ajudaram mais de 200 pessoas a atravessarem a cerca de arames farpados. Quando todos passaram pela cerca, os engenheiros sírios, que foram os últimos a entrarem na escuridão da noite, se despediram de mim pela última vez, e partiram. (RICHARDSON, 2016a)²⁷

27 Livro tradução de: "*Like a finely tuned machine, they played cat and mouse with the Hungarian police. The police would come and go from near where the Syrian group was hiding. Each time the police showed up, they would try to fix the fence so that people would not go under. But each time the police would leave, the Syrian engineers would make another hole so that they could help as many people as possible get under the fence. The police continually returned to the same spot, but this time they were a little more verbal and angry. The police attempted to fix the new holes that the Syrian engineers had made. The police were yelling into the darkness in broken English, 'do not come illegally into Hungary, go away we do not want you here, if we catch you, you will be*

O mundo que se revela ao leitor, pelo texto, possui paralelos claros com aquele que o faz pela fotografia. Uma escolha de recorte geográfico nos revela um diálogo plurilinguístico entre europeus e não-europeus. Este diálogo se dá por palavras (aos berros) e ameaças, por passos, por extensas helicoidais metálicas, cravejadas de farpas, pela suspensão de pimenta na altura dos olhos e rostos dos outros. Há, ainda, a linguagem da escuridão, cujo ruído na imagem se faz notar, e cuja presença no texto possui mesmo algum traço de romantismo: não é da vitória sobre a escuridão da noite que se trata, tanto, a despedida dos refugiados, mas, sim, o fato de que eles são e serão, do ponto de vista social, invisíveis.

Encontramos um primeiro elemento desta imagem que cumpre o poder de assumir, no que seria o esboço da análise de um índice luminoso (que outro índice seria mais caro à Fotografia enquanto linguagem senão a própria luz e seu oposto?), tanto o papel deíctico quanto referencial, pois, neste último caso, aponta para a condição de luminosidade no mundo, enquanto que, naquele primeiro, aponta tão somente para a série prévia de sememas, da qual se depreende significações muito distintas sob o índice escuridão (Figura 6).

Figura 6: Significante textual |escuridão|



Fonte: autoria própria.

A luz é, fisicamente falando, a matéria prima da criação fotográfica. Sua falta, costumeiramente, implica em perda de qualidade (o que se evidencia no quão granuladas se tornam as imagens cuja exposição luminosa foi reduzida) e de precisão (o que se observa pelos borrões: evidências de que o fotógrafo optou por

arrested.' They proceeded to spray pepper everywhere to prevent anyone from using this particular spot. Again the police moved on to check other areas they were having problems with. Once again the Syrian engineers, with tears in their eyes from the pepper spray, created another hole in the fence to allow more people to move forward into Hungary to get to Germany, as this is where they desperately wanted to be. Four hours on from when they started, they had helped more than 200 people go under the razor wire fence. Once everyone had passed under the fence, the Syrian engineers said their last good byes to me, and left as they were the last ones to go into the darkness of the night." (RICHARDSON, 2016a)

capturar mias luz através do aumento do tempo de abertura do obturador, criando o efeito de desenhar com luz), apenas para mencionar duas instâncias que compuseram a imagem *Hope for a new life*. Estas são características muitas vezes replicadas por entusiastas, ao experimentarem as possibilidades de uma câmera fotográfica, cuja imprevisibilidade pode sugerir uma série de significações, que vão no improviso ao naïve, do acidente ao caráter²⁸. Neste sentido, confronta-se o título da fotografia com aquilo que ela realiza materialmente: esta nova vida seria, ela mesma, ainda um esboço de desejo, ou, lido de outra forma, aponta para um desejo de esboço?

A técnica que eu usei em minha câmera foi algo que aprendi trabalhando como *paparazzi* (sic). Eleve a lente, dê a distância correta – deste modo você não precisa se preocupar com o foco –, desligue a câmera, desligue as lentes – de forma que ela estará no manual – e deixe que ela, somente a câmera, faça o resto. E foi assim que eu consegui aquela imagem.²⁹ (RICHARDSON, 2016b)

Mesmo conhecendo o modo como a imagem foi produzida – sem sequer ter sido enquadrada pelo olhar do fotógrafo – não devemos, por isto, concluir que não existem os elementos constituintes elencados anteriormente. Do ponto de vista composicional³⁰, o *studium* desta imagem se dá, além da granulação e do movimento, como já visto, também pela presença de linhas de fuga que sugerem um ponto de fuga à direita de quem lê a imagem. Esta observação seria trivial caso não notássemos, antes, que o lado direito, seja na leitura ou na escrita dos países europeus/ocidentais, se refere ao sentido do fluxo do texto, ao que é posterior, ou posteridade. A nova vida está, portanto, indo em que direção? Não parece claro,

28 Neste caso, em especial, ao caráter do fotógrafo, uma vez que a escolha por um filme (ou ISO) capaz de provocar a característica granuloseidade de algumas fotografias muitas vezes diz algo, também, sobre o caráter, ou estilo, de um fotógrafo em especial. O mesmo pode ser dito a respeito da escolha temática ou mesmo da predileção pelo uso de um único equipamento, de modo a transformar as limitações da ferramenta de trabalho em uma assinatura pessoal.

29 Tradução e transcrição nossas, do vídeo: “*The technique I used in my camera was something I learned via working as a paparazi (sic): take the lens up, give the right distance – that way you don’t have to worry about focusing –, turn off the camera, turn off the lens – so it’s on manual – and let it, just the camera, do the rest. An this is how I achieved that image*” (RICHARDSON, 2016b)

30 Não é suficiente salientar que muitos destes elementos podem ter sido realizados em ambiente mais controlado, no estúdio do fotógrafo. O enquadramento e demais balanços (como o balanço de cores e o balanço de branco) podem, e com frequência costumeira são, realizados posteriormente, o que significa dizer que a captura original, possivelmente colorida e com maior enquadramento, em muito difere do produto final, consumido através dos meios de comunicação.

ainda que esta informação esteja explicitada em algum documento não contemplado nesta pesquisa, se o leitor está do lado húngaro ou sérvio da fronteira, o que instala uma complexidade sem precedentes em nossa leitura.

Se o leitor se encontra do lado sérvio (e, portanto, na ponta doadora do bebê), o homem cujo rosto se encontra iluminado já tem, desde já, uma alça de arame farpado na altura do pescoço. Se o leitor, por outro lado, se encontra do lado húngaro (e, portanto, na ponta receptora do bebê), o bebê está indo em direção à escuridão, nas mãos de uma silhueta que nada revela (o que nos remete à semiose da escuridão, tratada acima). Seremos nós, ali, os responsáveis por enforcar o primeiro homem? Seríamos nós, aqui, os receptores de um bebê que, em pouco ou nenhum tempo, também se tornará invisível?

O *punctum* da imagem, aquilo que pode ferir, sustento, está na possibilidade, que apenas existe de tal modo na fotografia, de que os dois movimentos e as duas localizações sejam verdadeiras simultaneamente, bem como as suas consequências lógicas, históricas e outras. Dito de outro modo, um dos atributos mais desejáveis de um esboço não é o contingente espetáculo que se faz em seu redor, o fenômeno do *making of*, no qual leigos espreitam no processo criativo (que já não pode mais ser um processo criativo genuíno, visto que passa a ser espetáculo do processo criativo, um duplo). Um dos maiores atributos do esboço está na facilidade com que ele pode ser apagado.

Outro notável elemento de *punctum* se encontra no próprio efeito visado (ou obtido) de esboço: emparelha-se na série que remonta aos primeiros anos da fotografia, quando os pais, após a perda de um bebê, fotografavam seus filhos e filhas recém-falecidos para que tivessem, ao menos, um registro imagético de sua breve existência. Este tipo de fotografia era possibilitado, no mais das vezes, por dois elementos concomitantes: a imobilidade do corpo (em especial no início da técnica fotográfica, quando o tempo de exposição necessário era, certamente, mais longo que a capacidade do modelo em manter uma postura absolutamente imóvel), em primeiro lugar, e a dupla significação desta imobilidade enquanto sono, por um lado, e morte, por outro.

Registrar a vida como ela é, nua e crua, sem intermédios, ou, melhor,

acreditar piamente nesta ausência de mediação, certamente é um dos sinais mais comuns de ingenuidade diante da produção imagética. É, verdadeiramente, uma das obsessões dos séculos XX e XXI e uma das prerrogativas do espetáculo debordiano.

A verdadeira paixão do século XX por penetrar a Coisa Real (em última instância, o Vazio destrutivo) através de uma teia de semblantes que constitui a nossa realidade culminou assim na emoção do Real como “efeito” último, buscando nos efeitos especiais digitais, nos *reality shows* da TV e na pornografia amadora, até chegar aos *snuff movies*. Esses filmes, que oferecem a verdade nua e crua, são talvez a verdade última da Realidade Virtual. (ŽIŽEK, 2003, p.26)

O gênero *snuff* de filmes se refere àquele em que todas as cenas, sejam elas de natureza violenta, sexual ou de outra ordem, ocorrem sem simulações. É o caso de películas que registram assassinatos ou suicídios não simulados, dentro de um enquadramento ficcional.

Existe uma ligação íntima entre a virtualização da realidade e a emergência de uma dor física infinita e ilimitada, muito mais forte que a dor comum: a biogenética e a Realidade Virtual combinadas não abrem possibilidades novas e ampliadas de *tortura*, os horizontes novos e desconhecidos de extensão de nossa capacidade de suportar a dor (por meio da ampliação de nossa capacidade sensorial, por meio da invenção de novas formas de infligi-la)? Talvez a imagem sádica definitiva, a de uma vítima que não morra de tortura, que possa suportar uma dor infundável sem a opção de fuga para a morte, esteja também à espera para se tornar realidade. (ŽIŽEK, 2003, pp.26-27)

Pensando dialeticamente, esta paixão pelo Real, da experiência não mediada, replicada em *reality shows* e no espetáculo quotidiano da produção midiática, encontra, juntamente ao gênero *snuff*, uma interface com duas experiências que vemos a seguir. A primeira delas é a das pessoas que se cortam, entendendo por isso não um conjunto de atos que visem a auto-aniquilação, mas justamente uma declaração definitiva da realidade do corpo, de sua materialidade, enfim. A segunda, da ordem da fantasia, é aquela revisitada em obras como *O Show de Truman*, de 1998 e dirigido por Peter Weir, no qual Jim Carrey, que interpreta um cidadão comum de uma pequena cidade, pouco a pouco se dá conta de que vive vinte e quatro horas por dia seguido por câmeras no grande cenário de um show de televisão, cujos arredores são povoados por atrizes e atores que com ele realizam

interações (ŽIŽEK, 2003).

É necessário, portanto, registrar justificada suspeita frente ao esboço, à técnica, ao modo de agir que cola os meios do *paparazzo* ao fotojornalismo. O direito à ingenuidade dado a Truman não pode ser transposto ao âmbito do saber jornalístico, pois “o *sujeito* da história não pode ser outro além do vivente que se produz a si mesmo, tornando-se mestre e possuidor de seu mundo, que é a história, e consciente de seu jogo” (DEBORD, 1992, p. 70)³¹. Serve, entretanto, como alegoria à relação entre o capitalismo e a materialidade, ou à desastrosa relação entre estas partes, de tal sorte que a excessiva materialidade da violência e da morte, em tudo terceirizada (eticamente, culturalmente, geograficamente) ao sul global, se choca com seu avesso desmaterializado no norte global.

Não se trata apenas de Hollywood representar um semblante da vida real esvaziado do peso e da inércia da materialidade – na sociedade consumista do capitalismo recente, a “vida social real” adquire de certa forma as características de uma farsa representada, em que nossos vizinhos se comportam “na vida real” como atores de palco... Mais uma vez, a verdade definitiva do universo desespiritualizado e utilitarista do capitalismo é a desmaterialização da “vida real” em si, que se converte num espetáculo espectral. (ŽIŽEK, 2003, p.28)

É deste modo que o espetáculo de cadáveres abandonados e de gargantas cortadas na guerra civil síria, se põe lado a lado com a narrativa imagética do ataque às torres gêmeas em onze de setembro de 2001, despojada de cadáveres e da proximidade ameaçadora do Real, mas rica em recursos para novas inserções daquele evento histórico à ordem simbólica. O absurdo pode, enfim, produzir sentido, ganhar forma, ser simbolizado.

