

O “CONSUMO” DA DOR DO OUTRO E A MOBILIZAÇÃO AFETIVA: IMAGEM EVENEMENTAL E MEDIAÇÃO DE ALTERIDADE EM “FOGO NO MAR”

The consumption of the pain of the other and the affective mobilization: eventmental image and mediation of alterity in “Fire at Sea”

José Augusto Mendes Lobato¹

RESUMO

Este trabalho tem como proposta discutir o potencial mobilizador das imagens de dor na narrativa audiovisual, tomando-as como instrumentos de mediação de alteridade que permitem sua compreensão a partir de estratégias realistas, afetivas e testemunhais. Para isso, recorreremos à noção de imagem evenemental para discutir de que modo registros visuais são, a um só tempo, confirmação da materialidade, relato de experiência e discurso domesticador sobre o outro. Nossa ancoragem se dá nos estudos de linguagem e em autores que refletem sobre a retórica das imagens. Para fins práticos, procedemos à análise de “Fogo no Mar” (*Fuocoammare*, Gianfranco Rosi, 2016), documentário que aborda a crise de refugiados na ilha de Lampedusa, na Itália, e identificamos estratégias evenementais no modo como são exibidas as imagens de dor – reiterando a ideia de que seu consumo, em contexto de desajustes geopolíticos, sugere a possibilidade de uso do choque como instrumento de mobilização afetiva.

Palavras-chave: Documentário. Alteridade. Consumo. Mediação. Imagem evenemental.

¹Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (PPGCOM/USP). Professor nas universidades Anhembi Morumbi (São Paulo, Brasil) e São Judas (São Paulo, Brasil) e coordenador-adjunto do curso de Jornalismo da Universidade Anhembi Morumbi. Consultor de conteúdo na Report Sustentabilidade. *E-mail:* gutomlobato@gmail.com

Revisão: Mayara Luma Maia Lobato

Data de submissão: 3.2.2019

Data de aceite: 13.2.2019

ABSTRACT

This article aims to discuss the mobilizing potential of pain images in audiovisual narratives, taking them as instruments of alterity mediation that allow its comprehension through realistic, affective and testimonial strategies. To this end, we use the notion of evenemential image to discuss how images are, at the same time, the confirmation of materiality, a testimony of experience and a domestication discourse about the other. Our conceptual anchorage takes place in language studies and in authors who reflect on the rhetoric of images. For practical purposes, we analyzed “Fire at Sea” (Fuocoammare, Gianfranco Rosi, 2016), a documentary that addresses the refugee crisis on the island of Lampedusa, Italy, and identified evenemential strategies in the way pain images are displayed – reiterating the idea that its consumption, in the context of geopolitical maladjustments, suggests the possibility of using shock as an instrument of affective mobilization.

Keywords: Documentary. Alterity. Consumption. Mediation. Evenemential image.

INTRODUÇÃO

Em linha com transformações há muito vividas no campo da cultura, nota-se, nos registros audiovisuais contemporâneos, preocupação crescente com a exposição de situações de conflito, como ferramenta de engajamento e mobilização das audiências. Movimentos nos campos do cinema – a exemplo do neorealismo italiano e do documentário moderno – e da televisão, incluindo programas jornalísticos, *reality shows* e toda sorte de experimentos dentro do entretenimento factual, têm explorado a representação de questões sociais, como parte de uma virada rumo a um “realismo crítico e político”, nas palavras de Soares (2015, p. 219), que atua “como sintoma de uma época pautada pelo desajuste, pelo transbordamento e pelo conflito”.

Mais que associar tal guinada à exibição espetacular dos problemas da humanidade, porém, acreditamos que as representações aí trazidas são importantes chaves de acesso à alteridade em um mundo impossível de captar plenamente pelos sentidos. A fotografia de guerra, a denúncia social por meio da linguagem de documentário e o empreendimento noticioso pautado pela exibição de emoções, imagens de sofrimento e conflitos, são, em última análise, um possível instrumento de mobilização – meio “de tornar ‘real’ (ou ‘mais real’) assuntos que as pessoas socialmente privilegiadas, ou simplesmente em segurança, talvez preferissem ignorar”, como nos diz Sontag. (2003, p. 12).

É a partir dessa premissa que buscamos discutir, neste trabalho, como as imagens de dor podem converter o consumo da alteridade em um processo

de mobilização afetiva e, conseqüentemente, a construção de empatia, a partir da apreensão do sofrimento e da compreensão de suas causas, seus efeitos e suas implicações, em um viés desinstrumentalizado.

Como alertam Rocha e Castro (2009, p. 57), é possível aferir que, a despeito da necessária crítica à cultura de consumo, “as imagens e sonoridades que consumimos reescrevem campos de integração que ultrapassam a satisfação de fundamento individualista”, em paisagens audiovisuais nas quais se torna possível “encontrar elementos de religação, um ‘entre’, mais do que um ‘através’”. É essa a proposta que acreditamos ser possível mapear em registros midiáticos contemporâneos, inscritos no que denominamos narrativas de alteridade – ou seja, empreendimentos representacionais que têm como foco exibir, problematizar, traduzir e tornar legível o outro.

