



Interin

E-ISSN: 1980-5276

interin@utp.br

Universidade Tuiuti do Paraná

Brasil

Ogécia Drigo, Maria; Coutinho Pagliarini de Souza, Luciana  
Imagen e Política: o caso da imagem fotojornalística de Aylan Kurdi  
Interin, vol. 22, núm. 2, julio-diciembre, 2017, pp. 4-20  
Universidade Tuiuti do Paraná  
Curitiba, Brasil

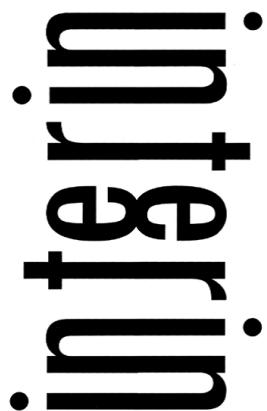
Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=504454376002>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe , Espanha e Portugal  
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto



# **Imagen e Política: o caso da imagem fotojornalística de Aylan Kurdi**

## **Image and politics: the case of the photojournalistic image of Aylan Kurdi**

**Maria Ogécia Drigo**

Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, Brasil. Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil. Pós-doutora pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Brasil. E-mail: maria.drigo@prof.uniso.br

**Luciana Coutinho Pagliarini de Souza**

Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, Brasil. Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil. Pós-doutora pela Universität Kassel, Alemanha. E-mail: luciana.souza@prof.uniso.br

### **Resumo:**

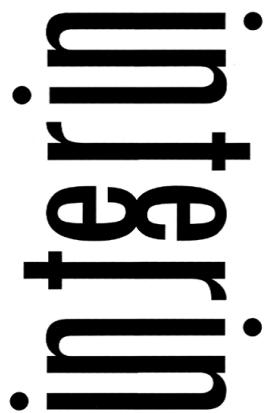
A relação entre imagem e política é tema deste artigo, sendo que o termo imagem, neste contexto, designa representações visuais, como desenhos, pinturas, gravuras, fotografias e imagens cinematográficas, televisivas, holo e infográficas. Com o objetivo de precisar a relação entre imagem e política para uma imagem dita intolerável, na perspectiva de Rancière, apresentam-se, inicialmente, ideias de Debord sobre o papel da imagem na sociedade do espetáculo. Na contramão de tais ideias vem a proposta de Rancière, notadamente com o conceito de imagem intolerável, que permite refletir sobre a política da imagem. Deste modo, o corpus constitui-se da imagem fotojornalística do corpo do menino Aylan Kurdi, por Nilüfer Demir, e de outras duas imagens publicadas na Folha de S.Paulo, após a divulgação da primeira foto pelas mídias de diversos cantos do mundo. Como resultado, vê-se que essas imagens, geradas a partir da primeira imagem fotojornalística, que amenizam o caráter indicial e caminham para além da imagem intolerável, têm potencial para levar o intérprete do intolerável na imagem para um contexto mais amplo, para a seara da política.

### **Palavras-chave:**

Imagen e Política; Imagem Intolerável; Rancière.

### **Abstract:**

The relationship between image and politics is the theme of this paper that, in this context, means visual representations such as drawings, paintings, prints, photographs and film, television, holo and infographic images. In order to clarify the relationship between image and politics to an image that is said to be intolerable in Rancière's perspective, initially, Debord's ideas on the role of image in the society of spectacle are presented. Against such ideas is the proposal of Rancière, especially with the concept of intolerable image, which proposes a reflection on political images. Thus, the corpus is constituted with the photojournalistic image of the boy Aylan Kurdi's body, by Nilufer Demir, and two new images published on Folha de S.Paulo after the release of the first picture by media from different corners of the



world. As a result, the new images generated from the first photojournalistic image, which soften the indexical character and go beyond the intolerable image, have the potential to take the interpreter of the intolerable image to a broader context, the arena of politics.

**Keywords:**

Image and Politics; Intolerable Image; Rancière.

## 1 Introdução

Segundo Durand (2004), as técnicas de reprodução e os meios de transmissão de imagens desenvolvidos no século XX, não foram suficientes para abalar a “galáxia de Gutemberg”, expressão dada por McLuhan para designar o reino da imprensa e da comunicação escrita, nas pesquisas em comunicação. “Embora a pesquisa triunfal decorrente do positivismo tenha se apaixonado pelos meios técnicos (óticos, físico-químicos, eletromagnéticos etc.) da produção, reprodução e transmissão de imagens, ela continuou ignorando o produto de suas descobertas” (DURAND, 2004, p. 33), ou ainda, continua menosprezando a imagem, delimitando-a ao campo da distração.