Que sentido, então, esta imagem pode assumir na fotografia? Se utilizarmos o esquema proposto anteriormente (DELEUZE, 2015), o eixo da designação é composto de dois homens e um bebê (o único sobre o qual não se pode inferir se é homem ou mulher), de um cenário que envolve chão, cerca e um terreno descampado. Ângulos e borrões sugerem pressa, mas o que marca a imagem são as alças sobrepostas de arames farpados. À direita e à esquerda, ambos têm as bocas abertas, enquanto o bebê, inerte, é transportado, como um significante.

31 Traduzido de “*Le sujet de l’histoire ne peut être que le vivant se produisant lui-même, devenant maître et possesseur de son monde qui est l’histoire, et existant comme conscience de son jeu.*”

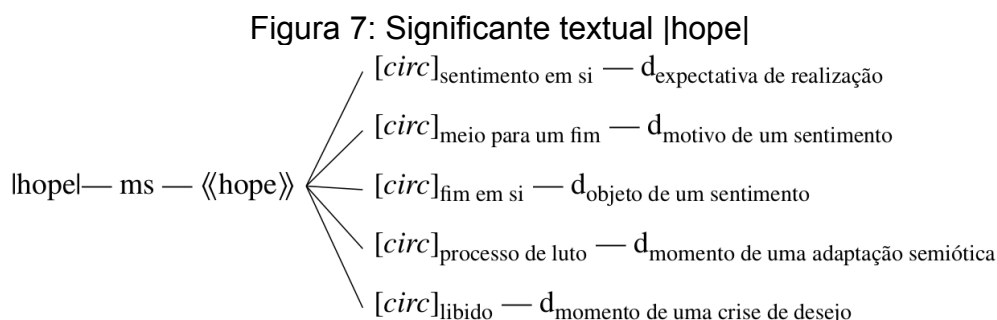
O eixo da manifestação é marcado por uma teia de relações. À esquerda, e à direita, dois homens cuja relação é desconhecida. Podem ser irmãos, amantes, primos, amigos, mas podem, também, ser completos desconhecidos, já que um deles pode apenas estar encarregado de receber a criança e imediatamente entregá-la uma hipotética pessoa responsável. O homem à esquerda não mira exatamente o bebê, mas qualquer coisa fora dos limites da imagem. Dada a dupla significação do movimento e lugar do leitor (e com isto digo, como não poderia ser diferente, que se tratam de um fotógrafo e de um leitor ocidentais), temos o caso das proposições que designam objetos contraditórios (neste caso, um “momento fora do tempo”, uma suspensão de significação justamente quando o movimento pode ser crucial para sua significação). Segundo Deleuze (2015, p.38), elas são “sem significação, isto é, absurdas. Nem por isso deixam de ter um sentido e as duas noções de absurdo e de não-senso não devem ser confundidas”. Assim, alude à possibilidade extra-real da existência do absurdo, o que é verdadeiro tanto para a presença táctil de figuras extra-reais nas aventuras de Alice, de Lewis Carroll, quanto na existência declaradamente apriorística das formas ideais, em Platão.

De certo modo (e é o que parece ser a mensagem do autor), o princípio da contradição se aplica ao que é real, ao que é possível, mas não tem qualquer dizer no território do impossível. Os impossíveis, nos lembra Deleuze, ao serem reduzidos ao mínimo comum entre sua dimensão e a dimensão real, não podem existir na proposição. Felizmente, identificamos na fotografia um lugar de impossíveis, e não buscaremos reduzi-la ao real, sob pena de perdermos justamente o que lhe é peculiar e de central interesse.

Dito isto, uma outra leitura se torna possível ao prosseguirmos rumo ao sentido desta imagem, qual seja: ao ocupar a dupla posição de ida e vinda, de emissor e receptor, e assim sucessivamente, numa operação infinita de interpretações cambiantes, atingimos nesta imagem, talvez, algo análogo a uma palavra-valise. Segundo Deleuze (2015, p.47), palavras-valise são um tipo especial de palavra esotérica, cuja característica peculiar está no fato de contraírem muitas palavras e envolverem vários sentidos, como é o caso do clássico exemplo retirado do universo de Carroll, em que se estabelece a identidade: “furiante” = fumante +

furioso³². Deste modo, a imagem fotográfica é um meio ideal para a criação, se não de palavras-valise, de imagens-valise, movimentos-valise, ideias-valise. O impossível, anteriormente mencionado, portanto, se presta à criação de um efeito cuja sustentação se mostra inviável na realidade do tempo, da cronologia, mesmo da entropia.

O que isto significa, ou, melhor, que sentidos podem ser revisitados por esta característica análoga à palavra-valise que emerge nesta imagem impossível? Em primeiro lugar, um compreensível ceticismo quanto ao seu título, visto que ele se refere a tudo, menos ao único momento possível à imagem fotográfica. Este título sugere, e com efeito instaura, uma narrativa que se pretende linear, em que tanto a cerca quanto o bebê, bem como “hope” e “new life”, presentes no título, requerem uma análise mais criteriosa.



Fonte: autoria própria.

Quando observamos as palavras que compõem o título *Hope for a new life* em sua intensidade, ou seja, naquilo que diz respeito à marca textual, temos três significados usuais e distintos para *hope* (esperança, Figura 7). O primeiro significado diz respeito ao sentimento de esperança em si, ou seja, deste desejo que é acompanhado de expectativa de realização ou de sucesso. Se tomarmos esta

32 Há, ainda, na descrição desta mesma palavra esotérica, a observação de que as duas palavras que se condensam devem, necessariamente, possuir o mesmo peso (no exemplo de “furiante”, fumante e furioso devem ser iguais em intensidade). O pré-requisito de equilíbrio não cessa na intensidade, de modo que uma palavra não pode preceder a outra, nem cronologicamente, nem de nenhum outro modo (isto é, com exceção da necessária precedência de uma sobre a outra no fluxo linear do texto. Esta necessidade, porém, inexiste na imagem fotográfica, visto que não há linearidade preestabelecida de leitura).

marca como correta, *Hope for a new life* diz respeito somente a um sentimento que se refere a (ou se articula à) esta nova vida, ou seja, trata-se apenas de salvaguardar a segurança da criança, cujo corpo já logra sua passagem através da cerca, deixando para trás tudo que puder ocupar o lugar de peso morto. Quem nutre, porém, este sentimento? Certamente não será o bebê, cuja vontade é insondável (ao menos verbalmente), mas é possível afirmar se isto corre qualquer um dos (ou a ambos os) homens adultos? A esperança rompe a primeira camada e se localiza em seu narrador, no fotógrafo? Ou se trata de romper uma segunda camada narrativa e colocá-la em quem lê a imagem?

Se for o primeiro caso, falamos do que desconhecemos, visto que não há relato amplamente divulgado a respeito das intenções destes homens no material disponibilizado pela imprensa. Se for o segundo caso, estamos diante do dilema discutido com ênfase por Eco (1994), ou seja, trata-se de decidir se o agente deste sentimento é o autor ideal ou o autor empírico, mas estas duas funções não são tão claras na fotografia quanto o são no texto literário, ou seja, encerramos toda a obra no enquadramento limitado do próprio sujeito que produz a imagem, algo que retira da imagem porção substancial de sua potência. Dito de outro modo, seria supor que a obra se reduz ao controle do(a) autor(a), a uma ficção opaca, cuja única esperança de travessia (agora, travessia da narrativa) será através do(a) autor(a), uma obra irremediavelmente fechada, infensa ao acaso e negadora da ignorância do(a) autor(a), ou seja, teríamos que aceitar uma construção antiquada, mesmo romântica, de autoria para prosseguirmos pelo segundo caso. Se for o terceiro caso, por fim, questionamos, enquanto leitores, que autoridade têm estas pessoas de nos ditarem o que devemos pensar ou sentir, ou seja, caímos novamente na qualidade perversa que é própria à ficção, qual seja: a capacidade não de entregar prontamente aquilo que se deseja de antemão, mas de oferecer ao leitor as coordenadas suficientes para que seja capaz de desejar, em primeiro lugar.

Neste tocante, precisamos reconhecer que isto se trata da arte criadora de realidades através de ficções, uma das prerrogativas da ponte que conecta Ficção e Comunicação (ECO, 1994), por um lado, bem como da releitura cínica da ideologia em seu sentido mais puro (ZIZEK, 1996), por outro³³. Encerramos, aqui, o tratamento

33 A este respeito, Zizek afirma que “a fórmula do cinismo já não é o clássico enunciado marxista do

da primeira significação.

O segundo significado de esperança, “pessoa ou objeto que serve de centro à esperanças”, por sua vez, opera uma troca com a nova vida “new life”, de tal modo que, doravante, “esperança” se refere ao bebê, enquanto que “new life” assume um outro significado³⁴. Dizer isto é colocar este bebê em especial, ou a série de bebês representadas por este bebê, como esperança de algo, mas não está claro, apenas pelo título, em que medida estes bebês representam qualquer esperança. Num ajuste simples, porém necessário, o trecho “para uma nova vida” (*for a new life*) assume tons mais sombrios: para (*for*) que nova vida (*new life*)? Esperança para uma nova vida de quem?

Podemos prosseguir otimistas, assumindo que a longa série de crianças e bebês que atravessam fronteiras, sejam elas reais ou simbólicas, representam, de fato, uma mudança no perfil populacional dos Estados que as acolhem. A travessia das crianças, juntamente a suas famílias, representa, por certo, a travessia de etnias e idiomas, de valores e crenças. A esperança aqui, porém – e é crucial que não nos esqueçamos disto –, aponta para os pequenos, e não para os adultos, sugerindo, talvez, uma aceitação plena da travessia dos corpos, mas não dos fonemas exóticos ou da religião temida por outros, mesmo dos véus que são, prontamente, alvo de questionáveis interpretações³⁵.

‘eles não sabem, mas é o que estão fazendo’; agora, é ‘eles sabem muito bem o que estão fazendo, mas fazem assim mesmo’ (ZIZEK, 1996, p.14). A menção a esta passagem se justifica pela máxima popular do “para esconder um segredo maior, torne público um segredo menor”, de tal modo que esta fórmula ilustra a injunção explícita à crítica do conteúdo (em nosso caso, do conteúdo da narrativa fotográfica), mas vela uma outra, implícita (em nosso caso, da introjeção de um desejo, de um modo de pensar ou de uma visão de mundo, alinhavadas à ideologia dominante).

34 A exceção de *new life* enquanto “bebê”, cabem aqui as demais marcas (e.g., “Europa”, “futuro”, “sobrevivência”, ou mesmo “vida eterna”). Sua alternância oferecerá múltiplas nuances ao tratamento de “esperança” (*hope*).

35 Refiro-me, aqui, aos argumentos que miram no véu como modo de atingir a cultura, a religião e os valores do islã, tornando-o alvo de crítica ocidental ao marcar o véu como um signo de dominação masculina. Ao mesmo tempo, rejeita-se o *burkini* sob o mesmo signo da liberdade. Um elemento, porém, está presente em todas estas situações: a desconfiança do ocidente diante de corpos e rostos que não se mostram, que não se desnudam em resposta à injunção ao prazer reproduzida pela propaganda comercial (e.g., *Just do it, Enjoy, Amo muito tudo isto*, etc.). Não há, portanto, espaço para não aproveitar (*Enjoy*), não querer fazer (*Just do it*) ou não gostar/amar nada disto (*Amo muito tudo isto*). Para o ocidente, paradoxalmente, obsceno é estar coberto(a).

Fotografia 3



Mais uma vez, a verdade definitiva do universo desespiritualizado e utilitarista do capitalismo é a desmaterialização da "vida real" em si, que se converte num espetáculo espectral. (ŽIŽEK, 2003)

Menina síria aguarda seu pai do lado húngaro da cerca.