Para propor e testar tal hipótese, este texto se ancora em alguns campos teóricos e seus conceitos-chave. Inicialmente, discutimos a noção da representação e da narração de alteridade como instrumentos de configuração identitária e redução de estranhamento do outro, a partir de estratégias que o ancoram, objetivam e familiarizam.

Em seguida, cabe-nos fazer breve resgate sobre as teorias da imagem, com ênfase em seu potencial de mediação, sua conexão com a representação da dor e seu caráter evenemencial – ou seja, de registro visual que atua, a um só tempo, como confirmação da materialidade, relato de experiência e discurso domesticador sobre sujeitos, fenômenos e paisagens do mundo.

Por fim, procedemos a uma breve análise do documentário “Fogo no Mar” (Fuocoammare, Gianfranco Rosi, 2016), mapeando as estratégias adotadas pela obra para explicar a crise de refugiados na ilha de Lampedusa, na Itália, por meio da representação da dor. A partir desse raciocínio, afirmamos que a narrativa de alteridade é lugar privilegiado para a desinstrumentalização do consumo, tomando-o como meio de compreensão das posições de sujeitos em contextos geopolíticos disfuncionais.

1 NARRATIVAS DE ALTERIDADE: REPRESENTAR, TRADUZIR E COMPREENDER O OUTRO

De partida, torna-se necessário fundamentar o que entendemos por narrativa de alteridade – conceito associado a investigações anteriores (LOBATO, 2018, que reforçam o caráter de encontro com o outro, o diferente e o distante no seio de textos midiáticos. A origem de tal noção, em muito conectada às reflexões dos Estudos Culturais, está em debates

ancestrais a respeito das funções do representar e dos processos cognitivos ensinados pelo consumo de narrativas.

Desde Aristóteles, somos confrontados com a ideia de que a representação decorre de um processo mimético não especular, de apreensão da realidade que a toma como ponto de partida para a intervenção criativa do sujeito. Nesse sentido, o conceito pode – e deve – ser entendido, acima de tudo, como um modo de leitura e reconfiguração da experiência de sujeitos e comunidades, a partir da interpretação do real. É o que Hall (2016, p. 48-49), por exemplo, dirá ao defender que a constituição e a fixação do sentido não decorrem da materialidade do mundo ou da consciência dos sujeitos, de modo isolado, mas a partir da formação de “sistemas representacionais” – ou seja, uma complexa negociação entre apreensões subjetivas e modelos, códigos e chaves de leitura compartilhados para entender o que vemos e vivenciamos.

As teorias da representação receberam contribuições dos estudos artísticos, das ciências sociais e da psicologia, avançando no século XX rumo a um entendimento das implicações coletivas de tal processo. Por meio da obra de Moscovici (2003), entende-se que toda representação assume, em última análise, caráter social, assim construindo uma complexa relação entre indivíduos, objetos simbolizados e o contexto em que estão inseridos. Na busca de uma definição clara para a representação social, o autor resgatará a noção de representações coletivas, trabalhada em profundidade por Durkheim em *As formas elementares da vida religiosa* (1996), buscando conferir a estas um caráter de fenômeno social – pensando-as como fundantes da dinâmica da vida e das interações entre sujeitos, assim como da própria atividade mental e da expressão, intimamente conectada às forças externas que exercem influência sobre identidades e construções conceituais.

Durkheim (1996, p. XXIII), em uma leitura voltada ao conhecimento produzido na vida religiosa – que, no entanto, encontra ecos em todas as esferas da vida social –, sinalizou que representações coletivas são “o produto de uma imensa cooperação que se estende não apenas no espaço, mas no tempo”, uma vez que, “para criá-las, uma multidão de espíritos diversos associou, misturou, combinou suas ideias e seus sentimentos”, em um processo de acúmulo de experiências e saberes, que se traduz em tais construções. As formas religiosas e, em última análise, a lógica do pensamento em geral (científico, do senso comum etc.), ancoram-se em uma dimensão social, refletindo processos de reflexão que transcendem a subjetividade e o indivíduo. Há, assim, como no exemplo do fenômeno religioso, uma construção que emana do corpo social, na forma de ideias coletivas capazes de se disseminar entre os sujeitos, remetendo a um

processo relacional, orientado por estratégias, anseios e valores consensuais que conferem legibilidade à realidade circundante.

A contribuição central de Moscovici, com a definição de representações sociais está, a nosso ver, no estudo dos impactos dessa relação não somente sobre a conformação do sujeito, mas em suas expressões comportamentais e de linguagem. O autor dirá que, desde o pensamento, sempre estamos condicionados à compreensão orientada por convenções. “Nós pensamos através de uma linguagem”, sumariza; “nós organizamos nossos pensamentos de acordo com um sistema que está condicionado, tanto por nossas representações, como por nossa cultura”. (MOSCOVICI, 2003, p. 35).

Moscovici (2003, p. 459) assumirá que a representação social é uma estrutura viva das coletividades, que opera desde o nível das palavras – termos, expressões – até o de sua significação e, fundamentalmente, “cria tanto a realidade como o senso comum”. Seguindo os raciocínios do autor, duas questões são fundamentais: os modos de operação e a finalidade última do representar. No primeiro eixo, aponta-se que as representações promovem ancoragem – ao “ancorar ideias estranhas, reduzi-las a categorias e a imagens comuns” – e objetivação, “isto é, transformar algo abstrato em algo concreto”; são modos de classificar, denominar e estabelecer denotações possíveis para os objetos e fenômenos, construindo rotinas de compreensão. (MOSCOVICI, 2003, p. 61).

