



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
CAMPUS BAURU
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Erica Cristina de Souza Franzon

**A IMAGEM MEDIATIZADA DA MORTE DE AYLAN KURDI:
EXPERIÊNCIAS ESTÉTICAS E POÉTICAS**

Bauru
2020

Erica Cristina de Souza Franzon

**A IMAGEM MEDIATIZADA DA MORTE DE AYLAN KURDI:
EXPERIÊNCIAS ESTÉTICAS E POÉTICAS**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da UNESP, campus de Bauru, como requisito à obtenção do título de Doutora em Comunicação, sob a orientação do Prof. Doutor Laan Mendes de Barros.

Bauru

2020

Franzon, Erica Cristina de Souza.

A imagem midiaticizada da morte de Aylan Kurdi:
experiências estéticas e poéticas / Erica
Cristina de Souza Franzon, 2020
207 f. : il.

Orientador: Laan Mendes de Barros

Tese (Doutorado) - Universidade Estadual
Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e
Comunicação, Bauru, 2020

1. Comunicação. 2. Experiência estética. 3.
Imagem. 4. Midiaticização. 5. Alteridade. 6.
Estética da Recepção I. Universidade Estadual
Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e
Comunicação. II. Título.

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE ERICA CRISTINA DE SOUZA FRANZON, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO - CÂMPUS DE BAURU.

Aos 31 dias do mês de março do ano de 2020, às 14:00 horas, no(a) via sistemas de videoconferência e outras ferramentas para comunicação a distância, reuniu-se a Comissão Examinadora da Defesa Pública, composta pelos seguintes membros: Professor Doutor LAAN MENDES DE BARROS - Orientador(a) do(a) Departamento de Comunicação Social / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, Professor Doutor ARLINDO REBECHI JUNIOR do(a) Departamento de Ciências Humanas / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, Professora Assistente Doutora REGILENE APARECIDA SARZI RIBEIRO do(a) Departamento de Artes e Representação Gráfica da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Unesp - câmpus de Bauru / Universidade Estadual Paulista, Professora Doutora ELIZA BACHEGA CASADEI do(a) Programa de Pós-graduação em Comunicação e Práticas de Consumo / Escola Superior de Propaganda e Marketing - ESPM, Professor Associado MAURICIO LISSOVSKY do(a) Programa de Pós-graduação em Comunicação / Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob a presidência do primeiro, a fim de proceder a arguição pública da TESE DE DOUTORADO de ERICA CRISTINA DE SOUZA FRANZON, intitulada *A imagem midiaticizada da morte de Aylan Kurdi: experiências estéticas e poéticas*. Após a exposição, a discente foi arguida oralmente pelos membros da Comissão Examinadora, tendo recebido o conceito final APROVADA. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelos membros da Comissão Examinadora.

Professor Doutor LAAN MENDES DE BARROS

Professor Doutor ARLINDO REBECHI JUNIOR

Professora Assistente Doutora REGILENE APARECIDA SARZI RIBEIRO

Professora Doutora ELIZA BACHEGA CASADEI

Professor Associado MAURICIO LISSOVSKY

BANCA REALIZADA POR
MEIO DE VIDEOCONFERÊNCIA

Erica Cristina de Souza Franzon

**A IMAGEM MEDIATIZADA DA MORTE DE AYLAN KURDI:
EXPERIÊNCIAS ESTÉTICAS E POÉTICAS**

Banca examinadora

Prof. Dr. Laan Mendes de Barros - UNESP
Presidente da banca e orientador

Prof. Dr. Arlindo Rebesch Junior - UNESP
Banca examinadora

Prof.(a) Dr.(a) Eliza Bachega Casadei - ESPM
Banca examinadora

Prof. Dr. Maurício Lissovsky - UFRJ
Banca examinadora

Prof.(a) Dr.(a) Regilene Aparecida Sarzi Ribeiro - UNESP
Banca examinadora

Bauru

2020

Este trabalho é dedicado às crianças, jovens, mulheres, homens
refugiados e apátridas.

AGRADECIMENTOS

Agradecer, a hora de falar de afetos.

Da decisão inicial de dedicar-se à pesquisa, às disciplinas, professores e professoras, parcerias de jornada acadêmica e de vida, às viagens por outras culturas e a cada um que levamos conosco - porque há pessoas e lugares que nos habitam -, minha imensa gratidão.

Guardamos imagens na memória, afetos e diálogos que nos fazem ser quem somos. Desses encontros e parcerias, agradeço imensamente ao meu querido prof. Laan, por sua orientação atenciosa e sensível. Sou muito grata por ter tido a oportunidade de diálogos com ele nesses quatro anos. Concluo essa etapa e levo um pouco dele comigo. É, certamente, uma das minhas maiores inspirações e exemplos de professor.

Somos mais fortes com aqueles que tornam nossos dias mais leves e afetuosos. A esses dias, eu devo ao meu namorado Felipe, tão presente, compreensivo, parceiro de viagens, de sonhos, de descobertas, e o pai de duas gatas, Amore e Florence (a bola de fogo), mais incrível que elas poderiam ter. Agradeço por todos os dias que soube me esperar. Agradeço também por ter ficado. Amo você inexplicavelmente. Agradeço a dona Maria e ao sr. Paulo, pais do Felipe, à Karen, irmã, e ao Fernando, cunhado, pela companhia agradável e carinhosa. Talvez sem saber, foram minha fonte de coragem e alegria nesses últimos anos.

À minha avó, Alvina, e ao meu avô, Manoel (*in memoriam*) pelos ensinamentos, afetos e referências insubstituíveis. À minha família, irmãos, tias, primos, cada um a seu modo, pelo amor dedicado a mim.

Aos colegas da minha turma de doutorado, ao grupo Elisa Brondani do whatsapp, agradeço pelas conversas, partilhas de informação e, principalmente, pelo conforto e pela força nos momentos de dúvidas. Vinícius Carrasco, Vitor Brumatti, Bruno Jareta, Juliano Souza, Roberta Brondani, Pedro Santoro, Michelle Braz, Fábio Silveira.

Aos professores do programa de Pós-graduação da Unesp. Ao Sílvia e ao Helder, secretários da pós, pelo atendimento sempre educado e amigável.

Aos professores Arlindo Rebesch Junior e Marcelo Lissovsky, pelas contribuições e reflexões na banca de qualificação. Seus olhares foram essenciais para a construção da tese.

Às professoras Eliza Bachega Casadei e Regilene Aparecida Sarzi Ribeiro, por estarem presentes e poderem contribuir nesta etapa do trabalho.

Ao Unisagrado, por me dar a oportunidade de lecionar. Os colegas professores, por serem inspirações de dedicação e amor ao ensino. Aos meus alunos, pelos afetos essenciais e por me ensinarem a aprender todos os dias.

E a todas as pessoas que direta ou indiretamente participaram para a construção da versão final da tese. Mais do que um duzentas folhas de texto, intercaladas por algumas imagens, simbolizam uma visão do mundo em que vivemos, molduras para compreender a sociedade e o espírito de uma época.

RÉQUIEM PARA AYLAN

*A sala enchendo de luz
Café fumando na xícara
Eu me encharcando de mundo*

*Da ressaca das notícias
Nuvens da primeira página
Chegaram escuras e tristes
Transportando tempestades
Eu me engasgando de pão
De margarina e de lágrimas*

*Tinha um garoto no chão
Na foto – que eu nem olhava –
Na praia – nas minhas mãos.*

*Tinha fugido de casa
Das armas, de um outro mundo
Abandonando o passado*

*E uma incerteza sem fundo
Por um presente sem planos
Pra se afogar sem futuro*

*No fundo do Mediterrâneo
Pra vir morrer noutra guerra
Depois de expulso da infância*

*Pra ser a grande manchete:
“Nós já não somos humanos”
Que espécie de espécie é essa
De monstros que nos tornamos?
Temos desprezo pros pobres
E cerca pros imigrantes*

*Eles que passem ao redor
Do ódio das nossas certezas
Cegas àqueles que sofrem*

*Aylan morreu nessa mesa
Entre as louças do café
E a tristeza que ele deixa*

*Não era ninguém, mas era
Todos os filhos do mundo
Cuspidos pela maré*

*Sobre as pedras de Bodrum
Sobre os destroços de nós
Náufragos dos tempos turvos
Em que hoje morremos sós.*

(Leoni, 2015)

FRANZON, Erica Cristina de Souza Franzon. **A imagem midiaticizada da morte de Aylan Kurdi: experiências estéticas e poéticas**. 207p. 2020. Tese (Doutorado em Comunicação) — Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Bauru.

RESUMO

Esta tese tem por objetivo discutir a contribuição da experiência estética aos estudos da comunicação midiaticizada a partir do fenômeno de interpretação da imagem de Aylan Kurdi, pequeno refugiado sírio morto numa praia da Turquia. Toma-se com ponto de partida a imagem na perspectiva da cultura e tratada como um objeto estético que se oferece à percepção estética, que se dá na experiência sensível. A experiência estética é compreendida no seu aspecto relacional, enquanto percepção ativa do espectador diante do objetivo estético midiaticizado. Por sua vez, a comunicação é tomada em uma dimensão estética com a participação dos espectadores nas dinâmicas de produção e partilha de sentidos e de afetos. Com as possibilidades de reelaborações e compartilhamentos, as experiências estéticas se desdobram em experiências poéticas, conectadas com possibilidades dialógicas e dialéticas entre os sujeitos, em relações de reconhecimento e de alteridade. A tese fundamenta-se na pesquisa bibliográfica e na análise da imagem e suas releituras, com a elaboração de seis categorias temáticas e três eixos analíticos: temporalidades, territorialidades e mediações. O estudo identificou que alguns temas foram mais recorrentes nas criações dos espectadores de acordo com os elementos formais utilizados, associando a cena com circunstâncias religiosas, políticas e relativas à cotidianidade da criança. As releituras também tiveram aspectos que expandiram a interpretação da cena para manifestações de rua, performances, grafites e monumentos. Os eixos analíticos conduziram a leitura do fenômeno para dimensões da experiência estética em seu diálogo com o objeto estético comunicacional, orientando as contribuições dessa inter-relação para pensar o estudo comunicacional pela chave da percepção sensível.