Fonte: Warren Richardson (2015b)

A realidade, por outro lado, demonstra que, diante do livre trânsito de mercadorias, o trânsito de indivíduos suscita, quiçá como sintoma, uma dúvida constante quanto à finalidade destes indivíduos nos Estados que os recebem. Cabe aduzir que justamente a esperança, pontua Kübler-Ross (2008), é um importante estágio do luto. Ainda que posta em segundo plano no modelo que leva o seu nome³⁶, a esperança enquanto estágio do luto abre precedente para outras leituras de *Hope for a new life*. Uma primeira leitura possível seria a de que se espera, no contexto geral das crises migratórias contemporâneas, por uma solução fantástica, quando não fantasística, ou mesmo fantasmática, ou seja, de um *deus ex machina* capaz de colocar a ordem do mundo novamente nos trilhos.

Nos trilhos deste caminho, porém, abrem-se dois possíveis aprofundamentos: o da esperança enquanto crise de desejo, na Psicanálise, e o da esperança enquanto disposição basal do processo de luto, nos estudos que tratam da morte e da terminalidade.

A esperança enquanto crise de desejo remete prontamente à queixa da pessoa neurótica que busca, no consultório de Psicanálise, uma fórmula capaz de restaurar as coordenadas de desejo que, anteriormente, tornavam possível toda a sua economia de libido. Se esta demanda falasse, diria “como eu gostaria de voltar a amar X”, a “fazer Y” ou a “acreditar em Z”. Ocorre, porém, que este tipo de queixa advém precisamente de uma estrutura que se modificou. Como restaurar, então, uma ordem de desejo cuja estrutura já não se assemelha à original?

A dimensão política desta observação clínica se dá, numa proposta possivelmente zizekiana, pela necessária perplexidade diante da ideia de capitalismo humanizado, no qual é possível, junto à compra de um café, pagar uma pequena parcela adicional, que será revertida para esta ou aquela causa

36 O modelo Kübler-Ross, proposto e consagrado pela pesquisa de Elizabeth Kübler-Ross com pacientes terminais na década 1960, expõe o que seriam os estágios do luto, experimentados por aqueles que tomam conhecimento da própria terminalidade precoce (e.g., em decorrência de uma enfermidade grave). Deste modo, “negação”, “raiva”, “depressão”, “barganha” e “aceitação”, nem todos presentes, tampouco necessariamente manifestados nesta cronologia, seriam os estágios do luto através dos quais os pacientes da Dr^a Kübler-Ross atravessaram (KÜBLER-ROSS, 2008). Um outro estágio, porém, chamado de “esperança”, seria um caso especial de estágio do luto, de modo a perpassar os demais e se mostrar sempre presente. Este estágio teria, como característica, a disposição dos indivíduos a manterem sempre presente um sentimento de que todo o processo de perda e de sofrimento poderia, até o último minuto, ser revertido (e.g., por um tratamento, etc.) ou superado através de algum outro meio (e.g., curas espirituais, etc.).

humanitária. Deste modo, no ato de pagar uma taxa adicional à compra do café, o sujeito mitiga parte da própria culpa por não refletir por e não agir sobre a realidade em que vive. Comporta-se de forma genuinamente neurótica, ao tentar se convencer de que, uma vez que as contradições do sistema de produção capitalista não sejam colocadas em questão, a vida pode continuar sem maiores transtornos. Dialeticamente, porém, uma lógica muito mais perversa se sucede, visto que o sujeito que necessita pagar a taxa adicional já é, desde o início, incapaz de sustentar a fantasia que está à venda.

A esperança como disposição basal do processo de luto, por outro lado, reserva, talvez, a verdade trágica manifestada após a crise neurótica de desejo acima exposta. Trata-se, pois, de reconhecer que a esperança como disposição basal do processo de luto, presente do início do conhecimento da enfermidade até o momento da morte, carrega necessariamente o saber da inevitabilidade desta. A esperança, no luto da pessoa em situação terminal, não é razoável na medida em que se afirma num desconhecimento. De fato, um novo conhecimento, capaz de produzir um novo tratamento, pode beneficiar um pequeníssimo número de pessoas que lidam com a inevitabilidade da proximidade da morte em decorrência de uma enfermidade. Até que ocorra o improvável, porém, desconhece-se qualquer saber capaz de mudar o curso das circunstâncias do próprio corpo.

Desconhecemos, porém, as contradições do Capital em seu poder de segregação (e.g., de classe, de gênero, etc.)? Que aproximação é possível ser feita da interpretação de “esperança”, lida duplamente enquanto disposição basal do processo de luto e enquanto crise de desejo, em *Hope for a new life*? Por um lado, a crise de desejo remete ao reconhecimento de uma modificação estrutural nas coordenadas do próprio desejo, equacionando a restauração da antiga estrutura à fantasia sintomática de uma tentativa de restaurar o passado, de fazer retroagir a História. Por outro lado, a disposição basal do processo de luto impossibilita que se oculte o elemento motivador do luto em primeiro lugar, sem o qual esta forma de esperança (e.g., a esperança na terminalidade, a esperança diante de uma conjuntura econômica e geopolítica que sistematicamente perpetua miséria e produz guerras) sequer estaria presente.

Fotografia 4



Então apreendemos a precariedade da vida através dos enquadramentos à nossa disposição, e é nossa tarefa tentar estabelecer novos enquadramentos que aumentariam a possibilidade de reconhecimento? (BUTLER, 2015, p.28)

Homens sírios chamam pelos demais, para que venham e possam realizar a travessia para a Hungria sob a cerca de arames farpados

Fonte: Warren Richardson (2015c)

4.2 DAS VOZES E DOS DESEJOS

A fotografia *Hope for a new life*, neste prisma, então, poderia ser lida como um quadro verdadeiramente sintomático de um desejo cujos alicerces já não existem mais, por uma solução contraditória, visto que permitir a livre travessia de pessoas, ou seja, pagar este óbolo impossível, significaria fazer ruir a própria estrutura, o próprio meio de produção que se pretende preservar. A ajuda humanitária ao *homo sacer*, portanto, seria pega de calças curtas: trata-se de um paradoxo tão insustentável quanto uma fotografia como esta que vemos, cuja possibilidade só se realiza fora do tempo e do movimento, para além do devir histórico.

Se isto é verdade, também é verdade que não se pretende, com esta crítica, realizar qualquer ataque ao autor da imagem, Warren Richardson. Operar esta redução seria aceitar que a agência de um único sujeito teria a potência de fazer mover, ele próprio, o motor da ideologia (ou, numa aproximação, um discurso do Outro lacaniano), quando a verdade pode sugerir o contrário: é o sujeito que é falado pela linguagem. Esta fórmula, central para a teoria de Jacques Lacan, já está presente em Hegel, como nos aponta Žižek:

Hegel estava certo ao apontar repetidas vezes que, quando falamos, estamos sempre no universal – o que significa que, com sua entrada na linguagem, o sujeito perde suas raízes no mundo vivido concreto. Em termos mais patéticos, posso dizer que, no momento em que começo a falar, deixo de ser o eu sensualmente concreto, pois sou apanhado em um mecanismo impessoal que sempre me faz dizer algo diferente do que eu queria dizer – ou, como costumava dizer o primeiro Lacan, eu não estou falando, estou sendo falado pela linguagem. (ŽIŽEK, 2013, p.37)

Em seus escritos sobre Cinema, Žižek usualmente se refere à dimensão obscena da voz enquanto instância – na falta de melhor termo – alienígena ao sujeito (aqui posto como “agente de uma vitalidade animal direta”). Aqui os exemplos são abundantes.

Em “O Grande Ditador” (CHAPLIN, 1940), uma dupla intrusão da voz ocorre. A primeira delas, puramente metalinguística, trata de como a linguagem do cinema mudo reage à viabilidade técnica da introdução da voz, mas não o faz sem problematizar os devidos riscos e desconfiças. O que viria em seguida? O que se perderia com a inserção da voz? A segunda intrusão serve de resposta à esta

primeira inquietação. Chaplin, aqui, interpreta duas personagens: o grande ditador, cuja voz ressoa em toda a sua belicosidade pelos alto-falantes da cidade, e o vagabundo, cuja expressão se dá sem palavras, nos moldes do cinema mudo. Na cena final do filme, porém, o vagabundo, tendo trocado de lugar com o grande ditador (são sócias, afinal), profere seu famoso discurso de apelo à paz. Žižek (2006) aponta, porém, para uma leitura alternativa deste discurso. Ocorre que, ao erguer o punho e dizer “[...] Soldados, em nome da democracia, unamo-nos!”³⁷, o vagabundo é aplaudido com o mesmo ardor que o grande ditador sempre foi aplaudido, e seu semblante de assombro – e não de alegria – parece corroborar a hipótese de que, com a voz, a dúvida entre falar e ser falado, o receio de ser possuído por ela, e não de possuí-la, está sempre presente.

No episódio *The dummy* (BIBERMAN; SERLING, 1962) da clássica série televisiva *The Twilight Zone*, Jerry é um ventríloquo que acredita que o boneco que utiliza em suas apresentações, Willie, tem vida própria. No desenvolvimento da trama, Jerry, num arroubo de fúria, tenta matar o boneco por estrangulamento, mas a tentativa de exterminá-lo conduz a um desfecho inesperado: o espectador descobre em seguida que, deitado em uma cama de hospital, em recuperação, o corpo de Jerry foi permanentemente tomado pela voz de Willie, e que a voz de Jerry, agora, pertence a um boneco.

Essa é uma das maneiras de entendermos o que Lacan chamou de “castração simbólica”: o preço que o sujeito paga por sua “transubstanciação” do ser agente de uma vitalidade animal direta para ser um sujeito falante cuja identidade é mantida à parte da validade direta das paixões. (ŽIŽEK, 2013, p.37-38)

Feitas as necessárias ressalvas (e a necessária defesa da leitura da imagem fotográfica independentemente dos fatores e informações capazes reduzi-la, como vimos, ao domínio do princípio da contradição), podemos revelar, talvez à guisa de curiosidade, um pouco mais sobre as pessoas retratadas.

É uma imagem assombante. Você vê a ansiedade e a tensão em um clima que é diferente daqueles em imagens explícitas. É sutil, e mostra a emoção e o sentimento real do fundo do coração de um pai que está apenas tentando entregar seu bebê para o mundo no qual ele deseja viver. Isto é realmente impressionante. (THE WORLD

37 Tradução própria do original “[...] *Soldiers, in the name of democracy let us all unite!*” (CHAPLIN, 1940)

PRESS PHOTO FOUNDATION, 2016)³⁸.

O homem à esquerda, então, cujo rosto vemos na imagem, é o pai do bebê, segundo o relato. A temporalidade, também, é restabelecida, uma vez que se torna claro a direção em que o bebê segue, e este, saído de um determinado enquadramento, dá lugar a outras travessias, de adultos e crianças, mulheres e homens.

Na série que dá continuidade – quando não cronológica, ao menos lógica – à fotografia *Hope for a new life*, vemos novos enquadramentos, como aquele em que uma menina aguarda, à esquerda, a travessia de seu pai, que ainda se encontra à direita (Fotografia 3, p. 87). Numa leitura apressada, esta poderia ser uma imagem produtora de desencantamento, visto que tudo, nela, se alinhava num todo coeso, numa narrativa cuja dedução é trivial: uma travessia da direita para a esquerda, do Sérvia à Hungria, na qual pelo menos uma pequena família se encontra declarada pelo fotógrafo. Mãos e instrumentos são vistos, solo e firmamento, gestos e cuidados. A luz vem da direita, como se nota pela face posterior do braço esquerdo do homem que está no canto direito. O arame mantém o caráter de obstáculo, mas encontra-se esvaziado da vivacidade ameaçadora da primeira imagem da série. A menina espera sem alarde, a primeira – e única – mulher desta série fotográfica. Pergunta-se em que medida os significantes “esperança” (*hope*) e “nova vida” (*new life*) não se aplicam também a ela.