No segundo eixo, e aí nos aproximamos da discussão sobre a narrativa de alteridade, caberia entender a representação social como um processo de redução da não familiaridade – uma atitude específica com objetos, a fim de entendê-los como próximos ou distantes, semelhantes ou diferentes, normais ou desviantes. “É isso que está em jogo em todas as classificações de coisas não familiares – a necessidade de defini-las como conformes, ou divergentes, da norma”, diz-nos o autor (MOSCOVICI, 2003, p. 65), já que “os indivíduos são motivados por seu desejo de entender um mundo cada vez mais não familiar e perturbado” (p. 91).

Chegamos, assim, à ideia de que representamos para reduzir nosso estranhamento diante das coisas do mundo, para traduzir uma realidade multifacetada e complexa. Esse é um raciocínio há muito sedimentado nos estudos da linguagem e da cultura, a partir de noções como a de ordem simbólica – ou seja, um trabalho de “organizar o mundo dizendo-nos, ao diferenciar suas partes, como ele pode ou deve ser visto” (GOMES, 2008, p. 26) – e a de tradução (BHABHA, 1998), identificando processos opositivos que reverberam disputas engendradas na produção de discursos.

De um lado, isso alude à formação das identidades e das estruturas socioculturais compartilhadas: como nos dizem Hall (2001), Woodward (2000) e Gomes (2008), a familiarização operada pelas representações estabelece laços de proximidade e traz o conforto dos processos de identificação. Por outro, é preciso notar que esse processo evoca a necessidade de estratégias de diferenciação, frequentemente em viés opositivo, dando-se “pela forma de ameaça que os *outsiders* representam aos costumes há muito praticados”. (GOMES, 2008, p. 73).

Em especial a partir de Bhabha (1998), inserimos a noção de alteridade dentro de tal debate, enxergando-a como um complemento lógico à de identidade; como um discurso da diferença, em suma, que somente é legível por conta da formação anterior de bases de semelhança. Para o autor, compreender os processos enunciativos como parte da problemática das identidades significa reconhecer essas como construções frágeis, permanentemente ameaçadas pela interação social e pretensamente “cristalizadas” em discursos. Nas palavras do autor, “existir é ser chamado à existência em relação a uma alteridade, seu olhar ou locus” (BHABHA, 1998, p. 75), e “o próprio lugar da identificação, retido na tensão da demanda e do desejo, é um espaço de cisão” (BHABHA, 1998, p. 76) – ou seja, de deslocamento em relação a outro(s):

A questão da identificação nunca é a afirmação de uma identidade pré-dada, nunca uma profecia autocumpridora – é sempre a produção de uma imagem de identidade e a transformação do sujeito ao assumir aquela imagem. A demanda da identificação – isto é, ser para um Outro – implica a representação do sujeito na ordem diferenciadora da alteridade. A identificação [...] é sempre o retorno de uma imagem de identidade que traz a marca da fissura no lugar do Outro de onde ela vem. (BHABHA, 1998, p. 76-77).

O raciocínio de Bhabha nos permite entender, portanto, os textos, narrativas e representações como lugares de tensionamento entre a identidade e a alteridade, entre um Eu/Nós e outro(s) constituído(s) essencialmente a partir de processos simbólicos. Como no caso de Hall (2001) e suas narrativas da nação, entendemos que é pela configuração de textos culturais – histórias socialmente fundamentadas, operadas em torno de intrigas e capazes de reforçar a singularidade da comunidade da qual emergem – que as chamadas *narrativas de alteridade* se consolidam como instrumentos centrais para a experiência de mundo.

Para além dos fins comumente associados ao consumo, a estratégias de atração baseadas no exotismo ou do espetáculo visual, eventualmente encarnados nas enunciações de mundos distantes, entendemos que as narrativas de alteridade têm dupla atribuição: ao mesmo tempo em que nos apresentam um olhar que leva ao (re)conhecimento, ressignificando as possibilidades de vivência e experiência de mundo, contribuem para a conformação do sujeito, ao oferecer-lhe elementos da diferença cultural que permitem a formação das fronteiras simbólicas essenciais à identidade. (LOBATO, 2018, p. 5).

Levando um pouco adiante tal raciocínio, podemos entender que a narrativa de alteridade é, também, sujeita às problemáticas das quais fala Bhabha (1998): articula-se, assim, como um lugar de mediação² e negociação entre universos socioculturais, mais do que como espaço de enunciação, vivenciando as problemáticas atinentes às contranarrativas – representações não hegemônicas ou alternativas de uma cultura – e ao questionamento de definições essencialistas. Afinal, como diz o autor, “o problema não é simplesmente a ‘individualidade’ da nação em oposição à alteridade de outras nações. Estamos diante da nação dividida no interior dela própria, articulando a heterogeneidade de sua população”. (BHABHA, 1998, p. 209).

2 IMAGENS DO(S) OUTRO(S), CULTURA DAS MÍDIAS E IMAGEM EVENEMENCIAL

Outro ponto a que nos ancoramos em nossa reflexão são os estudos sobre as operações, funcionalidades e conexões da imagem com a compreensão de mundo, entendendo-a como um meio de configuração da experiência – o que nos leva ao conceito de imagem evenemencial, chave para a leitura de “Fogo no Mar”.