Palavras-chave: Comunicação; Experiência estética; Imagem; Midiaticização; Alteridade; Estética da recepção.

ABSTRACT

This is the objective of discussing the contribution of aesthetic experience to studies of mediatized communication, based on the phenomenon of image interpretation of Aylan Kurdi, a small Syrian refugee who died on a beach in Turkey. It is taken as a starting point in the image in perspective of culture and treated as an aesthetic object that offers aesthetic perception, that offers a sensitive experience. The aesthetic experience is understood in its relational aspect, while the spectator's active perception is facing the mediatized aesthetic objective. In turn, communication is taken on an aesthetic scale with the participation of viewers in the dynamics of production and sharing of meanings and affections. With possibilities for re-elaborations and sharing, as aesthetic experiences unfold in poetic experiences, connected with dialogical and dialectical possibilities between the subjects, in relationships of recognition and change. This is a bibliographic and image analysis study and its reinterpretations, with an elaboration of six thematic categories and three analytical axes: temporalities, territorialities and mediations. The study identified that some themes were more recurrent in the spectators' creations according to the formed elements used, associating a scene with religious, political circumstances and the child's usual use. The reinterpretations also had aspects that expanded the interpretation of the scene to street demonstrations, performances, graffiti and monuments. The analytical axes lead the reading of the phenomenon to the dimensions of the aesthetic experience in its dialogue with the communicational aesthetic object, guiding as contributions of this interrelation to think the communicational study by the sensitive key.

Keywords: Communication; Aesthetic experience; Image; Mediatization; Alterity; Reception aesthetics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Two ways of life, de Oscar G. Rejlander (1957).....	93
Figura 2: Fading Away, e Henry P. Robinson (1858).....	94
Figura 3: Tweet de Liz Sly (@LizSly) sobre a emblemática foto e o fracasso mundial da Síria.....	100
Figura 4: Paramiliar turco observa o corpo de Aylan Kurdi.....	100
Figura 5: Paramiliar turco recolhe o corpo de Aylan.....	100
Figura 6: As três fotografias de Aylan Kurdi, feitas por Demir, repercutem na imprensa global.....	101
Figura 7: Tweet que partilhou a imagem de Aylan nas redes sociais.....	104
Figura 8: Internautas criam páginas no Facebook para homenagear Aylan.....	105
Figura 9: Fotografia matriz, de Demir, e as imagens recriadas por internautas com a <i>hashtag</i> #KiyiyaVuranInsanlik inserem um viés religioso e um final feliz à cena.....	108
Figura 10: Criações com a <i>hashtag</i> #KiyiyaVuranInsanlik, inserem outras narrativas conhecidas para abordar o episódio central.....	110
Figura 11: A cena da fotografia é recriada por manifestantes em Marrocos e Gaza.....	111
Figura 12: Cartazes com a imagem de Aylan estampa protestos em diversos países.....	113
Figura 13: Categorias criadas a partir da incidência temática.....	116
Figura 14: Fotomontagem com imagens icônicas de crianças.....	117
Figura 15: Ilustração reproduz imagens icônicas de crianças.....	117
Figura 16: Ilustração de Aylan brincando na areia da praia foi encontrado.....	117
Figura 17: Ilustração mostra Aylan dormindo em uma cama.....	117
Figura 18: Mulheres palestinas colocam flores em escultura de Aylan Kurdi na faixa de Gaza.....	118
Figura 19: Grafite retrata Aylan no Porto de Frankfurt.....	118
Figura 20: Performance reproduz posição do corpo de Aylan, em Nantes, na França.....	119
Figura 21: Manifestantes em uma praia em Marrocos repetem postura de Aylan.....	119
Figura 22: Fotomontagem coloca Aylan na ONU.....	120
Figura 23: Charges do jornal francês <i>Charlie Hebdo</i> , do cartunista Riss.....	120
Figura 24: Foto com ilustração mostra Aylan sendo resgatado por entidade espiritual.....	120
Figura 25: Fotomontagem com Aylan nos braços de Jesus.....	120
Figura 26: Eixos analíticos.....	121

Figura 27: Eixos e categorias da análise empírica.....	125
Figura 28: Quadrinho discute o papel da memória e do esquecimento a partir do caso Aylan.....	127
Figura 29: Napalm Girl.....	128
Figura 30: A criança e o abutre.....	128
Figura 31: Fotomontagens sobre temporalidades.....	129
Figura 32: Ilustração com imagens icônicas.....	129
Figura 33: Foto de Omran Daqnessh e cartum sobre a difícil escolha das famílias sírias.....	131
Figura 34: Figura 33: Ilustração com imagens icônicas de crianças.....	132
Figura 35: A fotografia transposta para a capa da Time revela estratégias de duração da imagem com a produção de novas narrativas.....	133
Figura 36: Filha e pai afogados na fronteira entre EUA e México.....	134
Figura 37: Releituras mostram o bloqueio das fronteiras para os refugiados e enviam mensagens política a chefes de Estado.....	139
Figura 38: Desenhos de Riss denunciam postura de líderes europeus sobre a crise migratória.....	141
Figura 39: Ilustrações narram o tempo da infância em sua cotidianidade.....	145
Figura 40: Performances e encarnações sobre a fotografia colocam em evidência a alteridade e o reconhecimento.....	149
Figura 41: Grafite e manifestações de rua reforçam alteridade e posicionamentos políticos do público.....	150
Figura 42: Recriações alteram a fotografia principal e inserem elementos de outras narrativas, gerando novas reflexões ao acontecimento.....	151
Figura 43: Imagens criadas pelo público viram notícia nos veículos de imprensa.....	165
Figura 44: Quadrinho questiona o papel do público diante da morte de Aylan.....	166
Figura 45: Ao expor o Outro como um estranho, releitura convida a rever discriminação.....	173
Figura 46: Fotomontagem e texto em revista mostram empatia do público.....	174
Figura 47: Na sequência, Iaba Hazrat (6 anos), Khalzarin Zirgul (6 anos) e seu primo, Zaiman (3 meses), Gul Bibi Shamra (3 anos).....	179
Figura 48: Ensaio interativo promove imersão no cotidiano de crianças refugiadas.....	180
Figura 49: Caravana migrante mostra o deslocamento de refugiados da América Central para os Estados Unidos.....	181

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
Questões da tese	21
Objetivos.....	22
Considerações sobre a Metodologia da pesquisa.....	22
Estrutura da tese.....	24
CAPÍTULO 1 – IMAGEM, CULTURA E IMAGINÁRIO.....	26
1.1 A imagem como texto cultural.....	27
1.1.2 A morte na fotografia.....	39
1.1.3 O arquétipo da criança	43
CAPÍTULO 2 – DIMENSÕES DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA.....	51
2.1 Considerações iniciais sobre a experiência estética.....	52
2.1.1 Sensibilidades no contexto das mediações culturais.....	69
2.1.2 Experiência estética e política.....	76
2.1.3 Experiência estética e poética na fotografia.....	83
CAPÍTULO 3 - A MIDIATIZAÇÃO DA IMAGEM DE AYLAN KURDI.....	98
3.1 A Icônica imagem de Aylan Kurdi nas mídias global.....	99
3.1.1 Ecos de Aylan Kurdi: imagens ressignificadas, sentidos compartilhados.....	103
3. 2 Caso Aylan Kurdi: movimentos, categorias e eixos analíticos.....	106

3.3.1 Categorias analíticas.....	114
3.3.2 Eixos analíticos.....	121
CAPÍTULO 4 – EXPERIÊNCIAS ESTÉTICAS E POÉTICAS EM RELEITURAS MIDIATIZADAS.....	123
4.1 Eixo das Temporalidades.....	128
4.2 Eixo das Territorialidades.....	137
4.3 Eixo das Mediações.....	147
CAPÍTULO 5 – ALTERIDADE E RECONHECIMENTO NO PERCURSO DA COCRIAÇÃO.....	156
5.1 A fotografia da morte de Aylan Kurdi: Anestesia e estesia	158
5.2 O Eu e o Outro nas narrativas da morte de Aylan Kurdi.....	170
5.3 Imagens recriadas, cultura e imaginário.....	183
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	192
REFERÊNCIAS	199

INTRODUÇÃO

Os movimentos recentes de grandes deslocamentos humanos não são novidade na Europa e no mundo. Ao longo da história o êxodo de milhares, ou milhões, de pessoas ocorreu em vários momentos, em decorrência de diferentes situações de risco de vida e de prejuízo à liberdade. De acordo com a ACNUR, Agência da ONU para Refugiados, tal denominação se aplica a “pessoas que estão fora de seu país de origem devido a fundados temores de perseguição relacionados a questões de raça, religião, nacionalidade, pertencimento a um determinado grupo social ou opinião política, como também devido à grave e generalizada violação de direitos humanos e conflitos armados”¹. No caso específico da região do Mediterrâneo nos últimos anos a situação tem sido dramática, com travessias arriscadas, impedimento de entrada nos países europeus e um número alarmante de mortos. Para quem acompanha pela mídia e se sensibiliza com os dramas humanos decorrentes de guerras e conflitos, uma ou outra fotografia sempre chamou a atenção quando representa o sofrimento humano e a morte. Na cobertura jornalística, vez ou outra é comum ver imagens de barcos² frágeis abarrotados de refugiados atravessando o oceano. E é sabido que muitos não alcançarão o outro lado e poderá morrer afogados antes de encontrarem abrigo.