O que impressiona nesta imagem, seu *punctum*, está no contraste feito com a primeira. Lá, um bebê sobrevive a uma travessia entre territórios, sugerindo narrativas ora trágicas, do ser humano *versus* a natureza (e.g., o descampado, a noite, etc.), ora dramáticas, do ser humano *versus* as leis (e.g., a fronteira circundada de arames, as lanternas dos guardas, etc.). Aqui, vemos o dispêndio de tempo que dispensa mesmo o movimento que a fotografia não é capaz senão de emular, o suplício que vem do encontro entre ciência e paciência, o esforço técnico (Fotografia 4, p. 91), enfim, o *making of*, na falta de melhor termo, de uma imagem

38 Tradução própria do original: “It’s a haunting image. You see the anxiousness and the tension in such a mood which is pretty different from those in-your-face images. It’s subtle, and shows the emotion and the real feeling from the deep heart of a father just trying to hand over his baby to the world he was longing to be in. This is really something.” (THE WORLD PRESS PHOTO FOUNDATION, 2016)

que tem como marca o apelo à espontaneidade, ao contato direto com uma realidade imediata. Temos, portanto, a própria substância da mediação dentro da mesma série, como uma falha estrutural no próprio arcabouço narrativo. Nisto se encontra um elemento redentor e complexificador de Warren Richardson, a meio caminho entre paparazzo e fotojornalista.

Como relacionar este debate sobre os enquadramentos com problema da apreensão da vida em sua precariedade? Poderia parecer, em princípio, que é um convite à produção de novos enquadramentos e, conseqüentemente, de novos tipos de conteúdo. Então apreendemos a precariedade da vida através dos enquadramentos à nossa disposição, e é nossa tarefa tentar estabelecer novos enquadramentos que aumentariam a possibilidade de reconhecimento? (BUTLER, 2015, p.28)

Em princípio, sim, ou seja, a série não premiada e posta em segundo plano pela diferença qualitativa que apresenta com *Hope for a new life* oferece elementos para esta crítica, para este restabelecimento de novos enquadramentos. O que não salta à atenção através de títulos e do apelo à imagem única (na qual, poderíamos argumentar, há o risco também da narrativa única) pode – e com efeito deve – ser recontextualizado à luz das outras imagens da série. A questão que parecia perdida, portanto, retorna: diante da precariedade, de que modo se estabelece quais vidas são ou não são passíveis de luto?

A produção de novos enquadramentos, como parte do projeto geral de mídia alternativa, é evidentemente importante, mas perderíamos uma dimensão crítica desse projeto se nos limitássemos a essa forma de ver as coisas. O que acontece quando um enquadramento rompe consigo mesmo é que uma realidade aceita sem discussão é colocada em xeque, expondo os planos orquestradores da autoridade que procurava controlar o enquadramento. (BUTLER, 2015, p.28)

Não é causa de espanto, portanto, como *Hope for a new life*, com todos os seus elementos passíveis de problematização, se integre à mesma série à qual pertencem Aylan Kurdi e Omran Daqneesh³⁹. A discussão aqui é dupla. Por um lado, a espetacularização da morte e do sofrimento de crianças se tornou um tema de uso recorrente pela mídia ocidental, cabendo, aí, que sejam questionados os propósitos

³⁹ As fotos mencionadas se referem, respectivamente, ao menino sírio encontrado morto numa praia da Turquia em 2 de setembro de 2015 e ao outro menino, também sírio, filmado e fotografado dentro de uma ambulância, ora sozinho, ora acompanhado de sua irmã, em 17 de agosto de 2016.

deste enquadramento. Por outro lado, a transformação de imagens em argumento moral deve se prestar à sua cuidadosa (re)leitura em termos de discurso, o que reforça nossa ideia de refutação do uso da imagem como via de acesso não mediado à realidade.

A este respeito, cabe pontuar, à guisa de exemplo, as duras críticas que esta série fotográfica recebeu por parte dos críticos às forças do Ocidente na Síria. Por um lado, as imagens de Omran Daqneesh e sua irmã receberam denúncias do presidente sírio Bashar al-Assad de se tratarem de propaganda das atividades do grupo White Helmets. Para Assad⁴⁰, este grupo de resgate é o rosto da organização Jabhat al-Nusra (posteriormente denominada Jabhat Fateh al-Sham) em Aleppo, e salienta, ainda, que cada criança foi resgatada num incidente diferente, argumento que sustenta a denúncia de que as imagens e os vídeos foram encenados. Por outro lado, a imagem de Omran Daqneesh, objeto de grande atenção na mídia ocidental, estabeleceu um novo enquadramento ao quadro da guerra síria em 2016.

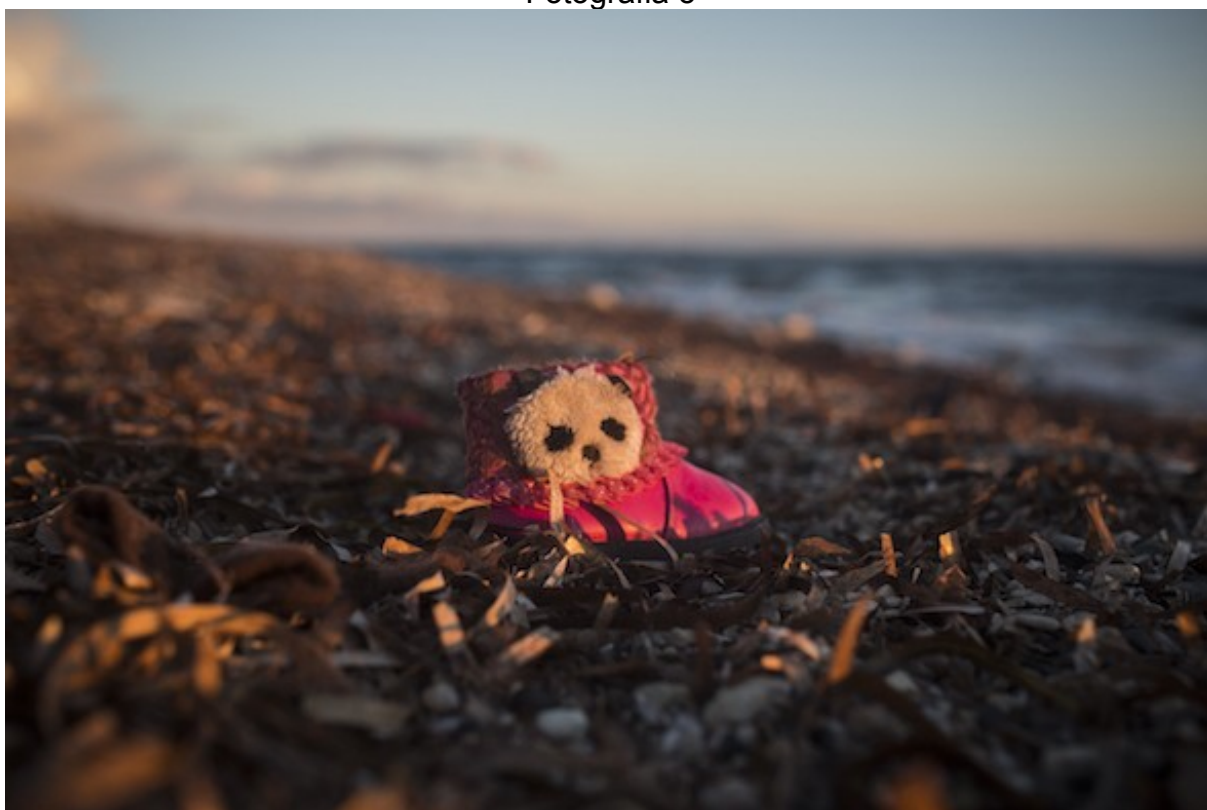
Isso sugere que não se trata apenas de encontrar um novo conteúdo, mas também de trabalhar com interpretações recebidas da realidade para mostrar como elas podem romper – e efetivamente o fazem – consigo mesmas. Por conseguinte, os enquadramentos que, efetivamente, decidem quais vidas serão reconhecíveis como vidas e quais não o serão devem circular a fim de estabelecer sua hegemonia. (BUTLER, 2015, p.28)

Pergunta-se, porém, quais são as vidas em questão. Se forem aquelas das crianças, atingimos um beco-sem-saída, visto que as crianças estão sendo enquadradas fotograficamente, mas não criminalmente. Os criminosos enquadrados, necessariamente ausentes das imagens em que as crianças são protagonistas, estes, não são os seus inimigos, mas os de Estados, poderes e projetos. A ruptura que se busca, portanto, pode ser esboçada. Trata-se de expor os modos através dos quais a guerra e a imagem são ressignificados, e como a família, as crianças, a cultura, etc., são utilizados como o semblante de outra ordem de disputa, na qual cada significante e cada imagem deve assumir pelo menos dois significados distintos se aceitarmos a possibilidade de que, através do processo metonímico, é possível se aproximar do significado sob o qual deslizou o primeiro significante.

40 Vídeo disponível em: <http://www.independent.co.uk/news/world/middle-east/syria-assad-aleppo-boy-omran-daqneesh-photos-faked-forgery-a7371526.html>. Acesso em 27 fev. 2018.

5 COR: TRAVESSIAS MARÍTIMAS

Fotografia 5



"No fundo a fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é pensativa." (BARTHES, 2015, p.37-38)

Sapato de bebê numa praia de Lesbos no primeiro dia de 2016. Milhares de refugiados chegaram à ilha grega em 2015, após cruzarem o Mar Egeu desde a Turquia.

Fonte: Santi Palacios (2015b)

O quadro nos mostra o que deseja a pessoa que fotografa. Nem objeto, nem fundo, nem escalas de cinza, nem tonalidades de cor, mas todo o conjunto, ou seja, tempo, espaço, história, singularidades e pluralidades. Uma via régia para a compreensão do desejo – e, por metonímia, a fotografia – está contida nesta intuição. Não parece ao acaso que o enquadramento dos refugiados se dê de outro modo senão pelas séries: uma criança de cada vez, um choro de cada vez. O desespero da travessia de um se transforma no desejo da travessia do outro, ou, dito de outro modo: a imagem do migrante indefeso, ferido ou mesmo morto, num determinado cenário e num determinado tempo, pode ser lido como seu desejo do outro lado do espelho fotográfico. Quem, entretanto, deseja e consome estas imagens?

Se um desejo é tão complexo quanto sua composição, devemos admitir que a cor é um de seus elementos, de tal forma que é possível dizer que se deseja em cores ou em preto e branco, com maior ou menor contraste, com ou sem som, vozes, ruídos. Um ser humano pode desejar matar outro ser humano até que ele abra a boca e pronuncie uma ou duas palavras, assim como a guerra pode ser tolerável, apenas, através de muitos filtros, sejam eles de natureza discursiva, moral ou estética.

Não parece ser o caso de que a escolha de cores ocorra por motivos estritamente estéticos. Sabemos, no entanto, por manuais de fotografia, que a captura das imagens, em especial as digitais, é, via de regra, uma captura colorida, cabendo ao pós-processamento das imagens operar, por exemplo, balanços, saturações e dessaturações, esta última responsável pela transformação de uma imagem colorida em outra, descolorida. A manutenção das cores, bem como a escolha pela sua eliminação, passam, portanto pela intencionalidade do fotógrafo. Se é verdade que existem motivos puramente estéticos para a escolha de um ou de outro, deve-se concordar que existem motivos discursivos para tanto. Dando um passo além, a síntese destas duas proposições também deve ser considerada:

A cor, na fotografia, baseia-se num prisma elementar, e por enquanto não pode ser diferente, pois não foram descobertos procedimentos químicos que permitam a tão complexa decomposição e recomposição da cor (em pastel, por exemplo, a gama de verdes comporta 375 tonalidades!). Para mim, a cor é um meio de

informação muito importante, mas muito limitado no plano da reprodução, que resta química e não transcendental, intuitiva como na pintura. Diferentemente do negro, que dá a gama mais complexa, a cor, ao contrário, oferece apenas uma gama inteiramente fragmentária. (CARTIER-BRESSON, 2015, p.31)

O comentário data de 1985, quando a fotografia colorida já era um recurso bem estabelecido no mercado e indústria fotográficos. O que extraímos deste trecho são duas identidades, a primeira delas entre a cor e uma gama fragmentária e a segunda, entre o negro e uma gama mais complexa. Não seria abusivo, no entanto tentar uma outra aproximação, na qual, pela gama mais complexa do negro, teríamos um sentido de gama não fragmentária, uma gama única. Esta aproximação não parece descabida, principalmente quando consideramos que as fotos em preto-e-branco não raro são utilizadas como sinais distintivos de caráter do artista que produziu a imagem.