Entre os aspectos fundantes das teorias da imagem, nota-se, em primeiro lugar, uma preocupação com o potencial de evocação dos registros visuais – pictóricos, fotográficos, videográficos, etc. ; produzir e consumir imagens, em suma, significa lidar com “mediações entre o homem e o seu mundo,

² Aqui, cabe salientar que adotamos o conceito de mediação conforme defendido por Silverstone (2002), para quem tal processo ultrapassa o viés tecnológico-midiático comumente atribuído ao termo, assumindo caráter social e de constituição da experiência cotidiana. Conforme o autor, as reflexões sobre uma ética da mediação são fundamentais, assim como o entendimento do “engajamento contínuo, eventualmente criativo, que as audiências e os espectadores desenvolvem com os produtos da comunicação de massa”. (SILVERSTONE, 2002, p. 3).

que para ele se tornou imediatamente inacessível”, como diz Flusser; “são ferramentas para superar a alienação humana: elas tinham a função de permitir a ação dentro de um universo no qual o homem não vive mais de forma imediata, mas o enfrenta”. (FLUSSER, 2007, p. 142).

Seguindo os raciocínios de Debray (1993) e Flusser (2007), a presença das imagens na cultura contemporânea manifesta um movimento ancestral de tomá-las como meios de amplificação da experiência – seja pela via de sua função “mágica”, de tornar o presente ausente e assim superar a morte, a fugacidade, a finitude, seja pelos processos de simulação contemporâneos. Linha semelhante é adotada por Kamper (2001, p. 12), para quem as imagens têm entre suas funções presentificar, representar ou realizar a “simulação de uma coisa ausente”. Ou seja: as imagens nos acompanham como uma das primeiras e mais potentes formas de expressão, vinculando-se diretamente à produção das representações sociais. “Essa imagem”, diz-nos Debray (1993, p. 33, grifos do autor), “não é um fim em si, mas um meio de adivinhação, defesa, enfeitiçamento, cura, iniciação. [...] De forma mais sucinta: um verdadeiro *meio de sobrevivência*”.

Em segundo lugar, cabe discutir que as imagens têm sido entendidas como vinculadas, em especial com o advento do audiovisual fotográfico e cinematográfico e com as mídias digitais, a um novo sistema cultural, em que o consumo emerge como via de constituição identitária e experiência social. A respeito disso, Flusser (2007, p. 144) enxerga nas imagens técnicas um risco: embora assumam originalmente a função estratégica de orientação na realidade, elas podem se tornar, com a dominância da técnica, um perigo ao pensamento “conceitual, racional e histórico”, como “se estivéssemos nos aproximando de um novo tipo de era mágico-mítica, de uma cultura da imagem pós-histórica”.

Crítica semelhante é empreendida por Debray a partir do conceito de videosfera, que alude a uma era de extrema tecnicidade e, também, de retorno ao arcaico. A visibilidade em excesso, para o autor, é, em um movimento paradoxal, mas muito reconhecido na atualidade, produtora de constante desinformação e perda de sentido referencial e histórico. “Uma imagem sem autor e autorreferente coloca-se automaticamente em posição de ídolo, e nós em posição de idólatras, tentados a adorá-la diretamente em vez de venerar por ela a realidade que indica.” (DEBRAY, 1993, p. 296).

Tal perspectiva se coaduna aos estudos críticos da cultura das mídias e sua relação com o consumo, referenciados por Rocha e Castro (2009), que associam a exploração da subjetividade e a ancoragem preferencial em imagens à circulação dos capitais simbólico e financeiro. Conforme

apontam diversos pesquisadores citados pelas autoras, como Douglas Kellner (2001), o avanço do capitalismo sobre as dinâmicas da produção cultural surge tanto como via apocalíptica de imposição da lógica espetacular (DEBORD, 1997), ancorada na profusão de imagens em diferentes ambientes, como na direção da resistência e da realização de novas dinâmicas identitárias, pautadas pela visualidade e pela apropriação crítica, ativa, de produtos midiáticos.

Como aponta Kellner (2001, p. 812), “a cultura da mídia, assim como os discursos políticos, ajuda a estabelecer a hegemonia de determinados grupos e projetos políticos”, com representações que levam “os membros da sociedade a ver em certas ideologias ‘o modo como as coisas são’”. Não à toa, um dos apontamentos do autor é o de que os textos culturais contemporâneos, essencialmente mediatizados, mobilizam consentimento a posições políticas hegemônicas – e, podemos aferir, em aproximação a nosso objeto, a determinadas construções de identidade e subjetividade também dominantes no *socius*. Os textos e as imagens da cultura popular são representativos dos efeitos da mediação: expõem a importância de uma política da representação que deve examinar “as imagens e as figuras ideológicas, assim como os discursos” e reafirmam a ideia de uma “cultura da imagem dos meios da comunicação de massa”, na qual “são as representações que ajudam a constituir a visão de mundo do indivíduo, o senso de identidade e sexo, consumando estilos e modos de vida, bem como pensamentos e ações sociopolíticas”. (p. 82).