A fotojornalista não poderia adivinhar o impacto que suas fotos teriam após serem publicadas. Demir entregou as imagens para a agência turca *Dogan News*³. As fotografias foram para o site da agência e, em seguida, acessadas por um internauta turco que a publicou no Twitter. Com isso, a foto virou um dos assuntos mais comentados no Twitter e as reações e repercussões se multiplicaram nos diferentes setores da mídia e da web em geral. O jornal norte-americano *Washington Post* classificou a imagem de "o mais trágico símbolo da crise de refugiados sírios do Mediterrâneo". Alguns jornais ficaram reticentes quanto à publicação da imagem. Nas redes sociais, alguns internautas denunciaram a foto por

¹ Definição encontrada em: <<https://www.acnur.org/portugues/quem-ajudamos/refugiados/>> Acesso em 20 jan. 2020.

² Segundo autoridades turcas, mais de 40 mil pessoas já foram resgatadas no Mar Egeu até o episódio da morte de Aylan. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/09/150903_aylan_historia_canada_fd> Acesso em: 12 ago. 2019.

³ Disponível em: <<https://www.ndtv.com/topic/dogan-news-agency>> Acesso em 20 jan. 2020.

conter “conteúdo impróprio”. No espaço de 24 horas, a imagem da morte de Aylan Kurdi causou enorme comoção, percorreu o planeta e fez o mundo prestar atenção no drama vivido pelos refugiados sírios. Depois que a imagem viralizou, houve também uma série de postagens questionando a veracidade das fotografias de Demir. Havia a desconfiança de que as cenas foram forjadas. Outras imagens de crianças mortas na praia surgiram nas redes sociais, apontando que o corpo de Aylan Kurdi foi movido de um local entre as rochas para a praia. A agência turca e a fotojornalista esclareceram a questão. Depois de encontrar o corpo do menino Aylan, a fotógrafa visualizou um pouco mais adiante, próximo às rochas, o corpo de seu irmão Ghalib, de 5 anos.

Recuperados o contexto do acontecimento, entendemos que as informações jornalísticas são de natureza efêmera, mas certas imagens divulgadas pela mídia permanecem no inconsciente coletivo por um longo tempo, especialmente quando são associadas a grandes eventos da história. A crise dos refugiados sírios encontrou na fotografia da morte de Aylan Kurdi a representação do drama humanitário que afeta a Europa. Nas redes sociais, o menino Aylan tornou-se rapidamente um “ícone” e motivou uma série de apropriações de sua imagem por artistas, designers, caricaturistas, desenhistas e atores sociais. A interpretação da imagem de Aylan Kurdi e as releituras da cena representam um fenômeno comunicacional balizado por conceitos e ideias que buscamos refletir nesta tese. O posicionamento dos espectadores diante do acontecimento, o caráter interpretativo e compreensivo das produções, a participação construída por meio de imagens, que se desdobravam em novos conteúdos e sentidos, as associações com outras imagens, a presença de elementos religiosos, políticos, relativos à infância entre outros aspectos, nos levaram a perceber a potencialidade desse objeto estético e comunicacional. As recriações dão à estética um caráter político, por isso consideramos, em especial, compreender o papel político da experiência estética articulada com a comunicação e a imagem. Em uma busca inicial pelas imagens recriadas pelo público, começamos a perceber uma dimensão sensível, que se deslocou da subjetividade do indivíduo e das comunidades de apropriação para se tornar uma experiência compartilhada com um Outro mais distante. Nesse sentido, consideramos a dimensão política e estética da comunicação, sobretudo, acionada por imagens em circulação nos dispositivos midiáticos.

A partir dessas articulações, empreendemos **dois movimentos** para uma compreensão mais densa do fenômeno interpretativo, comunicacional e midiático sobre a imagem da morte

de Aylan Kurdi. Inicialmente, discutimos a imagem como texto cultural e o significado da criança na cultura para compreender como essa presença na fotografia permite um percurso de reconhecimento do Outro, uma vez que os afetos são acionados por meio de um vínculo com os símbolos, resultando em uma ampliação da representação midiática sobre a crise migratória, bem como sobre o reconhecimento do Outro representado. Desse modo, pensamos a criança como um elemento arquetípico capaz de provocar reações mais intensas no público, um tipo de experiência estética e poética que transita entre o mediático e o mítico, entre as imagens exógenas (externas) e endógenas (internas). Esse elemento presente na fotografia permite uma fruição sensível em meio a um ambiente de excessos visuais anestésiantes, que também é um assunto que discutimos na tese. Parte-se, inicialmente, de uma proposição organizadora sobre o objeto em análise de que a “percepção” do público também resulta de uma fixação simbólica e derivada de conteúdos do imaginário presentes na mídia, que incide em suas recriações. A presença de conteúdos arcaicos no “novo” são abordados nos estudos da Semiótica da Cultura por teóricos como Aby Warburg, Dietmar Kamper, Harry Pross e Ivan Bystrina. Ao tratar sobre a origem da imagem midiática e sua relação com a segunda realidade, Ivan Bystrina (1995), aponta traços invariantes no processo de decodificação da cultura. Sobre a presença de elementos simbólicos, Pross (1986) sugere que a mídia diária é alimentada por elementos antigos revestidos de novos, com ares de novidade. Para o autor, o “arcaico” não está apenas circunscrito na história social e coletiva da humanidade, mas também remoto na sua história individual, na ontogênese, quando trata das experiências pré-predicativas como norteadoras do desenvolvimento dos complexos mecanismos simbólicos adultos.

Por essa perspectiva da Semiótica da Cultura alinhamos pontos de diálogo para situar a criança como um elemento arquetípico potencializador do fenômeno de interpretação da fotografia de Aylan Kurdi. Para discutir a presença da criança na fotografia matriz desse estudo e sua relação com conteúdos simbólicos, tais reflexões firmam-se nos Estudos do Imaginário, sob a perspectiva do antropólogo e filósofo francês Gilbert Durant (2000) que aborda a construção do imaginário a partir de imagens exteriores, que vão sendo absorvidas e constituindo, assim, o repertório iconográfico individual. Essas discussões aproximam as narrativas sobre o real, construídas pelo jornalismo, aos *Estudos do Imaginário*, que se preocupam com a manifestação das imagens simbólicas. Outro ponto também apresenta as considerações elaboradas pelo psiquiatra suíço Carl Gustav Jung acerca da noção de arquétipo e seu correlato, o conceito de inconsciente coletivo, uma de suas teorias mais conhecidas; e o

outro dialoga com os estudos sobre a construção do imaginário, uma vez que o estudo de imagens simbólicas na Comunicação é cada vez mais reconhecido, como aponta a pesquisadora Ana Taís Portanova Martins (2013; 2010). Este constructo inicial sustenta a ideia de que a prática jornalística é realizada por sujeitos sobre os quais incidem filtros sociais e pulsões subjetivas. A fotojornalista relatou que há dias percorria aquela praia onde o corpo de Aylan Kurdi foi encontrado, mas aquela cena, em específico, a deixou impactada. Embora essa percepção possa ter sido subjetiva, algo nesta imagem e na cultura em que estamos inseridos incide sobre os aspectos elencados acima. Sabe-se, porém, que o imaginário é inerente ao ser humano, mas que o ato de construir imagens recebe uma influência cultural e ambiental, o que torna a *midiatização*, conceito que abordaremos no estudo, um ponto crucial para a formação do imaginário, elemento indispensável para pensar a imagem do pequeno Aylan e o fenômeno de releitura, não meramente como um fenômeno apenas possibilitado pelos dispositivos tecnológicos, como também por processos simbólicos e culturais.

No segundo movimento, no contexto das discussões sobre as teorias estéticas para a pensar suas articulações com a imagem e a experiência estética, com ênfase na figura do receptor, tomamos como ponto de partida a construção do conceito de estética e as contribuições do filósofo alemão Immanuel Kant. Para expandir o conceito de experiência estética, abordamos as ideias do filósofo e esteticista francês Mikel Dufrenne, e do filósofo italiano Luigi Pareyson, que atribui à estética uma dupla natureza, tanto especulativa, teórica quanto experiencial. Nesta linha também tratamos da concepção de estética do filósofo norte-americano John Dewey, por conceber a estética como outras formas de experiência, e do filósofo francês Jean-Marie Schaeffer, que também entende que a experiência estética compreende outras formas de experiência. Com o filósofo alemão Hans Gumbrecht, procuramos abordar a experiência estética como um traço da contemporaneidade, e como as pequenas crises do cotidiano. As sensibilidades no contexto das mediações culturais são tratadas pelo teórico Jesús Martín-Barbero a partir de seu modelo comunicacional sobre a recepção midiática como um processo de interação entre emissor e receptor, cuja relação cria um espaço representativo e simbólico preenchido por uma mensagem com múltiplas respostas. As ideias de Jacques Rancière sobre a partilha do sensível, o espectador emancipado e as relações entre estética e política são fundamentais para discutir a dimensão política e estética da comunicação, com enfoque nas imagens.

Octavio Ianni (2000) discorre sobre o momento histórico no qual vivemos, em que coexistem e tensionam-se diversidades e desigualdades, identidades e alteridades entre outras oposições. É justamente nesse cenário de intensa mobilidades que Lucia Santaella (2007) localiza as relações de interação comunicacional, marcadas por experiências estéticas expandidas e que se multiplicam na internet. Nesse contexto da sociedade midiaticizada e interconectada por uma complexa rede de aparelhos eletrônicos, que envolve seres humanos e máquinas, a natureza interacional se intensifica e se amplia pelas mais diferentes dimensões da vida em sociedade, como descreve José Luiz Braga (2006). A circulação da comunicação tem se ampliado de maneira “diferida e difusa”, e nesta constatação, a produção de sentidos se dá a partir das dinâmicas sociais, das relações com o Outro. Apesar da nossa condição histórica de espectadores, como bem nos recorda Jacques Rancière (2013), vivemos cada vez mais em um cenário onde a relação entre sujeito e mundo é construída pelas representações em circulação pelas múltiplas telas com as quais ele interage. Tais aparatos que intensificam as conexões, vêm se transformando e abrindo novas possibilidades para o entendimento do que é recepção midiática. A mudança na perspectiva de pensar as mediações é um ponto que terá nesta dimensão comunicacional. Nesse cenário interconectado, a comunicação, o compartilhamento, as trocas vão muito além da transmissão de conteúdos, como observamos no percurso midiático do objeto empírico, elas acontecem no sentido da *partilha*, de *tornar comum*, de um processo que se dá na esfera da coletividade, dos sentidos compartilhados.