Contudo, consideramos que nas investigações em comunicação houve, recentemente, um avanço no que se refere à abordagem da imagem. Uma das tendências do pensamento comunicacional, segundo Miège (2000), constituiu-se em torno do método estrutural e suas aplicações linguísticas. O método estrutural – assim como o pensamento que lhe dá continuidade, o estruturalismo – teve um impacto profundo e duradouro sobre o pensamento comunicacional –, especialmente em três direções. A primeira delas trata da análise estrutural das narrativas – que, a partir de Barthes, foram amplamente retomadas em discursos da imprensa, mensagens e argumentações publicitárias –, e levaram ao questionamento da primazia da tradicional análise do conteúdo temático. A segunda trata da análise das mensagens visuais, cujas especificidades (codificação analógica, contiguidade) apareceram como relevantes e permitiram superar o quadro simplista da comunicação estritamente linguística, sendo que tal superação deve-se a alguns teóricos, tais como Hjelmslev, Greimas, Jakobson e, sobretudo, Peirce, cujas propostas, com mais de um século, são objetos de um interesse crescente entre os

especialistas da comunicação. Enfim, na terceira, trata-se da documentação informatizada ou automatização da informação. As metodologias de análise de imagens decorrentes das teorias dos autores ou por eles propostas, excetuando a de Peirce, guardam proximidades com a linguagem verbal.

Segundo Santaella (2001, p. 13), “na idade do vídeo e infográfica, nossa vida cotidiana – desde a publicidade televisiva ao café da manhã até as últimas notícias no telejornal da meia-noite –, está permeada de mensagens visuais”. Entre as imagens disseminadas pelas mídias estão as que dão testemunho de massacres, campos de refugiados, fugas em massa e outros horrores que permeiam nosso planeta. Não há uma imensidão delas, como enfatiza Rancière (2012, p. 94), pois as mídias “reduzem o seu número, tomam bastante cuidado para selecioná-las e ordená-las. Eliminam tudo o que pode exceder a simples ilustração redundante de sua significação”. No entanto, segundo o mesmo autor, a ideia de que há uma banalização do horror se firma pelo fato de que tais imagens estão, via de regra, submetidas à palavra.

Se o horror está banalizado, não é porque vemos imagens demais. Não vemos corpos demais a sofrerem na tela. Mas vemos corpos demais sem nome, corpos demais incapazes de nos devolver o olhar que lhes dirigimos, corpos que são objeto de palavra sem terem a palavra. O sistema de informação não funciona pelo excesso de imagens, funciona selecionando seres que falam e raciocinam, que são capazes de “descriptar” a vaga de informações referentes às multidões anônimas. (RANCIÈRE, 2012, p. 94).

Nesse contexto em que a imagem é vista como distração, ou apresenta-se subjugada à palavra, tanto nas pesquisas como nos modos como são disseminadas pelas mídias, em geral, vem a proposta de abordar o conceito de imagem intolerável, na perspectiva de Rancière (2012), e refletir sobre o deslocamento do intolerável na imagem para o intolerável da imagem, o que permite torná-la crítica, afastando-a da sujeição da palavra. Para tanto, comentamos, em linhas gerais, aspectos do pensamento de Debord (1997); tratamos do conceito de imagem intolerável e, para refletir sobre o deslocamento mencionado, tomamos como *corpus* uma imagem fotojornalística referente ao caso do menino sírio, Aylan Kurdi, realizada por Nilüfer Demir, e duas outras imagens (charges) que constam na Folha de S.Paulo, publicadas após a divulgação da foto do menino. A relevância deste artigo está na possibilidade de construção de um novo olhar para a produção de imagens.

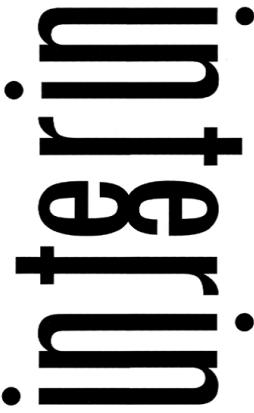
## 2 Sobre a sociedade do espetáculo

Um dos aspectos marcantes do pensamento de Debord, em sua obra “A sociedade do espetáculo”, é a crítica às imagens. Sob este ponto de vista, vivenciamos uma espetacularização midiática, sendo o espetáculo não “um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 1997, p. 14). Assim, “a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se representação” (DEBORD, 1997, p. 13). Nesse contexto, os relacionamentos entre as pessoas são regidos pela aparência e não pela autenticidade. Diante do espetáculo, conforme o mesmo autor, as pessoas permanecem alienadas, passivas. Assim, só lhes resta consumir imagens e produtos.

Quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico. O espetáculo, como tendência a fazer ver (por diferentes mediações especializadas) o mundo que já não se pode tocar diretamente, serve-se da visão como um sentido privilegiado da pessoa humana – o que em outras épocas fora o tato; o sentido mais abstrato, e mais sujeito à mistificação, corresponde à abstração generalizada da sociedade atual. (DEBORD, 1997, p. 18).

Com o espetáculo, segundo o autor, opera-se a construção das necessidades de consumo na sociedade. Neste sentido, Kellner (2006), ao tratar do triunfo do espetáculo na sociedade midiatizada, enfatiza que o conceito de espetáculo “envolve uma distinção entre a passividade e a atividade, consumo e produção, condenando o consumo inconsciente do espetáculo como uma alienação do potencial para a criatividade e a imaginação” (KELLNER, 2006, p. 123). A sociedade do espetáculo, segundo Kellner (2006, p. 123), “espalha seus bens principalmente através de mecanismos de lazer e de consumo, serviços e entretenimento, governados pelos ditames da publicidade e de uma cultura mercantilizada.”

Como “sociedade do espetáculo”, Guy Debord tratou, segundo Türkce (2010, p. 11), do “espetáculo midiático como espetáculo de feira transformado o chamativo audiovisual como propaganda alavancada de mercadorias, o culto imagético como fetichismo da mercadoria estetizado, o moderno como o apogeu do arcaico”. Para



contrapor-se ao pensamento de Debord, o autor analisa o movimento das notícias - dos panfletos esporádicos às telas da TV-, a programação da TV - com ênfase nos *confessional talk* e no *Big Brother* -, bem como alcança o *piercing* e a *tattoo*, sem deixar de ressaltar a propaganda. Debord, conforme Türcke (2010, p. 11), apenas tangenciou o espaço, o tempo e a história como se bastasse “saber o que são o capitalismo e o fetiche da mercadoria e a única coisa que restasse fosse descobrir seus disfarces mais recentes”.

Consideramos que a mediação das imagens nas relações sociais pode ser amenizada, o que nos coloca na contramão do pensamento de Debord. Mas esta questão perpassa a noção de representação. Sfez (2007) explica como podem se dar os processos comunicacionais em decorrência de visões diferenciadas de representação. Entre as três modalidades propostas por esse autor, a representativa, a expressiva e a confusional, a última – confusional – é a modalidade que acolhe o pensamento de Debord referente à mediação de imagens. Para nos distanciarmos da comunicação confusional, Sfez (2007) coloca a possibilidade de interpretação, no caso, de imagens, resgatando assim a possibilidade de ação e reflexão do intérprete nos processos comunicacionais. Nas palavras de Sfez (2007, p. 147):

Se a interpretação é parte integrante da comunicação e se, por outro lado, referimos essa interpretação à função simbólica, à medida que ela lê e liga os signos entre si pela mediação de símbolos interpretantes, devemos reconhecer que ela se situa no lado oposto ao da confusão tautística.

Esta seria uma proposta para vencer a alienação ou o “comportamento hipnótico” diante de imagens, característicos dos sujeitos na sociedade do espetáculo. Rancière (2012) nos mostra a proposta construída nesse contexto, a de que a única saída seria “opor ação viva à passividade da imagem, à sua vida alienada” (RANCIÈRE, 2012, p. 86). Seguem reflexões sobre as imagens que, em certa medida, seriam necessárias para romper com a alienação reinante na sociedade do espetáculo.

### **3 Imagem intolerável**

Rancière (2012, p. 83), sob o título “A imagem intolerável”, trata do potencial crítico da imagem em relação à realidade. Inicia as suas reflexões com duas questões, sendo que a primeira - “O que torna a imagem intolerável?” - tem como propósito encontrar características na imagem que não permitam que o efeito provocado no intérprete seja dor ou indignação. A segunda está, como menciona Rancière, implicada na primeira e podemos assim anunciar-a: Seria tolerável propor imagem que provoca dor e indignação?

A crítica à realidade, segundo Rancière (2012), não se estabelece com a contraposição de uma imagem da realidade a uma imagem da aparência, ou com o deslocamento do intolerável na imagem para o intolerável da imagem.

Ao mencionar o caso da foto de Oliviero Toscani – a de uma modelo anoxérica espalhada pela Itália, na semana da Moda de Milão, de 2007 – Rancière (2012, p. 83-4) explica que tal imagem não tem potencial para criticar a realidade, pois é parte “do mesmo regime de visibilidade daquela realidade, que exibe alternadamente a sua face de aparência brilhante e seu avesso de verdade sórdida que compõem um único e mesmo espetáculo”. Tal imagem, que guarda uma aproximação intensa ao real, leva o intérprete a constatar que o que ele vê é real demais, que o que vê é intoleravelmente real, a ponto de colocar o real em suspeita, o que não produz crítica.