Em consonância com Rocha e Castro (2009, p. 52) e com as ideias de Kellner, assumimos que “a percepção de mundo e a percepção de si mesmo, ambas se transformaram radicalmente”, na mediação contemporânea, e que as imagens se configuram como elementos constituintes do cotidiano, produzindo uma simbiose entre consumo, entretenimento e a construção de uma experiência social que é passível de profunda crítica; no entanto, esse fenômeno também abre possibilidades de contato entre sujeitos e comunidades. Deve-se, assim, entender a cultura das mídias e a ampla circulação de imagens e conteúdos audiovisuais, resultantes dos processos de mediação, como caminhos eventuais de uma expressão criativa, potencializada pela associação entre mídia e consumo. Nas palavras das autoras,

as dinâmicas de visibilização incessante e, mais ainda, que acontecem em lugares cada vez mais estendidos e menos demarcados por limites simbólicos (da privacidade, por exemplo) ou por limites espaciais, repercutem no modo como construímos nossa identidade e reconhecemos a diferença. O imperativo da

visualização, se pode inegavelmente dar margem a encantadoras produções imagéticas, pode também incidir perniciosamente no modo como concretamente vivemos nossas vidas, percebemos o mundo e nele nos inserimos. (ROCHA; CASTRO, 2009, p. 55).

Em conexão direta com tal tensionamento, acreditamos ser possível enxergar nas *imagens evenemenciais* um caminho para contornar as vias da simplificação, da estereotipia e do consumo pasteurizado de representações tão frequente na cultura midiática. Discutimos a respeito deste conceito em trabalhos anteriores (LOBATO, 2014), reforçando sua dimensão constituinte da experiência contemporânea, aludindo a um regime de imagens que, a um só tempo, atestam a materialidade, disciplinam/domesticam e guiam a percepção dos objetos, de cenas e sujeitos representados.

A alusão às imagens de dor, por nós focalizadas neste texto, é um caminho de entrada para o conceito. Em um texto de referência na análise do fotojornalismo, Sontag (2003) discute como nos posicionamos diante da dor dos outros e ultrapassa o debate sobre a espetacularização das imagens: conecta-se à ideia de um uso prático do choque como meio de sensibilização. Propõe-se que o horror presente em fotografias de corpos, tragédias humanitárias e guerras ganha, em tempo de imagens em excesso, função política: faz-nos acordar do transe, convoca posicionamentos, produz emoções que reverberam no campo social ou, como diz a autora, referindo-se ao instante capturado na foto, “fere mais fundo” (SONTAG, 2003, p. 23). Nesse aspecto, Sontag alude a um aspecto para nós crítico no estudo das imagens de dor: seu caráter testemunhal, documental, a um só tempo realista e sensível, capaz de “ferir” o leitor das imagens e convidá-lo a uma tomada de posição. Propõe-se, assim, uma experiência registrada e uma indução ao olhar; uma convocação à qual devemos responder, atuando ativamente no processo de consumo midiático.

O que chamamos de evenemencialidade é consequência de tal raciocínio. Em nossa perspectiva, imagens que trazem aos nossos olhos fenômenos, fatos, personagens e objetos pertencentes a nosso universo sociocultural imediato ou a outras comunidades, por mais próximas que estejam do espetacular e da lógica mercantil de consumo, carregam em si uma mínima referencialidade; uma conexão com a experiência de captura que as fundou. Toda imagem, mesmo a técnica, induz e reverbera aquilo que alguém viveu ao registrá-la – um processo aplicável a todas as imagens, de certo, mas que ganha especial relevância quando falamos das imagens de alteridade, que muitas vezes chegam até nós e inauguram nosso contato com outras culturas. Por outro lado, toda imagem carrega a

disciplinarização natural a um registro seletivo por natureza, guiando condutas e modos de ver e produzindo rotinas perceptivas que guiam – e, por isso mesmo, facilitam – o processo perceptivo.

A imagem evenemencial é, desse modo, entendida como uma categoria de registro que é a um só tempo a experiência capturada e seu ponto de partida, sujeito e objeto da mediação social cotidiana. Uma demarcação de mundo que registra uma existência e orienta suas formas de apropriação e percepção. Ela é, simultaneamente, categoria e lógica de construção de representações visuais que indiciam elementos, objetos e fenômenos do real, permitindo a visualização de suas facetas possíveis.

Há conexão direta entre esse tipo de registro visual e a conformação de sentidos de si e do outro. Se, como vimos anteriormente, cabe aos processos de representação constituir, formular e revisitar identidades, carregando aí, por lógica, o oposto-duplo da alteridade, a imagem evenemencial atesta e contribui ativamente para os processos de conformação de sentidos de si e do outro, posicionando os sujeitos em determinadas construções socioculturais.

Acreditamos que imagens evenemenciais são testemunhos de notável riqueza de uma experiência de contato e, por isso, servem habilmente ao empreendimento narrativo da alteridade. No tocante às imagens de dor, fortalecem o processo perceptivo por meio de uma estrutura realística e testemunhal, capaz de gerar choque e – conforme aventado por Sontag (2003) – mobilizar e engajar seus consumidores quanto ao outro. Em suma, e contando os raciocínios até aqui, pode-se afirmar que as imagens de dor são veículos para a formação da narrativa de alteridade e operam como registros evenemenciais de mundo, convidando-nos a compreender, estabelecer laços empáticos e “consumir” o outro em sua plenitude, com todas as possibilidades de enriquecimento da experiência daí derivadas.