Um dos fenômenos que se delineiam paralelamente à midiaticização, tida como um fenômeno-chave para compreender e investigar a influência da comunicação na sociedade e na cultura contemporânea é a necessidade crescente das pessoas em registrarem todos os momentos fotograficamente. A apropriação de imagens e sua reelaboração tem sido predominante nos meios digitais. Há comunidades criadas para compartilhar o conteúdo redefinido, como memes criados a partir de imagens. O que implica em uma ampliação da circulação de imagens nas mídias sociais, bem como de novos sentidos atribuídos pelos sujeitos conectados. A imagem tecnicamente produzida é, atualmente, o principal meio de interação que se tem na internet. A facilidade do registro imagens, edição e partilha de imagens com a câmera do celular também permite uma maior intervenção do público nos conteúdos publicados na mídia. Muniz Sodré (2006) explica que essa nova condição contribui por alterar profundamente o processo de construção da realidade, especialmente quando os sujeitos podem intervir nessa partilha, que antes da popularização dos aparelhos, ficava restrita às instituições jornalísticas.

Hoje, a informação, a comunicação, a imagem, configuram-se em torno da tecnologia, sem que ainda tenhamos conseguido elaborar uma práxis (conceito e prática) coerente com esse espírito do tempo marcado pela imagem e pelo sensível (SODRÉ, 2006, p. 12). Dentro desse movimento de fusão entre vida e tecnologia, nos deparamos imersos num processo civilizatório em que as imagens exercem um poder inédito sobre corpos e espíritos, administram o afeto coletivo e o encaminhamento político das emoções (SODRÉ, 2006, p. 15). O autor enfatiza que

As experiências sensíveis podem orientar-se por *estratégias espontâneas* de ajustamento e contato nas situações interativas, mas salvaguardando sempre para o indivíduo num lugar exterior aos atos puramente linguísticos, o lugar singularíssimo do afeto. A diversidade dos modos de sentir e, ao mesmo tempo, a singularidade por vezes radical de cada experiência configurada fazem do sensível uma espécie de terreno brumoso para a consciência do sujeito auto reflexivo, porque o lançam numa imediatez múltipla e fragmentada, onde os julgamentos tendem a ser mais estéticos do que morais. Mas igualmente para o pensamento crítico ou reflexivo, que tradicionalmente se apoia sobre a argumentação racionalista e ética, e não sobre algo que se confunde com as impressões dos sentidos, designável como “estética” (SODRÉ, 2006, p. 11 – 12).

Em se tratando de um contexto midiático em que circulam sentidos e afetos, outras formas de percepção estética se dão no âmbito da interpretação e da fruição para além das manifestações artísticas, mas também no cotidiano comum, como uma estesia compartilhada. Assim, a imagem em circulação nos dispositivos midiáticos transporta mais do que informação, mas sentidos e afetos que se transformam e se desdobram com as reelaborações nos processos de interpretação dos sujeitos. Para Mikel Dufrenne (1992), a experiência estética deve ser tomada como uma relação especular que se dá no confronto entre objeto estético e percepção estética. O autor explicita que dessa relação, novos sentidos são produzidos pelos espectadores. É o que se constata na emblemática imagem de Aylan Kurdi, que posiciona a imagem midiática como um objeto estético central para discutir a produção de sentidos e afetos sobre a crise migratória em uma sociedade midiaticizada e interconectada.

Nessa perspectiva de Dufrenne (1992), o objeto estético ganha em receber uma pluralidade de interpretações que se ligam a ele, isto significa que a ele se enriquece à medida que um público mais vasto dá a ele uma significação diversificada. É como se o objeto estético se transformasse, “se metamorfoseasse” a partir dessa relação comunicacional e interpretativa. Pois é no encontro entre espectador e o objeto, como propôs Dufrenne, que se dá a experiência estética, sensível, que se desdobra em interações. Essas interações articulam razão e emoção. Porém, convém superar, para além do senso comum, essa dicotomia entre as duas dimensões

do processo cognitivo, discute Jean-Marie Schaffer (2015, p. 133). O conhecimento e a emoção não são princípios independentes ou conflitantes. O filósofo explica que uma perspectiva considera a emoção como uma reação irracional, propensa a distorcer os processos cognitivos, numa visão pessimista, ou ser controlada por eles, em uma visão mais positiva. No entanto, Schaffer (2015, p. 141), sustenta que a cognição e as emoções constituem dois sistemas que se correlacionam. Para ele, não existem processos emocionais desprovidos de uma dimensão cognitiva, já que toda emoção é produto direto ou indireto de uma avaliação cognitiva. Por isso, a experiência estética pode e deve ser tomada, portanto, de uma operação consciente e consequente, como acontece com as recriações sobre a imagem de Kurdi.

Com o delineamento dos contornos da pesquisa, partimos, então para as questões que nortearam este estudo.

Questões da tese

Diante do tema apresentado, consideramos haver questões centrais e complementares que orientaram a pesquisa:

Sabe-se que muitas crianças morreram tentando atravessar o Mediterrâneo, e nenhum desses eventos conseguiu atrair grande atenção do público ou solicitar debates acentuados, posicionamentos e sensibilização sobre situação vivida pelos refugiados sírios. Então, pergunta-se:

- a) Por que essa fotografia, em particular, adquiriu essa força e conseguiu atrair a atenção do público sobre a crise dos refugiados?
- De onde veio essa força?
 - b) Que outras imagens foram produzidas a partir da fotografia principal?
 - Quais foram as respostas?
 - Houve correlação entre as releituras, considerando o consenso geral?
 - Houve dissenso?
 - c) O que as recriações articulam sobre a crise migratória na dimensão política?

- E o que dizem sobre os refugiados na perspectiva do reconhecimento e da alteridade?

Objetivos

A pesquisa tem como objetivo geral discutir possibilidades de contribuição da noção de experiência estética para a compreensão das respostas sociais sobre a midiatização da fotografia da morte de Aylan Kurdi. Seus objetivos específicos compreendem:

- I. Discutir a imagem sob a perspectiva da cultura e do imaginário;
- II. Identificar que tipos de imagens foram produzidas no processo de releitura;
- III. Analisar a produção de sentidos das recriações feitas pelo público;
- IV. Contribuir para a compreensão de fenômenos imagéticos contemporâneos sob a perspectiva da experiência estética, especialmente das imagens reelaboradas por sujeitos midiáticos.

Considerações sobre a Metodologia da pesquisa

A finalidade da pesquisa científica, como discorre Marconi e Lakatos (2017, p. 112), não é apenas a um relatório de descrição de fatos levantados empiricamente, mas o desenvolvimento de caráter interpretativo, no que se refere aos dados obtidos. Para isso, as autoras recomendam a importância da escolha do arcabouço teórico que irá fundamentar a interpretação. “É imprescindível correlacionar a pesquisa com o universo teórico, optando-se por um modelo teórico que sirva de embasamento à interpretação do significado dos dados e fatos colhidos ou levantados.”

Tais definições nos encaminha para os movimentos metodológicos de raciocínio que nortearam a pesquisa em curso, por meio de pesquisa bibliográfica, sobre conceitos referentes à inter-relação entre imagem, comunicação e experiência estética; a apresentação dos fundamentos do estudo de caso descritivo e analítico de cunho qualitativo; a descrição e problematização do objeto e a caracterização do corpus da pesquisa. O corpus da pesquisa, composto por releituras da imagem de Aylan Kurdi, foi selecionado com a busca por *hashtags* que acompanharam as postagens sobre a morte do menino. A busca e constituição do corpus se deu em dois momentos: o primeiro reuniu imagens que abordavam temáticas semelhantes. No segundo momento, essas temáticas foram divididas em seis categorias. Com as categorias

elaboradas e pré-analisadas a partir de seus elementos formais de produção de sentidos, adotamos três eixos analíticos que emergiram das categorias analisadas. Como produzimos um material na pré-análise, detalhamos o percurso sobre a constituição do corpus no terceiro capítulo *A midiatização da imagem de Aylan Kurdi*, nos itens 3.2 *Ecos de Aylan Kurdi: imagens ressignificadas, sentidos compartilhados* e 3.3 *Caso Aylan Kurdi: movimentos, categorias e eixos analíticos*.

Com essas definições, discutiremos o fenômeno de releitura e da apropriação da imagem de Aylan Kurdi, a elaboração de novas narrativas e em como a experiência estética se converte em poética. Com a Estética da Recepção, o estudo em percurso aciona reflexões entre imagem, interpretação, alteridade e reconhecimento, remetendo o ato de leitura à relação estabelecida entre o objeto e o receptor. A teoria da Estética da Recepção, veiculada em trabalhos como de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, destaca a importância do papel do leitor no ato de leitura, colocando-o como coautor da obra, que se materializa na recepção. A recepção do texto ou do objeto estético, que pode ser uma fotografia, reflete o universo do leitor/espectador/internauta, a sua visão de mundo e a articulação de conhecimento adquiridos em sua trajetória de vida. Assim, o texto é criado pelo autor e se concretiza no leitor por meio de uma interação dinâmica de preenchimento de vazios e lacunas do texto. Nessa atividade de leitura, o leitor complementa o texto com um sentido novo, de acordo com o seu repertório pessoal e também coletivo, uma vez que vive em uma sociedade midiaticizada. As lacunas observadas pelo leitor no processo de leitura contribuem para a instauração de novas respostas e novos caminhos para a compreensão do conteúdo partilhado pelo autor. Como em uma atividade criadora, o texto se converte em objeto estético, que exige a participação do leitor no jogo da interpretação. Este torna-se coprodutor do ato da criação, o que se pode conferir à leitura um caráter de comunicação e uma experiência de alteridade. Em seguida, as categorias e os três eixos trazidos se articulam na experiência estética da imagem midiaticizada do menino Aylan e outras vítimas do conflito.