Não há realidade intolerável que a imagem possa opor à fascinação das aparências, “mas um único e mesmo fluxo de imagens, um único e mesmo regime de exibição universal, e é esse regime que constituiria hoje o intolerável” (RANCIÈRE, 2012, p. 84).

O intolerável na imagem pode levar o espectador a “fechar os olhos ou desviar o olhar” (RANCIÈRE, 2012, p. 85), podendo assim, transportá-lo para o intolerável da imagem. Como exemplo, Rancière (2012) menciona fotos tornadas notórias da guerra do Vietnã como a da menina fotografada nua e correndo na rua, diante de soldados, e tantas outras de artistas engajados que tentavam confrontar os horrores da guerra do Vietnã com imagens publicitárias que mostravam a alegria de viver do norte-americano em apartamentos modernos e bem equipados. Estas imagens produziriam um efeito político se conseguissem convencer o espectador de

que mostravam o imperialismo americano, no entanto, o efeito mais provável, além do impulso de desviar o olhar, de não querer ver, seria uma espécie de culpa.

As explicações para tal uso de imagens intoleráveis, segundo Rancière (2012, p. 86), estão vinculadas à denúncia da sociedade do espetáculo de que “se toda imagem simplesmente mostra a vida invertida, tornada passiva, basta virá-la para desencadear o poder ativo que ela desviou”. Daí as “imagens de ação, imagens da verdadeira realidade ou imagens imediatamente invertíveis em sua realidade verdadeira, para mostrar que o simples fato de ser espectador, o simples fato de olhar imagens é uma coisa ruim” (RANCIÈRE, 2012, p. 87).

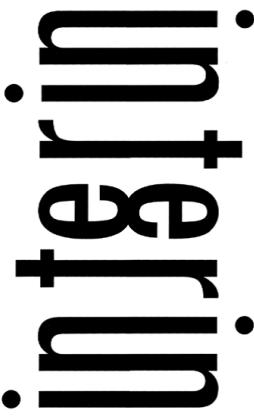
Há algo de mal na imagem e a única ação possível do espectador em relação a isto é a culpa, e ainda, é uma ação que depende de outra imagem. Nas palavras de Rancière (2012, p. 87):

Esse aparente paradoxo tem sua razão: se não olhasse imagens, o espectador não seria culpado. Ora, ao acusador importa mais a demonstração de sua culpa do que sua conversão à ação. É aí que ganha toda a importância a voz que formula a ilusão e a culpa. Ela denuncia a inversão da vida que consiste em ser consumidor passivo de mercadorias que são imagens e de imagens que são mercadorias. Diz que a única resposta a esse mal é a atividade. Mas também nos diz que nós, que olhamos as imagens por elas comentadas, nunca agiremos, permaneceremos espectadores de uma vida que passou para a imagem.

Deste modo, o mal da imagem vem com a voz da autoridade, “voz soberana que estigmatiza a vida falsa na qual ela sabe que estamos condenados a comprazer” (RANCIÈRE, 2012, p. 87). É ela que, supostamente, leva o espectador do intolerável na imagem para o intolerável da imagem.

Mas, é preciso agregar a isto o fato que entendemos a imagem como “um elemento num dispositivo que cria certo senso de realidade, certo senso comum” (RANCIÈRE, 2012, p. 99). Assim sendo, as imagens intoleráveis precisam ser pensadas considerando-se os dispositivos que as criam e a ideia de senso comum. Senso comum é definido como:

[...] acima de tudo, uma comunidade de dados sensíveis: coisas cuja visibilidade considera-se partilhável por todos, modos de percepção dessas coisas e significados também partilháveis que lhes são conferidos. É também a forma de convívio que liga indivíduos ou grupos com base nessa comunidade primeira entre palavras e coisas. O sistema de informação é um “senso comum” desse tipo: um dispositivo espaço-



tempo dentro do qual palavras e formas visíveis são reunidas em dados comuns, em maneiras comuns de perceber, de ser afetado e de dar sentido. (RANCIÈRE, 2012, p. 99).

Neste sentido, a imagem pode ser pertinente para criticar a realidade se romper com o senso comum construído por um dispositivo. “O problema não é opor a realidade a suas aparências. É construir outras realidades, outras formas de senso comum, ou seja, outros dispositivos espaço-temporais, outras comunidades de palavras e coisas, formas e significados” (RANCIÈRE, 2102, p. 99). Assim, se política “consiste em mudar os lugares e a conta dos corpos”, então, “a figura política por excelência [...] é a metonímia que mostra o efeito pela causa ou a parte pelo todo” (RANCIÈRE, 2012, p. 95).