3 A DOR DO OUTRO NO DOCUMENTÁRIO: NARRATIVAS DE REFÚGIO EM “FOGO NO MAR”

Nosso objeto empírico, o documentário “Fogo no Mar”, de Gianfranco Rosi, lançado em 2016 e indicado para representar a Itália na disputa pelo Oscar, pode ser considerado um vestígio midiático contemporâneo das imagens que propõem o consumo da alteridade. Com foco em compreender os impactos das crises humanitárias do Norte da África e do Oriente Médio sobre a vida dos moradores da ilha italiana de Lampedusa, a obra é uma notável testemunha dos tempos “fraturados” em que vivemos, nos quais fronteiras materiais e simbólicas colidem com o imperativo de

conflitos geopolíticos e causam impactos materiais na vida de milhões de pessoas.

Lampedusa é uma pequena ilha do Mediterrâneo, situada entre a costa africana e a Sicília, com 20,2 quilômetros quadrados e pouco mais de 6,3 mil habitantes. Em função de sua localização, acolheu mais de 400 mil refugiados nos últimos anos – a maioria escapa pelo litoral após fugir de países como Nigéria, Somália, Eritreia, Síria e Líbia, em função de guerras civis, atentados terroristas e ondas de perseguição religiosa e política. A ilha tem seu cotidiano alterado pela chegada massiva dos refugiados e pela necessidade de atendê-los e encaminhá-los até a Itália e a outros países europeus; é com o propósito de exibir essa realidade que “Fogo no Mar” organiza sua narrativa, basicamente uma sucessão de cenas de interações entre moradores de Lampedusa, oficiais da guarda costeira e pessoas que tentam desesperadamente sobreviver e voltar à terra firme.

Como toda narrativa de alteridade, “Fogo no Mar” toma o outro como intriga; seu objetivo central é exibir o conflito e o choque entre um cotidiano ocidental, materializado na vida do jovem morador Samuele e de sua família e na rotina dos oficiais costeiros, e os refugiados – que, embora pertencentes a uma dezena de países distintos, compõem-se na história como construção unificada de alteridade. Para isso, a obra adota uma estrutura essencialmente referencial (NICHOLS, 2005, p. 47), com esforço realístico que se manifesta em uma representação mascarada, sem narração em *off* e viés contemplativo, com passagens em que a equipe produtora permite a figuração de sua presença o mínimo possível – à maneira do documentário observativo.

“Fogo no Mar” foi construído sem roteiro, com base em um período de gravações de Gianfranco Rosi e sua equipe em Lampedusa; seu fio condutor está na sucessão de depoimentos de moradores, diálogos entre Samuele e sua família e cenas de atendimento aos refugiados. A estética pouco ficcionalizada pode ser entendida como um esforço de representação de viés realístico, reduzindo a presença de elementos artificiais – trilha sonora, grafismos em tela, explicando as crises humanitárias e os conflitos que geraram a onda de refugiados, etc. – que realçariam sua narratividade. Por outro lado, considerando o modo abrupto com que imagens de morte, sofrimento e dor entram em cena, em especial nos últimos minutos do documentário (durante uma cena de resgate de corpos dentro de uma embarcação que estava à deriva) ou no meio da narrativa, quando um médico local exibe fotos do estado dos refugiados assim que chegam a Lampedusa, nota-se preponderância do objetivo de – pela via do choque – instaurar um regime político peculiar à narrativa audiovisual.

Figura 1 – Médico exhibe imagem de refugiado



Fonte: Autor – print da obra.

Aqui, cabe-nos elencar Foster (2014) e sua perspectiva do “super-realismo” nas imagens, a fim de compreender o procedimento adotado por “Fogo no Mar”, para promover mobilização entre seus espectadores. A partir do exame de obras de arte e registros da cultura midiática, o autor indica diferentes modos com os quais o reforço de realidade é tratado em registros imagéticos; por trás de tais empreendimentos, sugere, há um jogo entre a representação pretensamente pura e a própria negação de um real vivido, mas que, no contexto de valorização do realismo na produção cultural, alude a um reforço do trauma e do lugar do sujeito, em um “estranho renascimento do autor, essa condição paradoxal de autoridade ausente”. (FOSTER, 2014, p. 186). Nas palavras do autor:

Por meio das culturas artística, teórica e popular [...], há uma tendência a redefinir a experiência, individual e histórica, em termos do trauma [...]. De outro lado, na cultura popular, o trauma é tratado como um acontecimento que garante o sujeito, e nesse registro psicologizante, o sujeito, por mais perturbado, retorna como testemunho, atestador, sobrevivente. Aqui se encontra de fato um sujeito traumático, e ele tem autoridade absoluta, pois não se pode desafiar o trauma do outro, só se pode acreditar nele, até mesmo identificar-se com ele, ou não. (FOSTER, 2005, p. 186).