No que tange o gênero da cor – ou na escolha entre a produção de imagens em cores e em escala de cinza –, é necessário realizar uma breve excursão pelo lugar-comum ao qual esta dicotomia remete. Tratamos da estrutura conotativa que atribui às imagens em tons de cinza uma inteireza própria, além de um caráter atribuível à pessoa que fotografa, enquanto que, às imagens coloridas, são reservadas associações de ordem fragmentária.

Vimos, há pouco, que a subtração das cores, nos atuais equipamentos fotográficos, é realizada no pós-processamento das imagens, e não no momento de sua produção, e argumentamos que isto se deve à impossibilidade técnica de restaurar as cores de fotografias produzidas em escala de cinza (exceto, é claro, se considerarmos a possibilidade de realizar a pintura, digital ou de outra natureza, em caráter suplementar, ou aditivo, à fotografia original). Ora, além do paralelismo entre a viabilidade técnica da fotografia colorida em escala industrial e o desenvolvimento, nas Ciências Humanas, de uma tradição continental de matriz crítica, na qual a desconstrução desempenha um papel central (de tal sorte que se torna relevante salientar o possível significado de termos fotografias coloridas de Derrida, mas não de Husserl), outras dicotomias se somam, no ocidente, sobre o esboço de diferenciação realizado por Cartier-Bresson. Mesmo no uso figurativo do contraste na linguagem, por exemplo, para se referir à capacidade de realizar distinções (e.g.,

“diferenças contrastantes”), percebe-se a predileção das distinções de valor (e.g., de valores de cinza, ou de uma mesma cor, em qualquer série monocromática, como pode também ser notado em expressões tais como “preto no branco”) sobre as matizes de cor, situação em que, mesmo ao serem comparados dois objetos de idêntico valor, mas de diferentes cores, as descontinuidades entre objetos distintos se fazem notar facilmente.

Este pensamento nos convida a refletir sobre as possíveis paráfrases destas duas ideias de Cartier-Bresson, a saber, a da complexa gama do negro e a da fragmentária gama das cores. Proponho aqui um paralelismo entre a fotografia monocromática e os grandes sistemas (e.g., as metafísicas, as religiões) ou às grandes narrativas (e.g., o romance, o gênero épico), enquanto que a fotografia colorida, mais pedestre, mais se assemelha à forma álbum (e.g., o álbum de fotografias, a coletânea de contos, a forma aforística em filosofia, o haicai).

É neste tom que tentarei nos aproximar, imagetivamente, dos pontos de vista destes dois fotógrafos, Santi Palacios (Fotografias 5, 6 e 7, pp. 99, 105 e 111) e Fabio Bucciarelli (Fotografias 8, 9 e 10, pp. 115, 117 e 119). Eles apresentam, em suas galerias, não somente as marcas distintivas das capturas coloridas ou em preto e branco, mas também um tratamento diferenciado quanto à representação da família e a construção dos seus enquadramentos enquanto cenas de desejo. As duas séries fotográficas foram produzidas no ano de 2015 e foram referentes às migrações marítimas, pelo Mar Egeu, no Mediterrâneo, de populações sírias realizando a travessia entre Turquia e Grécia.

5.1 DAS CORES

Um sapato rosa intenso sobre o solo marrom, com o mar ao fundo, fora de foco (Fotografia 5, p. 99). Um tecido único, dourado, dobrado sobre si mesmo numa proliferação de polígonos que revestem uma mulher, revestida por um homem e, ambos, revestidos, ao fundo, pelo mar (Fotografia 6, p. 105). Um grupo de pessoas revestidas por um bote que já se encontra, por efeito do ângulo escolhido pelo fotógrafo, quase totalmente revestido pelo mar (Fotografia 7, p. 111). Estas três imagens fornecem coordenadas suficientes para uma aproximação da pessoa refugiada por uma analogia ao fetiche. Se tomarmos o fetiche sexual como exemplo

paradigmático, temos propriamente uma operação de revestimento muito específica, na qual uma porção perecível do corpo (e.g., a carne, a pele, uma saliência óssea) é revestida por outra, imperecível (e.g., couro, látex) (BECKER, 2007). Esta operação é particularmente significativa quando observamos que o comportamento do fetichista, muito embora possa cambiar entre a indiferença e a repulsa à porção corporal descoberta, modifica-se por completo quando é operado o revestimento.

Apresenta-se, sob esta luz, a hipótese de que a pessoa migrante, refugiada, se torna objeto de desejo desde que revestida, de tal modo que, uma vez liberta das condições adversas que ameaçam sua sobrevivência, opera-se o reverso: um inexplicável estranhamento. Se nos deixarmos guiar pela provocação deleuziana que há pouco revisitamos, a cena de desejo requer que todos os elementos estejam presentes, figura e fundo, temporalidade e espacialidade, para que funcione. Sendo assim, a pessoa migrante que morre na praia (como é possível verificar nas imagens veiculadas pela grande mídia nos anos tratados neste texto) encarna a realização ambígua de um desejo, na falta de melhor palavra, mórbido: ela é, ao um só tempo, passível de ser lida como objeto de cuidado humanitário e, também, a imortalização da cena de desejo que se repete nas três imagens das quais tratamos agora.

Se retomarmos a chave psicanalítica de leitura, agora, então a figura da pessoa refugiada que reveste a sua mortalidade ora com um sapatinho, ora com um bote, ora com uma veste térmica dourada, põe em questão, precisamente, esta cena de desejo que retorna – como um conteúdo inconsciente que emerge à consciência sob a forma de sintoma, de modo chistoso, ou como se queira. De certo modo, é preciso que continuem assim, cumprindo e ocupando os lugares aos quais foram designados, como veremos: que não se saiba sobre a dona, ou o dono, do sapatinho na praia; que não se saiba se, após se livrar das vestes térmicas, a jovem coberta de dourado não se livrou, também, de seu *hijab*, esta cobertura proibida, índice cultural e religioso que veementemente desafia o cosmopolitismo ocidental; e que não se saiba se o bote, e seus tripulantes, sequer chegaram à praia, uma vez que já está seguro sob a forma do espetáculo. Em todas os casos, persiste a possibilidade de que um verdadeiro sepultamento tenha ocorrido na praia. Simbólico, quando não físico. Social, quando não econômico.

Fotografia 6



É studium, que não quer dizer, pelo menos de imediato, “estudo”, mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular (BARTHES, 2015, p.29)

Chegada de mulher e homem após travessia em más condições climáticas na ilha de Lesbos, Grécia. Quarta-feira, 28 de outubro de 2015

Fonte: Santi Palacios (2015a)

A pessoa migrante, aqui revestida pelo azul do mar mediterrâneo, deste véu azul da liberdade pregada ao menos enquanto mote do Esclarecimento⁴¹, oferece questões urgentes para serem tratadas uma vez utilizada como chave interpretativa o fetichismo nestas fotografias. Numa reflexão parcial, o que temos até o momento é, também para o *scriptor*, uma surpresa, pois a opção pelas cores, do contraste através das cores – e não pelos valores de *chiaro* e *scuro* – sugeriam, à primeira vista, uma leitura mais amena. A chave escolhida foi capaz de nos levar, através da cena de desejo deleuziana e da Psicanálise do fetiche, a um terreno novo em que parece legítimo formular: em que medida se articula este fetiche, que se estende de uma produção sobre o desejo e de uma reflexão sobre a mortalidade, em suas variadas acepções, a um outro fetichismo, a saber o fetichismo da mercadoria, cujos *insights* partem da obra marxiana até seus desdobramentos mais recentes?

Propomos, então, um esquisso do que parece ser a convergência de múltiplas linhas traçadas neste texto: que as migrações contemporâneas ensinam algo sobre o que se passa em regiões fronteiriças, pois, se é nas bordas que a Psicanálise localiza o gozo⁴², então as fronteiras políticas, ou seja, as bordas entre os Estados, representam, por analogia, este “mais além” no que se diz respeito à vida humana enquanto fetiche. O fetichismo sexual e os movimentos migratórios dos refugiados, portanto, seriam perversões, ou subversões, ora do funcionamento do desejo, ora do funcionamento do Capital.

Outra metáfora possível que observamos nestas três últimas fotografias poderia ser esboçada a respeito da predominância do tipo de significante encarnado por cada uma: a primeira, um índice; a segunda, um ícone; e a terceira, um símbolo. Com isto justificamos, em retrospecto, a escolha destas imagens. A escolha do sapatinho feito índice, e não apenas do sapatinho, mas do sapatinho solitário (ao qual se pode perguntar, onde estará o outro que completa o par?), e não apenas

41 É feita referência, aqui, à trilogia das cores, obra do cineasta Krzysztof Kieślowski: *Bleu* (1993), *Blanc* (1994) e *Rouge* (1994) – No Brasil, *A Liberdade é Azul*, *A Igualdade é Branca* e *A Fraternidade é Vermelha*. Nas palavras do cineasta: «*Bleu, c'est la liberté, l'histoire du prix que nous payons pour elle. À quel point sommes-nous vraiment libres?*», que traduzo por: “Azul é a cor da liberdade, a história do preço que pagamos por ela. Até que ponto somos verdadeiramente livres?”

42 É utilizada, aqui, a opção de gozo como equivalente a *jouissance*, presente nas principais traduções da obra de Jacques Lacan em língua portuguesa no Brasil.

dele, mas do sapatinho solitário revestido de uma praia europeia, tudo isto convida a percorrer um trajeto de semiose, ou pelo menos um dentre tantos. Trata-se de considerar que esta imagem, assim como o bebê em *Hope for a new life*, representam a presença, ou a chegada, do refugiado na terra triplamente proibida, prometida e preterida. A escolha da mulher coberta de *hijab* feita ícone carrega, apesar de todos os revestimentos, as seleções circunstanciais de sua origem, ainda que possa ser visto qualquer coisa de dialética na imagem: sua fusão com um labirinto de polígonos dourados, o que suscita a questão: de que modo estas duas origens de elementos podem se encontrar, ao mesos composicionalmente?

Figura 8: Proporção áurea aplicada à Fotografia 6



Fonte: Adaptado de fotografia original (PALACIOS, 2015a)

Uma sugestão parece surgir com a manipulação da Fotografia 6 (p. 105), através da aplicação de filtro de níveis sobre uma versão monocromática da imagem, visando, assim, a simplificação dos seus valores e adicionando, sobre ela, um instrumento composicional capaz de nos revelar o que poderia ser o seu *punctum* (Figura 8). Aplicamos, então, a razão áurea sobre a imagem da mulher, cujo semblante centraliza a atenção de quem a observa. Imediatamente, somos

levados a reconhecer uma curva que se inicia no céu, tangenciando o cobertor metálico. Em seu percurso, desenha triângulos por onde passa, no cobertor, entre o cobertor, a curva e o mar, etc. Ainda neste primeiro retângulo, delimitado à esquerda pela face da mulher, o *hijab* e a linha que passa sobre seu queixo, um outro triângulo se forma, estabelecendo esta face obscura como ponto de interesse. A curva tangencia o braço e a mão do homem que ampara a mulher, definindo, como ponto de interesse deste segundo retângulo, o gesto do braço e mão esquerdos do homem sobre as costas e braço da mulher. O retângulo seguinte, que se inicia à altura da mão esquerda da mulher é constituído, quase que por completo, pelo gesto de sua mão sobre o peito. Os triângulos seguintes – e, em última análise, o ponto de convergência da curva – tratam quase que exclusivamente da altura do coração da mulher, sustentado, à esquerda, por sua mão. A sequência de mãos e coberturas sobre um único seio protegido nos indaga: é disto que se trata uma família?