Em um momento pós-análise, problematizamos o capítulo analítico na chave da experiência estética, da interpretação, da alteridade, dos processos de produção de sentido presentes no discurso da mídia, inter-relacionando-o com as reflexões sobre a imagem como texto cultural, recorrendo à Semiótica da Cultura, e com o fenômeno de transitoriedade da imagem.

Estrutura da tese

A tese é dividida em cinco capítulos, além desta introdução e de seu encerramento.

No primeiro capítulo, *Imagem, Cultura e Imaginário*, adotamos o primeiro movimento da tese. Abordamos a imagem por uma perspectiva da cultura, posicionando sua origem sensorial, comunicativa e simbólica. Buscamos, assim, o entendimento de seu aspecto arqueológico e seus elementos constitutivos e mobilizadores de afetos.

No segundo capítulo, *Dimensões da experiência estética*, tratamos da noção das teorias estéticas e suas articulações com experiência estética e, em seguida, inter-relacionamos a experiência estética com a comunicação, a imagem e alteridade. Nossos enfoques foram a experiência estética no âmbito da recepção midiática, como um processo de interação entre emissor e receptor num contexto de mediações culturais amplas de pluralidades e matizes.

No terceiro capítulo, *A midiatização da imagem de Aylan Kurdi*, apresentamos os delineamentos do corpus empírico a partir do surgimento e, em seguida, da apropriação da imagem de Aylan Kurdi pelos espectadores. Apresentamos os percursos da constituição do corpus da pesquisa e a definição das categorias: Releitura associativa, Cotidianidade da criança, Monumental, Performática, Política e Religiosa/Espiritual e dos eixos: Temporalidades, Territorialidades e Mediações.

No quarto capítulo, *Experiências estéticas e poéticas em releituras midiatizadas*, analisamos as criações dos espectadores a partir das três grandes chaves propostas no estudo – temporalidades, territorialidades e mediações – entrecruzadas com as categorias elaboradas no capítulo anterior.

No quinto capítulo, *Alteridade e reconhecimento no percurso da cocriação*, articulamos teoria e empiria para interpretar os resultados alcançados. Discutimos o papel da fotografia na sociedade midiatizada, anestesia e estesia, as relações entre os sujeitos no processo comunicativo, o encontro com o Outro nas narrativas da morte de Aylan Kurdi e as recriações, reinserções e ressurgimentos de imagens e temáticas na mídia pela perspectiva da cultura e do imaginário.

Nas *Considerações finais*, apresentamos uma síntese analítica de nosso estudo e as inter-relações entre comunicação, imagem, experiência estética e alteridade. Apontamos as

contribuições da Estética da Recepção no estudo de objetos estéticos comunicacionais derivados de um processo de interpretação e participação de receptores na produção e circulação de “novas imagens” e “novos sentidos”.

CAPÍTULO 1 – IMAGEM, CULTURA E IMAGINÁRIO

Para iniciarmos o percurso desta tese, colocamos em perspectiva dois movimentos adotados como sustentação teórico-metodológica do trabalho. No primeiro movimento discutimos a imagem do ponto de vista da cultura, posicionando a origem sensorial, comunicativa e simbólica da imagem em seu trajeto inicial. Buscamos essa compreensão pelo aspecto arqueológico e do imaginário para não perder vista seus elementos constitutivos e mobilizadores de afetos, para, em seguida, situá-la na contemporaneidade enquanto objeto estético em trânsito nos dispositivos midiáticos de partilhas. Assim, partimos do entendimento da constituição da imagem como texto cultural e depois elaboramos uma discussão da imagem na interação com o espectador no contexto da sua fruição e produção.

1.1 IMAGEM COMO TEXTO CULTURAL

A imagem, produto do imaginário, se presta aos nossos sonhos, e a fotografia, que é também uma imagem, é, pois, menos a reprodução do mundo do que o ponto em que esse mundo enquanto tal é ‘refratado’ pelo sonho, o cruzamento onde podemos decidir preferir a ele nosso ‘eu’, com suas mitologias, suas penúrias, seus fantasmas.
Yves Bonnefois⁴

No dia 2 de setembro de 2015, quando a imagem do menino refugiado, Aylan Kurdi, de 3 anos, foi posta em circulação em diferentes dispositivos midiáticos, a sensação de que aquela não era uma imagem como qualquer outra, ganhou contornos ainda mais interessantes quando a cena passou a ser relida e interpretada por pessoas em diferentes lugares do mundo, nos dias que sucederam o acontecimento. A imagem do menino morto foi exposta e compartilhada com mensagens em diferentes idiomas acompanhada da frase em turco, por meio da hashtag: *Kiyiya Vuran Insalik*, que significa “Humanidade Levada com Águas”. A expressão se tornou popular durante a crise dos refugiados sírios de 2015, quando foi utilizada no *Twitter* com fotografias de refugiados que morreram no percurso da fuga do Oriente Médio para a Europa. No percurso da viralização da fotografia de Nilüfer Demir, os usuários passaram a recriar a cena da morte capturada pela fotojornalista. Novas imagens e novos sentidos produzidos pelos internautas tomaram redes como o *Facebook*, *Twitter* e *Instagram*.

⁴ Yves Bonnefois, *apud* Michel Frizot, *De l’instant à l’imaginaire* (1930-1970), em *Historie de voir*, vol. III, Coleção Photo Poche (Paris: Centre National de Photographie, 1989), p. 99.

O fenômeno de releitura da imagem de Aylan Kurdi coloca-nos diante de questões que envolvem a experiência sensível que temos com a imagem e com as camadas profundas implícitas no percurso simbólico dos conteúdos transportados por elas. Algumas imagens surgem de tempos em tempos, desaparecem e retornam reconfiguradas por novas técnicas de registro e de divulgação, como se nos colocasse diante de um eterno retorno. Mesmo distante no tempo, certas imagens parecem exibir a mesma cena e parecem trazer de longe um conteúdo conhecido por nossos sentidos e familiar às nossas emoções. Tais observações levam a indagar por que determinadas imagens são consumidas e (re)consumidas em dispositivos diversos e em tempos diversos? O que possuem para ganhar visibilidade diante do emaranhado de imagens produzidas cotidianamente? E ainda, por que algumas alcançam sobrevida na dimensão midiática e na dimensão dos afetos daqueles que as observam?

Para discorrer sobre essas questões, este capítulo discute a distribuição e a inscrição de determinadas imagens como lugares simbólicos, definidores de usos e interações sociais decorrentes de valores agregados em torno do que nomeamos imagens arquetípicas. Partimos de uma proposição organizadora sobre o objeto em análise de que a “percepção” do público, acerca dessas imagens, resulta na produção de valor, por meio de uma fixação simbólica, que incide em processos de comunicação midiáticos, e infere-se nos processos sociais correspondentes aos temas do acontecimento jornalístico. A partir da discussão sobre imagem, institui-se outros pontos de diálogo para situar a criança como um elemento arquetípico potencializador do fenômeno de interpretação da fotografia de Aylan Kurdi. Um dos pontos apresenta as considerações elaboradas pelo psiquiatra suíço Carl Gustav Jung acerca da noção de arquétipo e seu correlato, o conceito de inconsciente coletivo, uma de suas teorias mais conhecidas; e o outro dialoga com os estudos sobre a construção do imaginário, uma vez que o estudo de imagens simbólicas na Comunicação é cada vez mais reconhecido, como aponta a Ana Taís Portanova Martins (2013; 2010). A partir de uma proposta metodológica de estudo de imagens simbólicas específica para a Comunicação, a pesquisadora discute a aplicabilidade dos estudos do imaginário no campo da Comunicação, com a contribuição de autores como Gilbert Durand e da Escola de Grenoble. Outra autora, a pesquisadora Malena Segura Contrera (1996), em *O Mito na Mídia*, aborda a presença de conteúdos arcaicos e mitológicos nos meios de comunicação. (Jean Caune)

Para discutir a presença da criança na fotografia matriz deste estudo e sua relação com conteúdos simbólicos, tais reflexões firmam-se nos Estudos do Imaginário, sob a perspectiva do antropólogo e filósofo francês Gilbert Durant (2000) que discutiu a construção do imaginário a partir de imagens exteriores, que vão sendo absorvidas e constituindo, assim, o repertório iconográfico individual. Essas discussões aproximam as narrativas sobre o real, construídas pelo jornalismo, aos Estudos do Imaginário, que se preocupam com a manifestação das imagens simbólicas. Apoiar-se também na ideia de que a prática jornalística é realizada por sujeitos sobre os quais incidem filtros sociais e pulsões subjetivas. Sabe-se, porém, que o imaginário é inerente ao ser humano, mas que o ato de construir imagens recebe uma influência cultural e ambiental, o que torna a mediação crucial também para a formação do imaginário, elemento indispensável para pensar a fotografia de Aylan Kurdi e o fenômeno de releitura não meramente como um fenômeno possibilitado pelos dispositivos tecnológicos, mas motivado por processos simbólicos manifestados pelo mito da criança.

Essas ideias, aliadas aos estudos sobre o inconsciente coletivo de Jung (2002) e sobre evidências comuns e universais no comportamento humano, transcritas nos mitos e contos; e a de Bystrina (1995) e de outros teóricos da semiótica de concepção russa, colocam a necessidade de saber *onde, como e por quais vias* essas estruturas arcaicas psíquicas chegam até os homens de todas as culturas em todos os tempos. Tal percurso contribui para a compreensão da imagem na sociedade mediada para além do consumo imediato e da fruição passageira. Assim, as leituras empreendidas neste capítulo constituem aproximações entre passado e presente manifestados nas imagens portadoras de conteúdos sensíveis e arcaicos, capazes de suscitar sensações que parecem atuais, mas que se inscrevem em outras temporalidades e espacialidades.