Essa lógica, podemos afirmar, está presente nos principais momentos em que “Fogo no Mar” se dedica à representação do outro, sobrevivente ou

não, por meio de cenas silenciosas dos refugiados, fotos de cadáveres, testemunhos apáticos – como que anestesiados pela brutalidade – dos oficiais da guarda costeira e informações transmitidas via rádio à casa de uma moradora da ilha, em uma tediosa manhã. O esforço em representar o trauma com súbitas aparições de imagens de morte em meio a registros cotidianos de Lampedusa provoca o efeito de choque, revestindo a obra de caráter que podemos considerar hiper-realista; não há trilha sonora, emoções exacerbadas, discursos engajados ou dados impressionantes a respeito da crise humanitária que ali é representada, restando ao choque operar pela sucessão de imagens – todas apoiadas por som ambiente, sem qualquer efeito de sonorização para reforçar sua dramaticidade.

Figuras 2 e 3 – Refugiados sendo examinados por oficiais do governo italiano e, posteriormente, agrupados em abrigo



Fonte: Autor – print da obra.

Mesmo sem exibir seu enunciador, mesmo sem expor ao espectador os aparatos de registro do real, “Fogo no Mar” é, em si, uma narrativa de trauma, um modo de ler os deslocamentos e conflitos geopolíticos na forma de um relato singularizado, focado em pequeno recorte territorial das regiões-foco de imigração – por isso mesmo, em nossa perspectiva, mais perturbador, vívido e passível de identificação.

O aspecto do trauma e da representação da dor e da morte, como componentes fundantes dos registros visuais, está presente na historiografia da mídia, em especial no tocante à imagem. Conforme Debray (1993, p. 28) aponta, “a maioria das fotos e filmes tem como objeto aquilo que se sabe estar ameaçado de desaparecer” e se traduz em um “furor da acumulação de documentos”. Essa compulsão imaginária mencionada pelo autor reforça o papel da imagem como “mediadora entre os vivos e os mortos, os seres humanos e os deuses; entre uma comunidade e uma cosmologia; entre uma sociedade de sujeitos visíveis e a sociedade das forças invisíveis que os subjagam” (p. 33).

Os contornos de tal função, presente em “Fogo no Mar” com notável intensidade, se evidenciam na produção audiovisual do século XX em diante, com registros documentais em imagem estática, áudio e vídeo que evidenciam os horrores de conflitos militares e civis, tragédias, catástrofes e situações-limite para a humanidade. É possível aferir que o registro do horror, da banalidade da morte e da violência opera como uma convocação à reação, mesmo que estritamente emocional, por parte de seu público espectador/consumidor; como um mediador entre um presente estável e um passado mais ou menos distante de perturbação de estruturas sociais e éticas. Em consagradas reflexões sobre o contato com a memória dos campos de extermínio e os horrores de Auschwitz-Birkenau, Didi-Huberman (2013, p. 115) evidencia, refletindo sobre o ato de produzir imagens, que “fotografar isto é fatalmente produzir imagens de perspectivas aterradoras”.

Em seu percurso por paisagens que remetem às práticas de extermínio, o autor discute a potência dos registros construídos em perspectiva arqueológica, realçando sua capacidade de trazer à vista, produzir desconfiância, questionar a assepsia da memória oficial-relatorial. “Isso significaria que não há nada a imaginar porque não há nada – ou muito pouco – a ver?” Certamente não, diz. Para ele, “olhar as coisas de um ponto de vista arqueológico é comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 117).

[...] nunca poderemos dizer: não há nada para ver, não há mais nada para ver. Para saber desconfiar do que vemos, devemos saber mais, ver, apesar de tudo. Apesar da destruição, da supressão de todas as coisas. [...] E é através de um olhar desse tipo - de uma interrogação desse tipo - que vemos que as coisas começam a nos olhar a partir de seus espaços soterrados e tempos esboroados. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 127).

A provocação de Didi-Huberman encontra eco nas discussões por nós traçadas sobre a imagem evenemencial: registro que a um só tempo conforma, domestica e problematiza o visível. De igual maneira, realça o caráter sensório e sensível dos registros das imagens de dor em sua materialidade e potência evocativa. Entendemos que o caráter evenemencial - ou seja, de atestar uma materialidade, produzir um testemunho implícito e guiar modos de ver - fica evidente quando “Fogo no Mar” deixa os registros banais e cotidianos da vida dos ocidentais de Lampedusa para trás, dedicando alguns de seus planos mais longos e demorados, por exemplo, à exibição de dezenas de corpos empilhados dentro do casco de uma embarcação. Força-se o olhar rumo ao outro, que está ali desnudo, desprotegido, brutalizado. Está-se diante de um relato que, como alerta Sontag (2003), possui capacidade de gerar diferentes efeitos sensoriais para aqueles que contemplam suas imagens - e nenhuma das possibilidades inclui, ou ao menos deveria incluir, a apatia ou a indiferença.

Como diz a autora, “em cada exemplo, o horripilante nos convida a ser ou espectadores ou covardes, incapazes de olhar. Aqueles que têm estômago para olhar representam um papel autorizado por numerosas e célebres representações de sofrimento”. (SONTAG, 2003, p. 39). Credo na possibilidade de uma narração de alteridade que convoca à ação, que registra e nos oferta um testemunho do Ocidente que sofre diante dos horrores vividos pelo outro, enxergamos em “Fogo no Mar” um notável exemplo de como as imagens da dor podem servir como instrumentos de mobilização afetiva em tempos de cultura audiovisual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De fato, há muitos usos para as inúmeras oportunidades oferecidas pela vida moderna de ver - à distância, por meio da fotografia - a dor de outras pessoas. Fotos de uma atrocidade podem suscitar reações opostas. Um apelo em favor da paz. Um clamor de vingança. Ou apenas a atordoada consciência, continuamente

reabastecida por informações fotográficas, de que coisas terríveis acontecem”, (SONTAG, 2003, p. 16).