Levemos isto adiante: ela está casada com o homem que a ampara pelas costas e ombros? Se sim, por que não vemos, em sua mão, a outra aliança? Estamos diante de uma família, de um marido e de uma mulher, ou de irmãos? Até onde podemos especular, podem ser completos estranhos, mas a fotografia é capaz, ainda que por um instante, de criar a impressão de que estamos diante de uma família, ou, pelo menos, de parte de uma. O que significa dizer isso? Neste pequeno álbum de fotografias, composto de uma balsa de migrantes, um sapatinho e um casal, não vemos, aí, a narrativa de um agrupamento qualquer tomar forma na trajetória de famílias? Interessa-nos esta questão pois a busca de tais padrões *in loco* é distinta da intencionalidade do fotógrafo, que nos mostra, em suas escolhas, a construção de uma narrativa que não fala de outro modo senão por imagens.

Escapa-nos a possibilidade de decidir sobre o caráter de verdade das pessoas representadas nas fotografias. Delas, não sabemos sequer se fazem parte de um desembarque ou de uma companhia de atores e, no entanto, somos prontamente convocados a uma interpretação, à semiose. Mais que isso: somos convocados, novamente, a estabelecermos uma escolha de relação, qual seja, entre uma abordagem denotativa ou conotativa da linguagem. Dito de outro modo:

O que é verdadeiro para o significante e para o significado, tomados separadamente, o é também quando se trata da interpretação

metasemiótica da verdade dos próprios signos. Assim, a abordagem denotativa (N. Chomsky) ou conotativa (R. Barthes) da linguagem repousam sobre duas “mitologias” e duas interpretações diferentes da relação conhecida entre a linguagem enquanto manifestação (ou, eventualmente, “representação”) e a imanência (o referente “verdadeiro”) que ela manifesta: no primeiro caso, imagina-se que a linguagem cole inocentemente às coisas; no segundo, ela constitui uma tela mentirosa destinada a ocultar uma realidade e uma verdade subjacentes. (GREIMAS; COURTÉS, 2016, p.531)

Uma ilustração deste dilema é apresentada adiante (Fotografia 7, p.111). Nela, sentimo-nos lançados com violência no impasse ambivalente de uma imagem que se desloca, enquanto significante, entre ícone e índice. A interação entre ||mar|| e ||balsa||, sua borda quase implícita, recoberta por uma onda, no primeiro caso, fala de um risco presente no mundo, cuja representação fotográfica torna acessível ao mundo os limites aos quais os refugiados se submetem frente às circunstâncias sociopolíticas atuais. Há, aqui, um forte apelo à abordagem denotativa, pois o leitor se questiona, afinal, de que modo o fotógrafo poderia ter exercido qualquer controle sobre o referente? Certamente não seria possível que ele e sua equipe (se houver) interferissem numa situação muito real vivida pelas dezenas de pessoas no bote.

Uma refutação, porém, pode ser feita dentro dos termos desta abordagem: é que, conscientemente ou não, a escolha do ângulo e do momento produzem os efeitos descritos. Dito de outro modo, a escolha de captura no momento em que a balsa se encontra, sobre a onda, em seu nadir, produz o efeito secundário de que um naufrágio é iminente, enquanto que a quebra deliberada de um esquema composicional em terços (de tal modo que a balsa se posiciona além das bordas inferior e esquerda do quadrante central) confere à imagem final um desequilíbrio que contribui com uma narrativa.

No segundo caso, a interação entre ||mar|| e ||balsa|| corrobora com a nossa opção pela abordagem conotativa, tomando a imagem como potencialmente enganosa e cuja refutação, conquanto bem fundamentada por novas informações acerca do referente, não obstante já produziu efeitos de verdade. Isto, porém, não enfraquece o posicionamento, mas agrega uma importante dimensão: se uma fotografia requer que sejam elucidados quaisquer mal entendidos, é porque o signo logrou êxito em sua construção. Quanto às inconsistências que são próprias à semiose, o próprio diabo diria que:

Fotografia 7



Seria possível dizer que, terrificado, o Fotógrafo tem de lutar muito para que a Fotografia não seja a Morte. (BARTHES, 2015, p.20-21)

Refugiados num bote inflável superlotado se aproximam da ilha graga de Lesbos em más condições climáticas após a travessia do Mar Egeu desde a Turquia. Quarta-feira, 28 de Outubro de 2015.

Fonte: Santi Palacios (2015a)

Onde do conceito há maior lacuna,
Palavras surgirão na hora oportuna.
Palavras solverão qualquer problema,
Palavras construirão qualquer sistema,
Influem palavras fé devota,
De uma palavra não se rouba um jota
(GOETHE; MAZZARI; SEGALL, 2011, p.160)

A passagem, proferida por Mefistófeles ao Estudante que, erroneamente, toma-o por Fausto, oferece-nos algo sobre as ambivalências do signo. Certo de que qualquer sistema que se interponha como ferramenta interpretativa conduz a incertezas e falha antes de cumprir sua promessa, Mefistófeles revela ao Estudante, enfim, que cada um aprende somente o que lhe cabe aprender. Esta é, também, a intuição de Saussure (GREIMAS; COURTÉS, 2016) e recapitulada por Eco (1994, p.106), especialmente considerando o papel da cultura sobre a semiose em seu aspecto conotativo: a de que não se trata de decidir entre verdade ou mentira, mas do dizer-verdadeiro, ou seja, da veridicção.

5.2 DAS COMPOSIÇÕES E DOS CONTEXTOS

A mulher refugiada, a criança e a família de Fabio Bucciarelli (Fotografias 8, 9 e 10) nos oferecem uma perspectiva diversa, tanto do ponto de vista técnico quanto do ponto de vista narrativo. As estratégias composicionais de Bucciarelli dialogam com as escolhas de Palacios. Enquanto este opta pela cor, pelo movimento e pela tensão sobre os limites e bordas, aquele optará pelo monocromatismo, pela estase/êxtase contemplativa(o) e pela abertura por todos lados, ainda que esta seja para a mais completa escuridão.

A qualidade do *studium* nas fotografias selecionadas de Bucciarelli nos oferece uma experiência mais estável, sustentada por composições em terças e exposições moderadas, de tal modo a fazer separação calculada entre terra, mar e céu (Fotografia 8), entre humanidade e natureza (Fotografia 9) e entre interioridade e exterioridade (Fotografia 10). Não falam, no entanto, de conflitos entre as partes dicotômicas, como visto anteriormente. Nem o mar, nem a natureza, nem o mundo exterior se apresentam como ameaças aos migrantes, muito pelo contrário: aqui, é a interioridade que está em questão. O minimalismo destas composições, paralelamente, estabelece, nos entornos dos sujeitos, uma trama abstrata que

sustenta os conteúdos concretos.

Na Fotografia 8 (p. 115), a ausência de granulação e a constância dos valores – característica comum também à pintura e à caligrafia, sugere que a figura encoberta escreve algo sobre o tecido contínuo da areia, assemelhando-se a sombra que projeta ao solo às formas terminais das letras lunares, como ف (fā'). Esta possível acepção caligráfica da figura assevera, no silêncio meditativo da imagem, a existência de cultura complexa, inacessível a quem dela se aproxima, pois está, toda ela, recoberta por pano-tinta, ambos indecifráveis. A presença de uma segunda sombra, imediatamente abaixo da primeira, também nos diz algo a mais: será uma outra pessoa? Se isto for verdade, não há apenas uma pessoa sendo registrada. Ela não está só em sua visita à praia. Algo está sendo compartilhado. Uma letra se torna, quem sabe, um sema, componente mínima da significação.

Na Fotografia 9 (p. 117), o elemento luminoso, que destaca a criança-figura da vegetação-fundo sugere uma possibilidade de representação imagética, não mais caligráfica, mas que se aproxima do desenho figurativo. A abstração que tiramos deste último, presente na textura tracejada das folhagens e ramos entre os arbustos, é a mesma de uma rasura. Uma figura que se revela, portanto, em meio a rasuras num esquisso, e que, enfim, encontra um meio de se comunicar com a câmera. Em sua boca aberta, um bocejo ou uma palavra. Na trilha de pessoas saindo da foto para seguir caminhada, um reflexo desta mesma luz, tomada figurativamente.

Na Fotografia 10 (p. 119), o deslocamento suave do ponto de interesse sobre o terço lateral faz repousar o carro e os seus integrantes. A analogia possível, neste minimalismo imagético, pode ser feita com a música: envoltos em silêncio, e silenciosos também os instrumentos da orquestra, exceto um pequeno solista, que convoca os demais para recriar a sinfonia.

Nossas propostas de congelamento da linguagem e da incursão, em dois tempos, sobre a natureza biplana das alegorias faz referência direta aos mecanismos que permitem o trânsito pelos percursos imanentes de uma semiótica-objeto:

Fotografia 8



Eis que descobrimos, à nossa volta, gente capaz de responder à pergunta: fotógrafos. Gente que já vive o totalitarismo dos aparelhos em miniatura; o aparelho fotográfico programa seus gestos, automaticamente, trabalhando automaticamente em seu lugar; age no "setor terciário", brincando com símbolos, com imagens; seu interesse se concentra sobre a informação na superfície das imagens, sendo que o objeto "fotografia" é desprezível; seu pensamento, desejo e sentimento tem caráter fotográfico, isto é, de mosaico, caráter robotizado; alimentam aparelhos e são por eles alimentados. Não obstante, os fotógrafos afirmam que tudo isto não é absurdo. Afirmam serem livres, e nisto, são protótipos do novo homem. (FLUSSER, 1985)

Mulher síria olha para o mar nas imediações de Mersin, Turquia, 2015.

Fonte: Fabio Bucciarelli (2015)

Fotografia 9



A fotografia não é instrumento, como a máquina, mas brinquedo como as cartas do baralho. No momento em que a fotografia passa a ser modelo de pensamento, muda a própria estrutura da existência, do mundo e da sociedade. Não se trata, nesta revolução fundamental, de se substituir um modelo pelo outro. Trata-se de saltar de um tipo de modelo para outro (de paradigma em paradigma). Sem circunlocuções: a filosofia da fotografia trata de recolocar o problema da liberdade em parâmetros inteiramente novos. (FLUSSER, 1985)

Um menino sírio chega em Lesbos, 2015.

Fonte: Fabio Bucciarelli (2015)

Fotografia 10



A tarefa da filosofia da fotografia é dirigir a questão da liberdade aos fotógrafos, a fim de captar sua resposta. Consultar sua práxis. (FLUSSER, 1985)

Uma família síria descansa após a sua chegada em Lesbos, 2015.

Fonte: Fabio Bucciarelli (2015)

Ao analisar as estruturas profundas e querer explicá-las com a ajuda de um sistema de representação qualquer, o linguista detém, fixa, em um dado momento, o percurso gerativo, e manifesta então as estruturas imanentes monoplanas com o auxílio de um encadeamento de signos biplanos (ou de símbolos interpretáveis). Assim também a distinção entre o discurso abstrato e o discurso figurativo pode ser estabelecida, considerada a interrupção, seguida de manifestação, do percurso gerativo em dois momentos distintos do processo de produção. (GREIMAS; COURTÉS, 2016, p.300)

É de nossa inteira responsabilidade, conseqüentemente, retornar à abordagem conotativa, proposta anteriormente. A qualidade de *punctum* nas Fotografias 8, 9 e 10 (pp. 115, 117 e 119) aponta justamente para aquilo em que diferem das fotografias de Santi-Palacios. Em Bucciarelli, figura e fundo estão bem delimitadas, seja pela maior profundidade de campo (Fotografias 8 e 9), onde não ocorrem distorções no plano de fundo, ou efeitos de luz, como *bokeh*, seja pela opção por uma aquisição de luz que delimita, no interior de um veículo (Fotografia 10) os bordos de um microcosmo. De todo modo, trata-se de ambientes sondáveis, palpáveis, possíveis, todas estas características que encontram, nas Fotografias 5, 6 e 7 (pp. 99, 105 e 111), uma contraparte que sugere elementos de imprevisibilidade. Eis um *punctum* que podemos extrair destas duas séries selecionadas: a justaposição e os diálogos entre o trágico e o dramático.