Retomamos agora as reflexões apresentadas, considerando o *corpus* que elegemos para este artigo.

#### **4 O movimento do intolerável da imagem para o intolerável da imagem...**

Andrés Mourenza, em “Foto de criança síria morta em uma praia: símbolo do drama migratório”, para o jornal espanhol EL PAÍS, de 02 de setembro de 2015, trata da repercussão de uma imagem. Segundo o jornalista, a foto de um menino sírio, distribuída pela agência Reuters, não foi reproduzida na matéria para não ferir a sensibilidade do leitor. Na imagem, como explica o autor, o menino sírio de três anos, Aylan Kurdi, aparece de bruços, sem vida, após naufrágio, na praia de Bodrin, Turquia (Fig. 1). Essa foto “virou um dos assuntos mais comentados no Twitter e diversos veículos da imprensa internacional a destacaram como símbolo da gravidade da situação, inclusive com potencial para ser um divisor de águas na política europeia para os imigrantes” (MOURENZA, 2015).

Fig. 1 – Imagem intolerável



Fonte: imagem capturada na rede

A foto (Fig. 1) é de autoria de Nilüfer Demir, jornalista que faz cobertura das imigrações na região há 15 anos. Consideramos que essa imagem é intolerável, no sentido dado por Rancière. Ela provoca repulsa, dor e sofrimento pelo intolerável na imagem – o menino afogado, ou uma criança de três anos sem vida –, que mesmo inerte e sem mostrar a face, afronta o intérprete. Neste aspecto, vale enfatizar que consideramos a fotografia como um signo indicial, pois tal modalidade de representação, segundo Dubois (2001), envolve quatro princípios: conexão física, singularidade, designação e testemunho. “Fotografias fornecem um testemunho”, nos diz Sontag (2004, p. 16). Uma foto, ainda segundo Sontag (2004, p. 16), “equivale a uma prova incontestável de que determinada coisa aconteceu. A foto pode distorcer; mas sempre existe o pressuposto de que algo existe, ou existiu, e era semelhante ao que está na imagem”. Com tais afirmações, os princípios do testemunho e da singularidade são reforçados.

Resta sondar o impacto social de tal imagem. Na matéria, o autor explica que o primeiro-ministro da França, Manuel Valls, disse que a morte do menino sírio colocou em evidência a necessidade de ação urgente em relação à crise migratória. Na sua conta no Twitter, Valls escreveu: "Ele tinha um nome: Alyan Kurdi. Ação urgente é necessária – uma mobilização da Europa inteira é urgente". Comenta ainda o autor que, na quarta-feira, dia 2 de setembro de 2015, “Itália, França e Alemanha assinaram um documento conjunto pedindo pela revisão das atuais regras da União Europeia sobre garantia de asilo e uma distribuição ‘justa’ de imigrantes no bloco, informou o Ministério das Relações Exteriores da Itália.” Teria mesmo esta foto chamado a atenção para o intolerável da imagem?

No Brasil, Schwartsman (2015) comenta que a foto (Fig. 1) de Aylan Kurdi colocou o debate sobre imigração em um outro patamar. Embora o triste caso não acrescentasse informação nova para o problema da imigração, depois que a foto circulou na internet, o drama dos refugiados ganhou novos olhares. Sobre o fato de que a imagem gerou emoções, o autor comenta:

É que temos grande facilidade para visualizar todos os problemas gerados pelo choque cultural e por algumas rivalidades reais ou imaginárias, mas não conseguimos enxergar o enorme benefício econômico resultante da incorporação de mais mão de obra, que se dá através de mecanismos pouco mais sutis. Nada contra as emoções, mas a humanidade ganharia se aprimorasse a capacidade de enxergar também o que não está diante de seu nariz. (SCHWARTSMAN, 2015, p. 2).

Sontag (2004, p. 122) comenta que o fotógrafo imbuído de preocupação social reforça a crença de que a fotografia transmite significados estáveis e revela a verdade.

Mas, em parte por ser a fotografia sempre um objeto num contexto, tal significado está destinado a se esvair; ou seja, o contexto que molda qualquer uso imediato da fotografia – em especial o político – é imediatamente seguido por contextos em que tais usos são enfraquecidos e se tornam cada vez menos relevantes. Uma das principais características da fotografia é o processo pelo qual os usos originais são modificados e, por fim, suplantados por usos subsequentes – de modo mais notável, pelo discurso da arte, no qual qualquer foto pode ser absorvida. E, por serem também imagens, algumas fotos, nos reportam, desde o início a tantas outras imagens quanto à vida.