Em linha com o que afirma Sontag, acreditamos que boa parte do potencial de reconexão entre sujeitos na cultura contemporânea atravessa o uso de narrativas audiovisuais de alteridade. Entendendo, em linha com ampla corrente de estudos, que os processos de consumo podem ser entendidos a partir de seu viés político e de intervenção social, acreditamos que a produção de testemunhos contundentes, a respeito da dor vivenciada pelo outro, é um caminho para a efetiva instauração de mobilização afetiva entre os espectadores de imagens em movimento. Mais: que esse recurso, tão útil em tempos de turbulência geopolítica e questionamento intenso de paradigmas associados ao conhecimento, ao reconhecimento e ao direito à memória, nos permite visualizar os limites da tragédia humana e modos possíveis de representá-la, narrá-la – e, idealmente, confrontá-la.

Ancorados nos conceitos de narrativa de alteridade e imagem evenemencial, bem como nas reflexões sobre processos de mediação e da necessária utilização do poder evocativo e de perturbação das imagens para fins estratégicos, compreendemos a dimensão constitutiva das experiências próprias ao ato de representar, inscrevendo manifestações da linguagem no rol de modos legítimos de acessar, interagir e mesmo intervir sobre o mundo material. Sem desconsiderar pertinentes críticas a esse ambiente, entendemos que é na cultura das mídias, e na consequente preponderância dos registros audiovisuais, no campo da comunicação de massa, que tal potencialidade pode se manifestar, por meio de registros que atestam, orientam a apreensão e ditam testemunhos a respeito de universos socioculturais.

Registro de tempos fraturados, de inegável aumento do número de deslocados e refugiados pelo mundo – segundo a Organização das Nações Unidas, houve salto de 33,9 milhões para 65,6 milhões de pessoas entre 1997 e 2016 –, a narrativa de “Fogo no Mar” emana de um campo em que disputas geopolíticas e conflitos socioculturais produzem tragédias humanitárias, mas também focos de resistência e rearticulação do sentido. À maneira do que nos diz Didi-Huberman (2013), a força do “a-ser-visto” de hoje se manifesta em obras como “Fogo no Mar”, perenes em seu registro de uma questão sistemática da experiência humana no século XXI. Perturbar-se diante de tais imagens é alinhar a postura diante do outro à ideia de que, para efetivamente reconhecer a alteridade, é preciso conhecê-la integralmente – o que, no caso dos processos migratórios contemporâneos, necessariamente atravessa o horror dos deslocamentos forçados e da subtração de direitos fundamentais.

Se é possível assumirmos a pretensão – como em tantas outras investigações dos estudos da mídia – de dizer que vida e arte estão conectadas, afirme-se, por consequência, que as narrativas de alteridade, presentes na vida contemporânea, são, elas também, sintomas de um desajuste em vias de resolução; são modos de tornar presentes as dores e as vivências do(s) outro(s) os quais estamos e estaremos, sempre e irremediavelmente, ligados.

REFERÊNCIAS

- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. *Serrote*, São Paulo, n. 13, p. 99-133, mar. 2013.
- DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- FOGO NO MAR. Itália/França. Direção: Gianfranco Rosi. Produção: Donatella Palermo e Gianfranco Rosi. Roteiro: Gianfranco Rosi e Carla Cattani. Distribuição: RAI Storia / Imovision. 2016. (108 min), son., color. Fuocoammare.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.
- GOMES, Mayra Rodrigues. *Comunicação e identificação: ressonâncias no jornalismo*. Cotia: Ateliê, 2008.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Guaracira, 2001.
- HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Editoras Apicuri/PUC-Rio, 2016.

KAMPER, Dietmar. Imagem. In: WULF, Christoph; BORSARI, A. (org.). *Cosmo, corpo, cultura*. Milano: Mondadori, 2001.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*. Bauru: Edusc, 2001.

LOBATO, José Augusto Mendes. Fotografia e imagem evenemencial: caminhos para a reconfiguração da experiência urbana. *Sessões do Imaginário*, v. 2. Porto Alegre: 2014.

LOBATO, José Augusto Mendes. O Consumo da dor do outro: imagem evenemencial e mediação de Alteridade em “Fuocoammare”. 7º Encontro de GTs de Pós-Graduação – Comunicon. 10 e 11 out. 2018.

MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Petrópolis: Vozes, 2003.

NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, F. (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: Editora Senac, 2005.

ROCHA, Rose; CASTRO, Gisela. Cultura da mídia, cultura do consumo: imagem e espetáculo no discurso pós-moderno. *LOGOS 30 - Tecnologias de Comunicação e Subjetividade*. Rio de Janeiro, ano 16, p. 48-59, 1º sem., 2009.

SILVERSTONE, Roger. Complicity and collusion in the mediation of everyday life. *New Literary History*, v. 33, n. 4, p. 761-780, 2002.

SOARES, Rosana de Lima. Realismos audiovisuais: visibilidades intertextuais em documentários televisivos. *Revista Doc On-line*, n. 18. p. 216-240, 2015.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz. *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000.