O que solicitamos destes dois fotógrafos é, porém, uma exigência impossível, pois não podem, ambos, dar respostas claras quanto às possíveis asserções políticas que já fazem parte de suas imagens. Esta parece ser uma armadilha comum, própria da interface entre Estética e Política, qual seja: é impossível decidir se o posicionamento de Santi-Palacios parte de uma percepção pessimista ou trágica da realidade, ou se as declarações de Bucciarelli se apoiam no vislumbre da resolução de um drama humanitário ou de uma interpretação inocente no que diz respeito aos meios de reprodução do Capital.

Filósofos trágicos, cujo alvo era dissolver a ordem aparente para reencontrar o caos enterrado por Anaxágoras; por outro lado, dissipar a ideia de toda felicidade virtual para afirmar a desgraça, – mesmo, na medida do gênio filosófico de que dispunham, a pior das desgraças. Terrorismo filosófico, que assimila o exercício do pensamento a uma lógica do pior. (ROSSET, 1989, p.14)

A afirmação trágica da vida, por fim, é ilustrada mediante a consideração de

que, neste mundo e neste tempo, não existem soluções definitivas para a ambivalência das imagens, muito embora já seja possível, a todo instante, derivar interpretações, como formas curtas que prenunciam as formas longas (BARTHES, 2005). O terrorismo filosófico, projeto de uma Filosofia Trágica, rompe com a rotina e com o hábito, não raro aquele que o próprio discurso acadêmico inscreve na vida cotidiana, propondo um impossível: um ponto qualquer, a partir do qual, não se trata de interpretar o pior, mas sim de resistir, ainda que temporariamente, à possibilidade de qualquer interpretação. Trata-se, talvez, de reconhecer o poder da *leggerezza* (CALVINO, 1990), própria à imaginação narrativa sobre a *pesantezza* da realidade narrada imagetivamente.

6 SALA ESCURA: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tenho em minha mente uma imagem, que é uma dentre várias, uma para cada fotografia, que é a imagem externa desta outra, interna. Elas tentam se aproximar daquilo que registram, do ruído feito sinal e, deste, até uma interpretação. A imagem externa de cada fotografia é uma única, mas a interna comporta uma infinidade de esquemas interligados, cujo ponto de partida foi a intenção de uma semiose. Esta sequência infinita brota ora como árvore, ora como rizoma, e uma imagem nunca é igual à anterior ou à seguinte. Dançam sem se converterem em tomadas cinematográficas. Entram e saem da escuridão sem que passe um segundo. Estão fora do tempo. Se fossem translúcidas, como o pigmento da aquarela, formariam um borrão, um tremor. Tenho dez imagens em minha mente, cada uma dotada de um itinerário que lhe pertence, apenas, e a mais ninguém. Posso dizer que entendo o que se passa em sua composição, já que ela não cessa, nem quando terminamos o texto? Sabemos, ao pretendermos escrever teoria, algo do que fazemos, construímos qualquer saber, ou nossa trajetória, para os outros – e, de modo mais doloroso, também para nós – que não passa de retórica? Fizemos melhor que os fotógrafos estudados, cuja técnica e prática não requer, *a priori*, ferramental metodológico que lhe seja externo, o que é um rodeio para dizer que são falantes nativos, e não gramáticos, de suas próprias línguas?

Quem lê os textos escritos por fotógrafos, verifica serem eles que fazem outra coisa. Creem fazer obras de arte, ou que se engajam politicamente, ou que contribuem para o aumento do conhecimento. E quem lê história da fotografia (escrita por fotógrafo ou crítico), verifica que os fotógrafos creem dispor de um novo instrumento para continuar agindo historicamente. Creem que, ao lado da história da arte, da ciência e da política, há mais história: a da fotografia. Os fotógrafos são inconscientes da sua práxis. A revolução pós-industrial, tal como se manifesta, pela primeira vez no aparelho fotográfico, passou despercebida pelos fotógrafos e pela maioria dos críticos de fotografia. Nadam eles na pós-indústria, inconscientemente. (FLUSSER, 1985, p.41)

Será justo retratar os fotógrafos do início do século XXI com as mesmas lentes que aquelas reservadas aos fotógrafos profissionais de meados do século XX? Desde o surgimento das condições técnicas de reprodução de imagens, desde a pós-indústria, como escreve Flusser, vivemos muito mais que duas grandes

guerras e novas encarnações da revolução industrial. Vivemos uma série incessante de fissuras, cisões e desconstruções. Outro modo de colocar esta mesma indagação seria perguntando: os primeiros fotógrafos, herdeiros diretos das belas artes⁴³, o que eles sabiam que nós não sabemos? Invertendo: o que sabemos, hoje, que eles não eram capazes de vislumbrar? Gould (1996) nos propõe que a evolução, tomada em uma de suas principais acepções não-técnicas, a saber, a de evolução como sinônimo de excelência, não opera, como seria esperado, em ritmo gradual e progressivo, muito pelo contrário: cada época produz seus próprios *outliers*⁴⁴, seus pontos fora da curva, seus talentos, acidentes fortuitos e momentos irrepetíveis de excelência. Quais matrizes teóricas, portanto, respondem adequadamente aos problemas da significação? Uma réplica à questão levantada por Flusser, portanto, poderia ser a de que a mesma crítica levada aos fotógrafos retorna, e com maior intensidade, para a Academia. Como nos implicamos nesta mesma crítica?

Isto não provê qualquer resposta, é certo, mas serve como lema de uma crítica que ganha fôlego através do espelho que colocamos entre Fotografia e Academia: é preciso tratar de modo diferenciado o problema da ingenuidade (re)visitado no curso do texto, mas isto não significa, necessariamente, assumir um posicionamento de um ceticismo que, no lugar levar adiante os trabalhos, cristaliza-os, imobiliza-os. É preciso, na falta de palavras melhores, um engajamento com os jogos de palavras que estabelecemos.

É neste sentido que o domínio conceitual da Semiótica, seu modelo triádico de signo e suas considerações acerca de cada um de seus elementos nos pareceu mais adequado à aproximação com nosso objeto – o significante não-verbal, imagético, fotográfico. A exploração do sentido, segundo Deleuze, ainda que seu tratamento do conceito forme paralelos estreitíssimos com o entendimento de Frege e também de Wittgenstein, depois dele, sobre este jogo de imanência constitui o trabalho de qualquer filosofia.

43 Muitos destes primeiros profissionais eram, com efeito, pintores bem estabelecidos em suas comunidades, de tal modo que, desta antiga relação, vem o adágio de que a fotografia estaria para a anotação como a pintura estaria para a meditação, ou seja, uma nova encarnação para a comparação, também presente na literatura, entre as formas curta (e.g., o haicai, o soneto) e longa (e.g., o romance, a epopeia), como sugere Barthes (2005).

44 Termo utilizado em Estatística, definido para representar uma observação que se afasta de modo atípico das demais observações de uma série. É chamado, também, de valor aberrante.

Frege compara o conceito a uma região e diz: uma região delimitada sem clareza não pode, absolutamente, ser chamada de região. Isto significa que não podemos fazer nada com ela. – Mas não tem sentido dizer: "Detenha-se mais ou menos aqui"? Imagine que eu estivesse com uma outra pessoa em um lugar e dissesse isto. Nisso, nem ao menos traçarei algum limite, mas farei um movimento indicativo talvez com a mão, – como se lhe mostrasse um determinado *ponto*. E é precisamente assim que se explica o que é um jogo. (WITTGENSTEIN, 2005, p.54)

É do próprio Wittgenstein o alerta de que todo e qualquer jogo é testado de dentro, com elementos do próprio jogo, e não com recursos importados, ou com o que constituiria na fusão equivocada de dois planos de imanência (DELEUZE; GUATTARI, 1992), compostos, cada um deles, por diferentes subjetividades criadoras, em diferentes épocas, visando entender problemas cuja proximidade se emparelha, talvez, apenas no registro do significante. Percebemos, em nosso texto, o prejuízo de não termos feito uma aproximação precoce da virada linguística através de Wittgenstein, cujo diálogo com os semioticistas, na literatura, se dá em maior intensidade quando comparado a outras portas de entrada, como Heidegger ou Derrida, de modo que os métodos superem sempre seus conteúdos.

A contribuição de Eco, portanto, foi fundamental, ao apresentar ferramentas oriundas de um esforço colaborativo de múltiplos autores. O esgotamento através das listas e dos esquemas arborescentes certamente nos auxiliaram no percurso de atualizar os signos nas descrições de semioses que nos propomos a realizar. As aproximações com o objeto nos mostraram, com insistência, que a forma monográfica deveria prevalecer sobre a proposta panorâmica, o que frustrou as pretensões iniciais de nos valermos da forma ensaística para realizarmos uma abordagem de maior amplitude, como uma arqueologia em estilo foucaultiano ou uma genealogia nietzschiana. Nossa trajetória foi bem outra. Se não a forma monográfica mais estrita (o que, certamente, também não é o caso), realizamos, em certa medida, uma agrimensura, buscamos delimitar nossas regiões, ou territórios, e os objetos sobre elas, com o máximo de clareza e, terminado o processo, observamos transformações de percepção mediadas pelos instrumentos de leitura. É disto que se trata qualquer ferramenta, em sua generalidade mais abstrata, para Wittgenstein: qualquer coisa que transforma outra coisa.

A Semiótica, portanto, apresenta modelos, problemas e ferramentas

adequadas à exploração de significantes não-verbais. A Semiologia oferece algo similar, mas não equivalente. Por um lado, a Semiologia não oferece mais que linhas gerais de um olhar do outro, o que pode ser interessante do ponto de vista de uma Semiótica Conotativa. Se a ferramenta não é capaz de auxiliar na produção de um conteúdo, entretanto, que contribuição científica ela traz? Esta é uma crítica à adequação/inadequação metodológica, mas também ao conjunto de abordagens críticas não fundacionais que, não obstante critiquem a produção de conteúdos no registro ontológico, não auxiliam em suas próprias produções, não oferecem criações que lhes são próprias. Isso nos leva a questionar, afinal, qual é a relação que estabelecemos com autores, autoras e seus respectivos métodos? Quanto existe, nestas incursões, de um (dispensável) desejo de filiação?

Estas infinidades de imagens que tenho agora em minha mente, no entanto, o que se quer produzir com elas, afinal? Pensemos nos exemplos a seguir, começando pela Psicanálise, cuja oferta é a de um método capaz de sondar um conteúdo tipado em seu próprio fundamento: o inconsciente. Nisto reside seu argumento enquanto ferramenta de crítica cultural, mas não se pode mover nenhuma das peças fundamentais, sob pena de desmanchar o edifício heurístico. Trata-se de uma ferramenta leve e, por isso, dada à adaptação, mas a imobilidade de seus conteúdos demonstra um peso incomensurável, imobilizador: o peso de sucessivas gerações construtoras de túneis, mas não de pontes. As incursões proporcionadas pela Psicanálise e pela Semiologia são similares entre si: oferecem acesso a uma postura de escanção, a um estado de leitura, um cansaço, um peso de aprofundamento, se é que isto pode ser chamado assim. A Semiótica, por outro lado, oferece uma linguagem não para organizar o discurso sobre alguma coisa (ou a articulação entre os signos) mas uma linguagem para trabalhar o signo ele mesmo. A forja dos signos toma corpo no Interpretante, em seus mecanismos internos.

Seguindo por este caminho, é de se notar como rejeitamos a tradição fenomenológica, seja em troca dos saberes da linguagem, seja pela presença do materialismo dialético e sua crítica. Que ganho teríamos se a Fenomenologia fosse empreendida apesar de tudo? Talvez, nisto, resida um pequeno, mas significativo, fracasso metodológico quando temos em vista os desafios próprios de uma pesquisa

interdisciplinar. Para além de toda a crítica que se faz à abordagem eminentemente descritiva da Fenomenologia – um juízo de valor em nada apodítico, se for permitido o chiste – que benefícios colheríamos do encontro entre uma forma de Arte que se revela à percepção e uma forma de Filosofia que se desenvolve da apercepção? Fator limitante da pesquisa interdisciplinar: tomar propriedade de métodos de disciplinas distintas não raro se faz mediante altos custos.