Vale ressaltar que a primeira imagem (Fig. 1), nos dizeres de Sontag, seria política para os fotógrafos que realizam seu trabalho convictos de que a função política das imagens estaria atada à possibilidade de revelar a verdade e construir significados estáveis. Para Rancière, a primeira imagem (Fig. 1) seria apenas intolerável, pois leva o intérprete ao intolerável na imagem.

Pois o que apresentamos a seguir são algumas modificações da foto (Fig. 1), dadas pelas imagens (Fig. 2 e Fig. 3). Iniciemos com uma classificação das formas figurativas elaborada por Santaella (2001), a partir da semiótica ou lógica de Peirce, o que contribui para elencarmos os possíveis interpretantes que tais formas podem gerar enquanto signo, ou enquanto modalidade de apresentação de um objeto ou de uma situação. As formas figurativas, segundo Santaella (2001, p. 227), “dizem

respeito basicamente às imagens que funcionam como duplos, isto é, transpõem para o plano bidimensional ou criam no espaço tridimensional réplicas de objetos pré-existentes e, o mais das vezes, visíveis no mundo externo”. Sendo assim, são formas referenciais, conforme enfatiza a mesma autora, que apontam para objetos ou mesmo situações reconhecíveis fora daquela imagem. Do ponto de vista cognitivo, as formas figurativas incitam a identificação, o reconhecimento, ou seja, apelam para a memória do intérprete, bem como contribuem para a antecipação no processo perceptivo.

Ao classificar a figura como registro, Santaella (2001) toma as formas que no universo da linguagem visual correspondem ao registro singular de um objeto ou de situações existentes. Nas palavras de Santaella (2001, p. 231):

Nesse caso, a imagem é nitidamente determinada pelo objeto que ela capturou num dado espaço e tempo. Desse modo, essa imagem fica existencialmente ligada ao seu objeto ou referente, sendo capaz de dirigir a atenção do receptor para esse objeto em questão. Imagem e objeto constituem-se assim em um par orgânico, um duplo no seu sentido mais legítimo, pois a ligação entre ambos independe de uma interpretação. Ela está lá cabendo ao intérprete apenas constatá-la como uma realidade já existente.

As figuras como registro podem, por sua vez, ser classificadas como registro imitativo, físico e convencional. A imagem (Fig. 1) é um exemplo de registro físico. É notório o fato de que existe uma forte relação de semelhança entre o signo/fotografia e o objeto capturado da realidade, ou o referente, que torna evidente seu aspecto icônico; contudo, é o aspecto causal com a realidade amparado nas leis da ótica que dá aval ao funcionamento da fotografia como signo predominantemente indicial. Segundo Peirce, as fotografias “mantêm uma ‘ligação física’ com seu objeto, o que as torna indexicais, pois a imagem fotográfica é obrigada fisicamente a corresponder ponto por ponto à natureza” (CP. 2.281). Sua afeição com o objeto que a determina é quase orgânica, portanto. E o objeto é sempre um singular, atestado pelo signo fotográfico como testemunho: quanto mais nítida for sua reprodução do objeto, mais intensa sua indexicalidade.

As imagens que seguem (Fig. 2 e Fig. 3) são registros imitativos, mais icônicas, portanto. Nesse caso, conforme Santaella (2001, p. 233), “a figura é tanto

quanto possível mimética em relação àquilo que ela registra. O traçado da figura imita, assemelha-se à forma visível do objeto denotado.”

Fig. 2 – Multidão na praia observa “marcas” deixadas na areia...



Fonte: Reprodução de imagem da Folha de S. Paulo, de 05 de setembro de 2015, p. 2.

Figura 3 – Multidão à deriva...



Fonte: Reprodução de imagem da Folha de S. Paulo, de 06 de setembro de 2015, p. 2.

Consideramos que as charges, assim como as caricaturas, são registros imitativos, pois, de um lado, guardam uma conexão dinâmica e existencial com o

objeto; de outro, os traços do objeto que o artista põe em destaque, produzindo distorções no que seria o ideal imitativo, contribui para a identificação deste. Assim sendo, “a distorção se coloca a serviço da imitação” (SANTAELLA, 2001, p. 234).

Enquanto signo, a charge engloba os aspectos semânticos e sintáticos. A semântica se dá quando se dirige a um referente ou objeto que se encontra fora do seu espaço-forma e representa todo um sistema de valores que contextualiza a configuração visual. O aspecto sintático diz respeito ao modo como a charge desvela este mundo no seu “modo de formar”, à sua sintaxe. Trata-se, portanto, como quer Plaza (1982), de um processo de autorreferenciação, no qual a charge não atua como simples espelho do momento, mas incorpora-o ironicamente. O verdadeiro conteúdo torna-se, segundo Umberto Eco (1976, p. 258), “o seu modo de ver e de julgá-lo traduzido em modo de formar”.