Para desdobrar as reflexões em torno do universo da imagem e da fotografia, este capítulo dialoga com a Semiótica da Cultura e sua perspectiva em relação a nossa semiosfera que é a imagem e com teóricos da fotografia. A Semiótica da Cultura é uma linha teórica que se origina das ideias de pesquisadores concentrados na antiga União Soviética, especificamente na chamada Escola de Tártu-Moscou, entre eles, Yuri Lotman, seu precursor. Nessa linha investigativa, semiosfera abrange o cosmo de relações dos sistemas de signos e conjunto de textos e linguagens que discutem a gênese da imagem e sua produção de sentidos na perspectiva da cultura.

A imagem precedeu a escrita e desde épocas remotas se constitui em um instrumento de comunicação para a civilização humana. Os pictogramas, ideogramas e desenhos transmitiam conceitos e representam um marco na história do conhecimento. É sabido também que as imagens sempre afetaram o ser humano comum de alguma maneira, e seu uso era recorrente como representações de fatos reais e como objetos de culto pessoal. É antiga a necessidade humana de fixar, em um suporte material, cenas do mundo físico ou imaginário; de tentar “eternizar” histórias. Desde as figuras gravadas nas paredes das cavernas, os túmulos das antigas civilizações, às novas imagens técnicas, há todo um arcabouço imagético que dá pistas sobre esse gesto de gravar o momento por meio de imagens. A própria filogênese⁵ da humanidade está associada aos traços visuais que as sociedades antepassadas deixaram por meio da escultura, arquitetura, de pinturas rupestres⁶, de xilogravuras (incisões em madeira), litografia (incisões em pedra), geoglífos (desenhos no solo) entre outras inscrições visuais. Ao definir cultura como sistema semiótico, Norval Baitello Junior (1999, p. 25) apresenta a complexidade do conceito e coloca o ser humano como ser do cultivo, com a possibilidade de construir-se. No percurso dessa construção de sua própria existência, o indivíduo busca uma superação da realidade física e biológica para garantir a sobrevivência.

substantivo latino *cultura* significa, em seu uso primeiro e mais concreto, cultura agrícola, plantação e cuidados requeridos pelo cultivo. Contudo, no exato momento em que o cultivador passa a ser alvo da ação de cultivo, o conceito é transposto à esfera humana, e, agora em um sentido figurativo, vai significar a “cultura do espírito”, designando a formação intelectual do homem por meio da filosofia, da ciência, da ética e da arte. Uma das facetas da chamada cultura do espírito está expressa no adjetivo latino *cultus* que significa exatamente elegante, esmerado, enfeitado. Assim, já em sua etimologia a palavra cultura aponta para duas importantes facetas de sua manifestação: quando o objeto do cultivo está fora do cultivador, está na esfera do mundo externo, e quando o objeto do cultivo é o próprio sujeito cultivador. (BAITELLO JR., 1999, p.25)

Partindo dessa ideia de cultura, colocamos a centralidade da visão na cultura ocidental como um ponto de partida para abordar a imagem, cujas raízes remetem à história da existência

⁵ Por filogenia entende-se a história evolucionária de uma espécie, aqui aplicada ao desenvolvimento do homem como um ser cultural, que produz cultura por meio de sua apropriação de imagens, de cenas, do mundo.

⁶ Pinturas rupestres da caverna ou pinturas rupestres são pinturas pintadas na caverna ou paredes de pedra, normalmente datando de épocas pré-históricas. As pinturas rupestres foram feitas durante o Paleolítico Superior, há 40.000 anos. Os temas mais comuns em pinturas rupestres são grandes animais selvagens, como bisontes, cavalos e veados, e os traçados das mãos humanas, assim como padrões abstratos.

e sobrevivência humana. De acordo com os estudos da Semiótica da Cultura, desde os primeiros registros da cultura humana, o olhar está no centro das experiências do ser humano com o mundo. O teórico da mídia Harry Pross (1987) defende que a comunicação começa e termina no corpo. Sendo assim, o principal e único responsável pela comunicação primária é o próprio corpo, seja pelo olfato, pela visão, pelo paladar, pelo toque ou audição. Pross chama de pré-predicativas essas primeiras experiências vivenciadas pelo indivíduo, que serão incorporadas como valores que se tornarão conceitos e padrões para a vida inteira. As consequências resultantes destas experiências são de extrema importância, já que são iguais para todos os seres humanos e levam as mesmas determinações pré-predicativas daquilo que no pensamento evolutivo se denomina consciência interpretante.

Las experiencias primarias de claro y oscuro, dentro y fuera, arriba y abajo determinan el modo como el sujeto experimenta, conoce y se comunica. Sin ellas, el sujeto no puede experimentar nada, ni conocer ni comunicar nada. Ellas determinan de antemano su comportamiento social, mucho antes de que Sean aplicadas conscientemente categorías estéticas y éticas. (PROSS, 1987, p.53)

Nesta perspectiva de que a comunicação começa e termina no corpo, Norval Baitello Junior (2012) explica a importância da visão no desenvolvimento humano. Ao lado da audição, a visão tinha um papel fundamental de alerta e de prontidão para o ser humano no seu primeiro ambiente, a copa das árvores. Visão e audição eram os sentidos mais requisitados para prever os perigos naquele estágio de desenvolvimento, portanto associados ao medo, já que eram utilizados para avistar ameaças. Com a descida para a savana, a visão se mantém como o grande sentido de alerta, auxiliado pela audição, mas o alcance visual se encurta devido a nova configuração do olhar no novo ambiente. Nessa fase do assentamento, com a construção de habitações e o progressivo sedentarismo instala-se uma outra forma de ver o mundo, agora por meio de molduras, as janelas.

Assim, ele constrói habitações fechadas e, para ver o mundo, abre janelas. Seu programa é criar aberturas para ver o mundo a partir do espaço protegido do Sol, do vento, do frio, do calor, da chuva e da neve. O mundo torna-se visível pelas aberturas das janelas, que o recortam, o enquadram (de alguma forma o domesticam também) (BAITELLO JUNIOR, 2012, p. 50).

Em uma perspectiva filosófica, a visão, como uma janela aberta, possibilitou o conhecimento das visibilidades do mundo físico. Marilena Chauí (1998) apresenta a visão como um sentido primordial na cultura ocidental atuando tanto o desenvolvimento da linguagem

visual como da escrita. A constituição do olhar como sentido de realidade é algo que aparece na linguagem cotidiana, em expressões como: *ponto de vista*, *perspectiva*, *visões de mundo*, é usada como qualificação para lúcidos e alucinados, iluminados e sombrios. O poeta e pensador alemão Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832) escreveu: “Se o olho não fosse ensolarado não poderia avistar o sol. Nem mais nada. O órgão pelo qual compreendi o mundo é o olho.” Platão (427-347 a.C.) desenvolveu no Livro VII, de *A República*, a ideia de conhecimento, fazendo uma separação entre o mundo sensível (dos fenômenos) e o mundo inteligível (das ideias gerais), a partir de uma “analogia solar” no Mito da Caverna. A primazia da visão molda a linguagem e a forma de pensar, conhecer e conceber o mundo. Nessa lógica, Chauí (1998, p. 33), reflete sobre diversas etimologias associadas à visão, explorando esse sentido no centro da cultura humana, na qual conhecer é clarear a vista; é trazer por meio da visão o mundo do lado de fora para dentro de si; na certeza de que a visão “depende de nós e se origina em nossos olhos”; e “certos de que a visão se origina lá nas coisas, delas depende, nascendo do ‘teatro do mundo’”.

Outra interessante reflexão sobre nosso modo de ver e de apreciar a imagem é desenvolvida pelo historiador e filósofo da arte, George Didi-Huberman (2013) em sua obra *O que vemos, o que nos olha*. O autor toma como ponto de partida de seu ensaio uma conhecida passagem do *Ulisses*, de James Joyce, sobre o paradoxo da visão, a “inelutável modalidade do visível”, na qual discute a partir do trecho⁷ que toda imagem, assim como toda palavra, provém, em seu contexto de origem, de um jogo entre o perto e o distante, entre a presença e a perda. Partindo da pergunta de Joyce: “**quando vemos o que está *diante* de nós, por que uma outra coisa sempre nos olha, impondo um *em*, um *dentro*? Por que *em*?**”, Didi-Huberman realça a ideia de que ver é *ver alguma coisa além do que se vê e de que só é viva a imagem que ao nos olhar, obriga-nos a olhá-la verdadeiramente*. Baseado no trecho de Joyce de que é preciso fechar os olhos para ver, o autor revê antigas proposições de que o *ver* só se pensa e se experimenta numa experiência do *tocar* como uma instância final.

⁷J. Joyce, *Ulisses* (1992), ed. bras.: trad. de Antônio Houaiss, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966, p. 41-42. “Inelutável modalidade do visível (*ineluctable modality of the visible*): pelo menos isso se não mais, pensado através dos meus olhos. Assinaturas de todas as coisas estou aqui para ler, marissêmen e maribodelha, a maré montante, estas botinas carcomidas. Verdemuco, azulargênteo, carcoma: signos coloridos. Limites do diáfano. Mas ele acrescenta: nos corpos. Então ele se compenetrava deles corpos antes deles coloridos. Como? Batendo com sua cachola contra eles, com os diabos. Devagar. Calvo ele era e milionário, *maestro di color che sanno*. Limite do diáfano em. Por que em? Diáfano, adiáfano. Se se pode pôr os cinco através, é porque é uma grade, se não uma porta. Fecha os olhos e vê.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 20)

Joyce não fazia aqui senão pôr antecipadamente o dedo no que constituirá no fundo o testamento de toda fenomenologia da percepção. “Precisamos nos habituar”, escreve Merleau-Ponty, “a pensar que todo visível é talhado no tangível todo ser tátil prometido de certo modo à visibilidade, e que há invasão, encavalgamento, não apenas entre o tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está incrustado nele”. Como se o ato de ver acabasse sempre pela experimentação tátil de um obstáculo erguido diante de nós, obstáculo talvez perfurado, feito de vazios. “Se se pode passar os cinco dedos através, é uma grade, se não, uma porta”... Mas esse texto admirável propõe um outro ensinamento: devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 31).