Escrever é rescrever, camada sobre camada, ponto contra ponto. O encontro com autores e autoras é, também, um encontro com campos e disputas, momento proveitoso e de pequeno, mas significativo, sucesso metodológico nosso. Sem nos afastarmos da percepção, que é um dos nós deste texto, podemos nos valer desta analogia visual para dizer que o mesmo poder de focar, de apurar uma imagem, produzido por instâncias diversas (e.g., por escolas, autores, disciplinas, militâncias) escolhidas e acolhidas por quem pesquisa, pode, também, tirar de foco o objeto. As escolhas metodológicas, enfim, uma vez cumprido o objetivo exploratório da literatura proposta, se mostraram adequados à abordagem do objeto? Sim e não, o que é muitas coisas, mas não um paradoxo.

Há alguns modos de abordar esta questão e, com sorte, dar-lhe uma resposta. Trata-se de um luto, de uma perda e de uma ponderação ética sobre um objeto artificialmente construído. Sobre este objeto, cuja existência, de forma análoga ao significante e seu referente, sequer toca no mundo, sofreremos a perda das construções não realizadas, das ideias não assimiladas e integradas, daquilo que poderia ser significado, mas que resiste, junto ao ruído. A perda, portanto, não pode ser menor do que a perda de um mundo: morrem visões de mundo, ilusões visuais, como perdemos as inferências e sugestões ao que buscamos sob o signo de família em nossas investigações. O que obtivemos disto, senão o rumor de interpretantes? A ponderação ética à qual somos convocados é aquela que se faz, em literatura, ao estatuto da ficção, ao seu lugar no mundo: o de que existimos porque ela existe, e não o contrário. Isso nos conduz à ideia de que este diálogo incessante com as ficções que sustentam o mundo, especialmente quando isto retorna à academia e à escrita teórica, seja em seu aspecto imagético, narrativo, mítico, etc., é de imensa responsabilidade. De que modo, então, é possível ir além com as imagens? Perguntar isto é se perguntar de que modo se deve disciplinar o

pensamento sem, imediatamente em seguida, formular as perguntas erradas. Às vezes, como sabemos, a função de uma pergunta não é a indução de uma resposta, mas sua reformulação.

O preço que se paga, o óbolo, por fim, de nossa travessia, no que consiste? Os sapatos agrupados e as pessoas agrupadas. O sapato solitário e a pessoa solitária. A série se replica entre muros e cercas, quaisquer que sejam suas marcas sintáticas. Qual foi o trabalho que realizamos em conjunto, eu e você, se nos dispuséssemos a responder a questão acima? Exploramos um ferramental interpretativo capaz de gerar, pelo objeto estético, fotográfico, consequências éticas excepcionais em contextos sociais e familiares também excepcionais.

A vertigem das listas é a vertigem dos agrupamentos em todos os tempos. A família assume arranjos excepcionais porque, talvez, estes sejam tempos também excepcionais. A família como agrupamento social, para além de suas configurações institucionais e superando fenomenologias que visam normatizá-la, ora na biologia, ora na tradição, mostra-nos que, do outro lado do instantâneo fotográfico, percursos se adensam e se oferecem ao desvelamento, lá e cá, imagem e vida, sob o mesmo signo. O que é a família em nossas representações, portanto, senão a série de encontros entre o agrupamento social e o cuidado?

Dentro de um contexto comunal complexo, o luto, ele próprio, faz uma travessia particular entre a perda e a aceitação, à semelhança do luto individual, privado. Onde o singular se interessa pela identidade, o plural vai de encontro à cultura enquanto instância garantidora de coletividade e de memória.

O cuidado. O óbolo da travessia de um signo, este grau zero que se funda na exceção, revela-se, como em toda forma genuína de expressão artística, no encontro com uma experiência humana comum. Do luto ao ético, portanto, através de uma linguagem estética. Uma contraparte conceitual: o cuidado, constante evidente em todas as representações fotográficas que percorremos, de braços a mãos, de sombras a olhares, todas estas metáforas da alteridade. A outra contraparte, por fim, é existencial: o lembrete incessante da morte, da finitude do outro e de si, no singular e no coletivo, do presente e do porvir, e do que desejamos, queremos e podemos fazer em nossa própria travessia.



Fonte: Jason deCaires Taylor (2016b)

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ADORNO, T. W. O ensaio como forma. In: **Notas de Literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 15–45.
- ADORNO, T. W. **Educação e emancipação**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2006.
- ADORNO, T. W. **Para a metacrítica da teoria do conhecimento**. São Paulo: UNESP, 2015.
- BARTHES, R. **A preparação do romance, v.1**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, R. **O império dos signos**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BARTHES, R. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BECKER, E. **A negação da morte**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- BENJAMIN, W. **Baudelaire e a modernidade**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BIBERMAN, A.; SERLING, R. **The dummy**. EUA: CBS, 1962.
- BORGES, J. L. **O livro dos seres imaginários**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BOURDIEU, P. À propos de la famille comme catégorie réalisée. v. 100, p. 32–36, 1993.
- BUCCIARELLI, F. **The Dream**, 2015. Disponível em: <<http://www.fabiobucciarelli.com/>>. Acesso em: 4 mar. 2017
- BUTLER, J. **Antigone's Claim: Kinship Between Life & Death**. New York, NY, USA: Columbia University Press, 2000.
- BUTLER, J. Violencia, luto y política. **Iconos, Revista de Ciencias Sociales**, n. 17, p. 82–99, 2003.
- BUTLER, J. **Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2015.
- CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**. 1. ed. São Paulo: Lições Americanas, 1990.

- CARTIER-BRESSON, H. **O imaginário segundo a natureza**. 1. ed. São Paulo: Editora G. Gili, 2015.
- CASELLA, P. B. Refugiados: conceito e extensão. In: **O direito internacional dos refugiados: uma perspectiva brasileira**. Rio de Janeiro: Livraria e Editora Renovar, 2001. p. 17–28.
- CHAPLIN, C. **O Grande Ditador**. EUA: United Artists, 1940.
- DE SINGLY, F. **Sociologia da família contemporânea**. 1. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2007.
- DEBORD, G. **La société du spectacle**. Paris: Gallimard, 1992.
- DELEUZE, G. **L'Abécédaire de Gilles Deleuze**. Paris, França: Editions Montparnasse, 2001.
- DELEUZE, G. **Lógica do sentido**. 5. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 1995.
- DERRIDA, J. **Gramatologia**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.
- DOR, J.; REIS, C. E. **Introdução à leitura de Lacan: o inconsciente estruturado como linguagem**. Porto Alegre: Artmed, 2003.
- ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ECO, U. **Tratado geral de semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- ELIAS, N. **A solidão dos moribundos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- EPICURO. **Carta sobre a felicidade: (a Meneceu)**. 3. ed. São Paulo: Editora Unesp, 1999.
- FIENNES, S.; ŽIŽEK, S. **The Pervert's Guide to Cinema**. Reino Unido: Amoeba Film; Kassander Film Company; Lone Star Productions, 2006.
- FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. 1. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.
- GALEANO, E. **Bocas del tiempo**. Madri: Siglo XXI de España Editores, 2004.
- GOETHE, J. W. VON; MAZZARI, M. V.; SEGALL, J. K. **Fausto : uma tragédia ; primeira parte**. São Paulo: Editora 34, 2011.
- GOULD, S. J. **Full House: The Spread of Excellence from Plato to Darwin**. 1. ed.

New York: Harmony Books, 1996.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. 1. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2016.

HEIDEGGER, M. **Ser e tempo**. 10. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

HITCHCOCK, A. **The Birds**. EUA: Universal Pictures, 1963.

KOSSOY, B. **Fotografia & História**. 5. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2014.

KÜBLER-ROSS, E. **Sobre a morte e o morrer**. 9. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

LACAN, J.; TELLES, A.; BESSET, V. L. **Nomes-do-Pai**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LEVINAS, E. **Deus, a Morte e o Tempo**. Lisboa: Edições 70, 2012.

LUSSI, C. **Migrações e alteridade na comunidade cristã: ensaio de teologia da mobilidade humana**. Brasília: CSEM, 2015.

MÓNICA, M. F. **A Morte**. 1. ed. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2011.

NIETZSCHE, F. W. **Crepúsculo dos ídolos**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NIETZSCHE, F. W. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NIETZSCHE, F. W. **A genealogia da moral**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

PALACIOS, S. **Coming Ashore**, 2015a. Disponível em: <<http://santipalacios.com/coming-ashore>>. Acesso em: 27 fev. 2018

PALACIOS, S. **Sem título**, 2015b. Disponível em: <<https://www.truthdig.com/articles/refugee-crisis-leaves-the-deepest-and-cruellest-mark-on-2015-2/>>. Acesso em: 27 fev. 2018

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

PORTUGAL, S. **Famílias e Redes Sociais**. Coimbra: Edições Almedina, 2014.

REUTERS. **Douma is regularly targeted by Syrian government forces**, 2015. Disponível em: <<http://www.bbc.com/news/world-middle-east-34673535>>. Acesso em: 27 fev. 2018

RICHARDSON, W. **Hope for a New Life**, 2015a. Disponível em: <<https://www.worldpressphoto.org/news/2016-02-18/world-press-photo-year-2015->

goes-warren-richardson>. Acesso em: 27 fev. 2018

RICHARDSON, W. **Helping their own, they call for as many to come so that they can enter Hungary by going under the razor wire fence**, 2015b. Disponível em: <<http://www.warrenrichardson.com/2957080-refugee-crisis-hungary>>. Acesso em: 27 fev. 2018

RICHARDSON, W. **A young Syrian girl waits for her father on the Hungarian side of the fence**, 2015c. Disponível em: <<http://www.warrenrichardson.com/2957080-refugee-crisis-hungary>>. Acesso em: 27 fev. 2018

RICHARDSON, W. **Warren Richardson on “Hope for a new life”**. Disponível em: <<https://vimeo.com/165132071>>. Acesso em: 27 fev. 2018b.

RICHARDSON, W. **Warren Richardson Photography - Refugee Crisis Hungary**. Disponível em: <<http://www.warrenrichardson.com/2957080-refugee-crisis-hungary>>. Acesso em: 27 fev. 2018a.

RIMBAUD, A.; GUYAUX, A.; CERVONI, A. **Œuvres complètes**. Paris: Gallimard, 2009.

ROSSET, C. **Lógica do pior**. 1. ed. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

SANTOS, B. DE S.; BRANDÃO, G. M.; VIANNA, L. J. W. Por que pensar? **Lua Nova: Revista de Cultura e Política**, p. 11–42, 2001.

SAVATER, F. **Las preguntas de la vida**. Barcelona: Editorial Ariel, 1999.

TAYLOR, C.; SCHNEIDER, N. **Hegel : sistema, método e estrutura**. São Paulo: É Realizações, 2014.

TAYLOR, J. DECAIRES. **Crossing the Rubicon**, 2016a.

TAYLOR, J. DECAIRES. **The Raft of Lampedusa**, 2016b.

THE WORLD PRESS PHOTO FOUNDATION. **World Press Photo of the Year 2015 goes to Warren Richardson**. Disponível em: <<https://www.worldpressphoto.org/news/2016-02-18/world-press-photo-year-2015-goes-warren-richardson>>. Acesso em: 3 fev. 2017.

WITTGENSTEIN, L. **Investigações filosóficas**. Petrópolis: Vozes, 2005.

ŽIŽEK, S. **Um mapa da ideologia**. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

ŽIŽEK, S. **Bem-vindo ao deserto do Real! : cinco ensaios sobre o 11 de Setembro e datas relacionadas**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2003.

ŽIŽEK, S. **Menos que nada: Hegel e a sombra do materialismo dialético**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2013.