No tocante aos aspectos semânticos, a charge traz como especificidade a vocação de ser traço da história, na medida em que capta o ocorrer do processo no seu acontecer. E mais:

Sintetiza o fato, registrando de forma astuciosa e sagaz a imagem do seu tempo, legando às futuras gerações o modo de ver-sentir-pensar-deliberar de uma época que o tempo modifica. Registra-se, como num instantâneo, a visão popular perante um fato, um dado aspecto do contexto sócio-político: registra a confluência de ideologias vigentes indicando uma sociedade que se vê, que se reflete e se indaga sobre si própria. Traz à luz aspectos relevantes do cotidiano, condensando-os numa única configuração – imagem de impacto – captando o real na sua dinamicidade. (SOUZA, 1986, p. 72).

Ambas as charges aqui apresentadas contemplam o mesmo referente ou objeto, a fuga em massa de refugiados da Síria em busca de asilo na Europa. A primeira, mais diretamente voltada ao fato retratado na figura 1, mostra uma multidão que rodeia e observa uma pequena sombra na areia, bem próxima ao mar. Nos rostos paralisados, um misto de perplexidade e vagueza, fazendo com que o silêncio se materialize na composição.

Jaz, em ausência, o corpo do menino, a palavra, o grito, o choro. O emudecimento diante da morte que já se transmutou em vestígio e deixou impregnada na areia a tragédia de muitas e muitas outras vidas que se perderam ou se perderão na travessia. Bem sabemos que nas lacunas e ausências do signo, nos seus

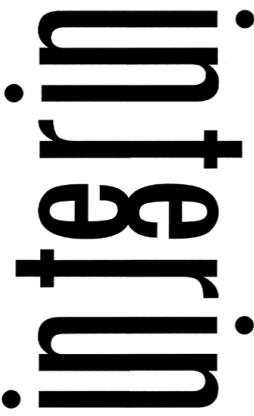
silêncios significativos é que se pode sentir a força do não-dito que subjaz... é como se o silêncio adquirisse, conforme Dubois (1974), caráter hiperbólico. Para este teórico, “hiperbólico é, assim, o silêncio, cada vez que representa o que se pode dizer a mais” (DUBOIS, 1974, p. 189). Desse modo o não dito, submerso nas malhas do dito e nos espaços do querer dizer, funciona como tela, por onde escapam as fissuras reveladoras das faces do horror da guerra civil na Síria, mantida sob véus. A criança em ausência torna-se a metonímia antecipada por Rancière (2012, p. 95), “que mostra o efeito pela causa ou a parte pelo todo”.

Na segunda charge (Fig. 3), a multidão é outra: caracterizada pela deformidade, a turbe avança, deixando o rastro de sombra para trás. Sombra que metaforiza a tragédia que caminha de permeio.

De natureza híbrida, estas charges dialogam com textos que com elas convivem na página A2, da Folha de S.Paulo – a crônica “A foto”, de Hélio Schwartsman, e o editorial “Fotografia da crise”, respectivamente. Somente a palavra/título “Êxodo” aparece na figura 3 e empresta à travessia o caráter religioso da passagem considerada a mais importante da história do povo judeu: a saída do Egito, lugar onde viviam como escravos, rumo à Terra Prometida.

Sabemos que a charge, enquanto um gênero jornalístico, opera pela galhofa, pela corrosão do instituído, pela desautorização da autoridade e faz eclodir o riso que promove uma ruptura na seriedade do jornal. Nos casos selecionados, ela atua de forma não convencional... não é o riso que desabrocha, mas o silêncio. A criança morta, em ausência, ao contrário da fotografia, ameniza o choque, afasta o insuportável, o intolerável na imagem.

Assim, na contração da representação de um fato doloroso que cause indignação, estas charges propiciam a reflexão que pode desencadear a crítica e, desta forma, tornar-se política, uma vez que permitem a construção de outras realidades, devido a uma “política baseada na variação da distância, na resistência do visível e na indecidibilidade do efeito” (RANCIÈRE, 2011, p. 101). Observando as imagens (Fig. 2 e Fig. 3), a resistência do visível está nos vestígios, pois não há um corpo, mas pontos na areia em uma delas e sombras e manchas em águas revoltas na outra. Também não sabemos dos efeitos, só podemos fazer conjecturas. Emergem, no



intérprete, afetos discretos, que podem suscitar a curiosidade, que podem deixá-lo em dúvida, sem saber o que está realmente vendido.