Com o trecho acima, Didi-Huberman (2013, p. 31) evidencia um ensinamento proposto pelo ato de ver e sua relação com a ausência descrita na ficção de *Ulisses*. Em um ponto da narrativa em primeira pessoa (*my eyes*) sobre a ‘inelutável modalidade do visível’, o personagem Stephen Dedalus vê sua mãe diante da morte pedindo-lhe algo, mas ele não consegue atender, pois está petrificado por vê-la agonizante. Sobre essa passagem Didi-Huberman (2013, p. 34) compreende que cada coisa a ver, por mais exposta que seja, neutra em sua aparência, torna-se *inelutável* quando uma perda a suporta. “Tal seria, portanto, a modalidade do visível quando sua instância se faz inelutável: um trabalho do *sintoma* no qual o que vemos é suportado por (e remetido a) uma *obra de perda*”. Assim, sua compreensão da imagem estende-se para a combinação de conceitos que discorrem simultaneamente sobre mito e modernidade, situando-a na origem de todo o espaço e de todo o sentir.

Imagem pode ser definida de diversas formas e adquirir vários significados diferentes dependendo do contexto no qual esteja inserida. A etimologia de imagem, do latim *imago*, significa representação visual de um objeto; em grego antigo corresponde ao termo *eido*, conceito desenvolvido por Platão, que considerava ideia de uma coisa, ou seja, sua imagem, como sendo uma projeção da mente. Ao contrário do idealismo platônico, Aristóteles considerava a imagem algo adquirido pela mente, ele a tinha como uma representação mental de um objeto real, concepção que fundou o realismo (MARCONDES FILHO, 2009, p. 176).

No Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia, de André Lalande (1999, p. 517), imagem é a reprodução concreta ou mental do que foi percebido pela visão. É também a percepção mental de uma *sensação*, ou de forma mais exata, de uma *percepção* anteriormente experimentada. Também pode-se dizer que ela é um eco, um simulacro, um fantasma, uma *imagem* da sensação primitiva. A palavra *imago* encontra-se em Francis Bacon no sentido de *vestígios, rastros*, algumas vezes *ideias (grifos do autor)*. Didi-Huberman (2013, p. 35) explica

que na Idade Média, teólogos sentiram a necessidade de distinguir do conceito de imagem (*imago*) o de *vestigium*, o vestígio, o traço. A intenção era explicar que todo visível diante de nós, como a natureza, os corpos, era nada mais do que o *traço de uma semelhança perdida* – a semelhança a Deus perdida com o pecado.

Marcondes Filho realça a característica comunicativa e expressiva da imagem,

Imagens são meios de expressão cultural, utilizadas pelo homem ao longo de sua história para representar a impressão ou a percepção que se tem de determinada coisa ou ser. Assim sendo, elas acabam servindo como forma de analogia ou para ressaltar aspectos particulares pelos quais um ser ou um objeto são reconhecidos. Representações imagéticas são percebidas de forma visual e permitem elaborações de linguagens visuais, utilizadas na comunicação e expressões artísticas e culturais (MARCONDES FILHO, 2009, p. 176).

Para compreender a imagem como objeto que suscita uma percepção sensível é preciso olhar para o início da experiência e do desenvolvimento do *homo sapiens* e sua relação com a imagem. Do ponto de vista da cultura, Baitello Junior (2005, p. 17) afirma que “os primórdios da imagem midiática remontam ao espaço da experiência da morte”, sendo a imagem um vazio deixado pelos mortos. Nesse ponto, assenta-se o paradoxo da imagem, de fazer presente uma ausência, equivalendo, segundo o autor, a uma troca simbólica entre corpo e imagem na interação entre imagem e mídia [Medium]. Nessa relação entre imagem e morte está o medo, segundo Baitello Jr. (2012, p. 98). A Semiótica da Cultura explica que o medo existencial acontece a partir de um episódio traumático do ser humano. Entre esses medos está o medo da morte e do que virá depois dela. Outro medo é o da superfície, do chão, no encontro do ser humano com o solo em sua descida das árvores para a savana, explica Baitello Jr.

O chão era, assim, uma só ameaça tenebrosa, reunindo perigos visíveis e invisíveis, imagens explícitas e imagens implícitas. As inúmeras referências míticas ao anjo caído poderiam muito bem ser a narração desse episódio ancestral pelo qual passamos, uma recordação profunda do nascimento traumático de um animal que é obrigado a caminhar sobre o solo de seu próprio pavor, sobre o chão de seu medo do chão. Assim, a superfície já pode ser entendida como um depósito potencial do medo ancestral, aquele medo que tínhamos de cair das copas e dos galhos das árvores (BAITELLO JR., 2012, p. 98).

O trabalho de escavação criado pela iconologia do historiador de arte alemão Aby Warburg aponta para o passado da imagem, explicando que seu surgimento está associado ao medo da morte e com a necessidade de prolongar a vida simbolicamente (BAITELLO JR. 2006,

p. 21). Ao buscar possíveis definições para a imagem, Baitello Jr. (2013, p. 85) indica ser de Warburg a sua definição mais intrigante:

Sua descoberta foi que a imagem oferece aos objetos que retrata uma *pós-vida*. Ela não é, portanto, apenas a presença de uma ausência, ela é a presença de uma vida após a vida. Com isso carrega uma energia que vem dos primórdios, das profundezas e das raízes do homem. E, mais do que isso, ela traz em seu bojo uma fórmula de *phatos*, palavra grega que quer dizer *paixão, sofrimento*. Uma das maneiras de compreender essa tal fórmula seria como uma *receita de apaixonamento*. Está aí mais uma maneira de explicar a capacidade que as imagens têm de nos capturar o olhar (BAITELLO JR., 2013, p. 85 – 86 – grifo nosso).

O semioticista alemão Dietmar Kamper (2002) descreve que o medo da morte levou o homem a fazer imagens. “Contra o medo da morte os homens só têm a possibilidade de fazer uma imagem dela. Por isso às imagens se prendem aos desejos de imortalidade. Por isso a órbita do imaginário é regida sobre o ‘eterno’, e por isso os homens sofrem hoje o destino de já serem mortos em vida” (KAMPER, 2002, p. 9). A imagem enquanto texto cultural⁸ humano é criada por um mortal com a finalidade de vencer a morte, ou seja, existe com a função de registro, de duração e de sobrevivência.

O episódio da morte levou o homem a criar rituais em torno desse acontecimento, variando de acordo com a civilização na qual estava inserido. Os egípcios, por exemplos, acreditavam na imortalidade da alma e, para deixar registrada tal crença, construíram necrópoles e túmulos para os faros, sacerdotes e altos funcionários. Os monumentos, ricamente ilustrados, tinham uma espécie de capela para as oferendas e um compartimento secreto onde ficava a estátua funerária do defunto, para a encarnação da alma. Das inscrições visuais nas cavernas aos túmulos egípcios e outros rastros deixados pelo ser humano desde a pré-história, detonam uma necessidade de prolongar a memória. Os registros herdados de povos antigos mostram a utilização de diversos recursos para conectar a passagem da vida ao transcendente e eterno. Na religião egípcia, por exemplo, como aponta André Bazin (1991) no seu ensaio *Ontologia Fotográfica*, de 1945, a prática de embalsamar os faraós e sepultá-los no interior das

⁸ O texto pode ser considerado como elemento primeiro (unidade de base) da cultura. Segundo cinco importantes pesquisadores das escolas de Tartu e Moscou (J.M.Lotman, B. Uspenskii, V.V. Ivanov, V.N. Toporov e A.M. Pjatigorskii – em seu texto fundamental, de 1973, Teses para a investigação semiótica da cultura), a cultura constitui o conjunto de textos produzidos pelo homem. Deve-se assim entender por ‘textos da cultura’ não apenas aquelas construções da linguagem verbal, mas também imagens, mitos, rituais, jogos, gestos, cantos, ritmos, performances, danças etc. (BAITELLO JUNIOR, 1999, p. 28).

pirâmides após a morte era uma forma de preservar o corpo para a eternidade. Junto aos túmulos havia uma riqueza de representações e narrativas do cotidiano como páginas de um livro de imagens da vida daquela época.

No seu processo de desenvolvimento, a experiência do ser humano com a morte foi tão intensa e até então não superada, que o levou a elaborar formas superá-la ou mesmo amenizá-la simbolicamente. O historiador da arte alemão Hans Belting (2010), em “Antropología de la imagen”, explica que a produção de imagens foi uma resposta a uma ameaça existencial para o homem ao se deparar com o enigma da ausência.

Este aspecto ontológico de la imagen esta ligado a la muerte, porque sólo en este vínculo la apariencia de la imagen, tantas veces criticada, recupera el ser perdido, que es imprescindible para existir en el mundo, y que tras el fallecimiento dejó de ocupar un lugar. Sin la referencia a la muerte, las imágenes, que únicamente simulan el mundo de la vida, se vaciarían rápidamente de sentido, y en consecuencia se convertirían en un engaño manifestó, ya que sin el parámetro de la muerte carecerían de referencia (BELTING, 2010, p. 235).

Para Belting, a fronteira entre vida e morte tornou-se uma experiência do mundo dos vivos no paradoxo corpo e imagem. Com a ocorrência da morte, “desejava-se preservar a sombra”, capturando uma imagem que perdurasse, como uma recordação de que o corpo esteve ali. Essa experiência humana com a morte a partir da observação do mundo físico se configura como um ponto de partida para o surgimento de uma realidade imaginária (segunda realidade), em oposição à primeira realidade física, descrita pelo semioticista Ivan Bystrina (1995) a partir de sua Teoria Sintética da Cultura⁹. O autor descreve o surgimento da cultura como uma segunda realidade já inscrita na primeira (a física). Ela surge para resolver os impasses e problemas incontornáveis vivenciados pelo ser humano no mundo físico. Sem respostas para alguns dilemas e questões, a criação de narrativas dos seus processos psíquicos é transmitida de forma ativa e eficiente nos textos e mitos e transportada de geração a geração. “Investigando esses textos e mitos, constatamos que as estruturas da segunda realidade, primariamente armazenadas no inconsciente, surgem através de um processo extremamente criativo” (BYSTRINA, 1995, p. 18).