## Considerações Finais

A imagem intolerável, que atinge o intérprete e o transforma em presa do intolerável na imagem, de modo geral, é altamente indicial, ou seja, apresenta marcas do real, um registro com conexão direta com existentes. Seriam essas imagens intoleráveis um contraponto às imagens consideradas como mera aparência na sociedade do espetáculo, tal como preconiza Debord. Se estas últimas aludem, as outras chocam.

No entanto, as imagens que provocam choque não seriam políticas, conforme Rancière, uma vez que não subvertem o senso comum construído a partir de aspectos de um dispositivo, bem como não contribuem para que outras realidades, outras formas se apresentem. Retomando a questão proposta no início, sobre a construção de imagem que causa dor e indignação, poderíamos dizer, a partir das reflexões de Rancière e ora reapresentadas, que não é necessário propor tal imagem, pois ela não é propícia à reflexão, não leva o intérprete a refletir sobre o intolerável da imagem, ou seja, ela não propicia a crítica à realidade.

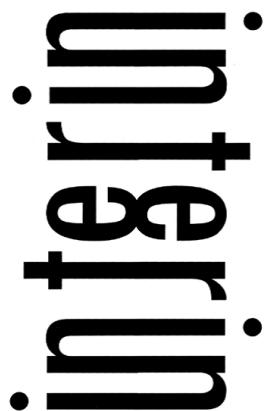
As duas charges apresentadas (Fig. 2 e Fig. 3), de um lado, podem deslocar a força do intolerável na imagem para o intolerável da imagem, isto porque o registro tende ao imitativo, ou seja, as formas sugerem existentes, mostram vestígios do real, ou mostram o todo por meio de uma parte. Elas levam o intérprete a fazer conjecturas. Ameniza-se a força da constatação e abre-se para a contemplação. De outro lado, elas estabelecem um movimento contrário ao dado por Sontag, que seria o esvaziamento do provável aspecto político de uma imagem quando essa adentra contextos diferenciados dos quais emergiu. No caso, a imagem não seria política, mas com as transformações, as novas imagens assim se tornaram ao subverter um outro dispositivo, a charge.

Tais imagens subvertem o senso comum relativo à charge, pois elas não provocaram o riso, como era de se esperar. Uma gera silêncio, inquietação. Outra,

espanto e perplexidade. Tal seara - da inquietação, da perplexidade -, pode construir um tecido qualitativo para que o intérprete elabore conjecturas, para que a curiosidade seja aguçada, enfim, para que novos sentidos sejam construídos. Impera o distanciamento do fato em si, a resistência do visível (por partes, pistas, vestígios) e a liberdade para a tomada de decisão sobre os possíveis efeitos em relação ao fato aludido, o que as tornam políticas.

## REFERÊNCIAS

- DUBOIS, Jean et al. **Retórica Geral**. São Paulo: Cultrix, 1974.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas: Papirus, 2001.
- DURAND, Gilbert. **O imaginário**. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- ECO, Umberto. Do modo de formar como compromisso com a realidade. In \_\_\_\_\_. **Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- HARTSHORNE, C.; WEISS, P. (Eds.). **The collected papers of Charles Sanders Peirce**. Cambridge, Harvard University Press, 1994. (CD-ROM).
- KELLNER, Douglas. Cultura da mídia e triunfo no espetáculo. In: MORAES, Dênis de (Org.). **Sociedade midiatisada**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.
- MIÈGE, Bernard. **O pensamento comunicacional**. Petrópolis: Vozes, 2000.
- MOURENZA. A. Foto de criança síria morta em uma praia: símbolo do drama migratório. El País Internacional, 2 de setembro de 2015. Disponível em: [http://brasil.elpais.com/brasil/2015/09/02/internacional/1441203082\\_093795.html](http://brasil.elpais.com/brasil/2015/09/02/internacional/1441203082_093795.html). Acesso em 12/12/2015.
- PLAZA, Júlio. **Ideologia em videotexto**. Dissertação (Mestrado Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1982.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.



SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento.** São Paulo: Iluminuras, 2001.

SFEZ, Lucien. **A comunicação.** São Paulo: Martins fontes, 2007.

SCHWARTSMAN, Helio. **A foto.** Folha de São Paulo, São Paulo, 05 maio 2015, Caderno A, p. 2.

SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, Luciana C. P. **Charge política:** o poder e a fenda. Dissertação de Mestrado. Programa de Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, 1986.

TÜRCKE, Christoph. **Sociedade excitada:** filosofia da sensação. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

Recebido em: 18.06.2016

Aceito em: 20.09.2016