⁹ A noção de cultura é entendida aqui a partir da Teoria Sintética de Bystrina (1995) como um conjunto de textos, frutos da capacidade criativa e imaginativa do homem. A cultura coincide com o universo denominado pelo semioticista tcheco de Segunda Realidade, que se expressa nos textos míticos, artísticos, performáticos, ritualísticos, religiosos, entre outros. Tal esfera, de natureza eminentemente semiótica, evidencia-nos a necessidade de sobrevivência psíquica do homem. Diferencia-se da Primeira Realidade, que compreende códigos biológicos e sociais que se exprimem pela necessidade de sobrevivência física do homem.

Tendo como ponto de partida a experiência humana a partir da observação do mundo físico proposto por Pross, Bystrina (1989) descreve a relação do homem pré-histórico, assim que ele desenvolveu seu biótipo, com o medo existencial e o surgimento da “segunda realidade” (imaginária), em oposição à “primeira realidade” (física), como uma forma de minimizar o medo da morte. Nesse ponto do desenvolvimento humano surge a cultura e a criação de todo um sistema de significações e de signos que passam a existir na realidade física para facilitar a comunicação e reduzir a distância entre as duas realidades. (BYSTRINA, 1995, p. 14-15). A criação da segunda realidade acontece com os modelos dados pela primeira realidade. O autor aponta, em consonância com Iuri Lotman, V.V. Ivanov, Ernst Cassier, Lévy-Strauss, Harry Pross e outros, o caráter sógnico da cultura quando diz que a segunda realidade é transponível em signos perceptíveis, materiais energéticos e textos, como a fala, a escrita, a imagem, o gesto, o filme e a música (BYSTRINA, 1995). Esse sistema de signos, explica Bystrina, tem sua origem em quatro principais raízes: no sonho, no jogo, nos estados alterados da consciência e nos desvios psíquicos. As duas primeiras esferas são de ordem subumana e, as duas últimas, surgem no próprio âmbito da cultura. Dessa maneira, todos os signos produzidos pela imaginação, todas as imagens produzidas pelo homem e todo o sentido designado a estes signos nascem de uma dessas raízes, ou da união entre elas.

Essa transposição como linguagem obedecerá a certos princípios e regras, que o semiótico chama de códigos e divide-os em códigos primários (da comunicação intercelular), códigos secundários (relativos às línguas naturais), e os códigos terciários ou culturais, que regem o universo da cultura, do imaginário, das lendas, da fantasia, da ficção. A segunda realidade é regida pelos códigos terciários ou culturais, que regido pelo sonho, pelo devaneio, delírio e estados alterados de consciência, que possibilitou a transposição de textos, imagens, ideias sobre a criação de mitos, de ritmos, de histórias. Também do sonho nasce o jogo, o brinquedo, a simulação, que tornam fonte de criatividade e força para o humano lidar com a existência (BYSTRINA, 1995).

Conforme elucida Bystrina (1995, p. 18), as mensagens e as interpretações dos textos se armazenam na segunda realidade criada pelo homem em “camadas superpostas umas às outras, partindo das mais simples e superficiais, às estruturas mais profundas e complexas”. Essas raízes da cultura humana são importantes para entender o processo de significação das imagens,

uma vez que a ação desses quatro fatores influencia profundamente a vida humana, tornando-se indispensável investigar seus mecanismos.

O sociólogo Edgar Morin (1970) também descreve algo semelhante usando a expressão “segunda existência” para explicar este processo de catástrofe irremediável que levará o *homo sapiens* a carregar uma ansiedade específica, uma angústia ou o horror da morte. Assim, “a presença da morte passa a ser um problema vivo, isto é, que trabalha a sua vida”. No entanto, esse homem recusará a morte e vai tentar resolvê-la e transpô-la no mito e na magia (s/d, p. 95). É a partir dessa relação que o homem estabelece com seu meio, para minimizar o medo da morte, que surge a cultura e um sistema de signos que passam a reger e orientar seu estar no mundo.

Nesse ponto do desenvolvimento humano surge a cultura, a criação de significações e de signos que passam a existir na realidade física, por meio dos textos culturais criados pelo homem, especialmente os textos imaginativos e criativos – como os mitos, os rituais, as obras de arte, utopias, ideologias, as ficções, situados no centro da Semiótica da Cultura e possíveis na segunda realidade¹⁰. De acordo com alguns pressupostos da Semiótica da Cultura, “a cultura como texto implica a existência de uma memória coletiva que não apenas armazena informações como também funciona como um programa gerador de novos textos, garantindo uma continuidade” (MACHADO, 2003, p. 54). Para que esses textos fossem transportados ao longo do desenvolvimento humano foi preciso um constante processo de aprendizado e recordação.

Gerbauer e Wulf (2004, p. 91) explicam como se dá a mimese¹¹ com imagens e dividem em duas fases a experiência de apropriação de uma imagem pelo contemplador. Na primeira, o observador se depara com a imagem por meio do olhar. Na segunda, “a imagem é absorvida no

¹⁰ De acordo com Bystrina (1995, p.12 e 15), assim que o homem foi capaz de solucionar suas deficiências físicas, passou a ter um medo existencial que não conhecia quando vivia protegido pela floresta. Para solucionar esse medo de suas próprias capacidades psíquicas ele criou o que o autor chama de segunda realidade. A segunda realidade foi, portanto, uma invenção tardia, construída após o nascimento da linguagem. Os animais, por exemplo, têm suas linguagens, mas não possuem cultura. “A segunda realidade é um jogo, mas também é um sonho ou uma visão. A pluralidade, a diversidade da segunda realidade é maior ainda do que a da primeira. Na verdade, ela é um acréscimo à primeira realidade.”

¹¹ A mimese, enquanto capacidade de compreender, expressar e representar formas de comportamento humano, ações e situações, registra normas institucionais e individuais presentes em situações e ações sociais sem que estas sejam conscientes ao agente (WULF, 2001 apud GERBAUER E WULF, 2004).

mundo imagético interior”, onde opera sua elaboração a partir de algum tipo de memorização, podendo levar à imagem absorvida e inacabada ao alcance de “novas intensidades”.

Independente das interpretações correspondentes, a repetida relação mimética com imagens é um ato de apropriação, até mesmo de conhecimento. Ela contém uma concentração e uma entrega à recriação das imagens imaginárias e sempre exige um “reavivamento”, por meio do encontro visual com a imagem real, ou com uma de suas reproduções (GERBAUER; WULF, 2004, p. 91).

Alberto Manguel (2001, p. 20 - 21) traz a ideia de pensadores como Aristóteles, Platão e Francis Bacon para explicar que as imagens são recordações. Para Bacon, as imagens que o mundo apresenta estão contidas na memória desde o nascimento. O conhecimento, afirmou Platão, é uma espécie de recordação. De acordo com Aristóteles, até mesmo o processo de pensamento exigia a formação de imagens, que tomam o lugar das percepções. Manguel afirma que de algum modo “estamos refletidos” nas diversas imagens que formam o mundo, estas, transportam símbolos, sinais, mensagens e alegorias. São como “presenças vazias” a serem completadas por nossos instintos e sentidos.

1.1.2 A morte na fotografia

A concepção sobre a relação entre imagem e morte foi descrita no texto anterior apoiada por teóricos da imagem e da Semiótica da Cultura, que relacionam o medo existencial provocado pelo trauma da morte, quando o ser humano se percebe mortal, com a criação da cultura e a produção de imagens. A sensação de ausência, nesse entendimento, utiliza a imagem como uma troca simbólica da presença do outro. A conexão entre vida e morte, presença e ausência, corpo e imagem fundamentam a relação do sujeito com a experiência da morte na raiz da cultura. Com base nesses pressupostos, abordaremos um caso específico que relaciona as experiências do semiólogo francês Roland Barthes com a morte de sua mãe e uma fotografia.

Roland Barthes (2009) em *Diário de Luto*¹² narra sua experiência ao ver a fotografia de sua mãe ainda menina no Jardim de Inverno de Chennevières, em 1898: “retomando as fotos, fiquei emocionado com uma de *man*.” Dessa experiência, Barthes fez um diário sobre a dor de sua perda e sobre a necessidade de escrever esse livro dedicado à fotografia de sua mãe. Ao todo foram 48 anotações, escritas em 48 dias. Após terminar o diário, escreve *A Câmara Clara*, obra em que o autor aprofunda seu pensamento sobre a fotografia. Segundo Ronaldo Entler¹³ (2012) esta obra representa “o desdobramento público e cultural do sentimento de Barthes: ‘o afeto era o que eu não queria reduzir, sendo irredutível, exatamente por isso, aquilo que eu queria, devia reduzir a Foto’.”

Sobre essa obra e a busca de Barthes por uma essência semiológica da fotografia, Entler escreve que *A Câmara Clara* não pode ser entendida como uma chave para compreender qualquer fotografia. “Não há ali, um intelectual pensando a cultura fotográfica, mas, como ele diz, um ‘selvagem’. Sua questão é: ‘o que meu corpo sabe da fotografia?’.” Entler (2012), ao abordar as obras de Barthes, realça a condição de luto do autor na escrita de *A Câmara Clara* e os afetos envolvidos em uma determinada fotografia,

ele apenas dissimula um interesse cultural. Ele finge em certos momentos que algumas fotografias existem para ele quando, na verdade, existe apenas uma: a foto de sua mãe, que ele jamais chega a mostrar, porque seu sentido não é em nada compartilhável. Esse é um fato que ele acaba por admitir na segunda parte do livro: “decidi ‘então’ tirar toda a Fotografia (sua ‘natureza’) da única foto que com segurança existiu para mim”. O que Barthes diz só faz sentido para fotografias que mobilizam um “amor extremo”, como diz textualmente. E se isso se confunde com uma teoria é porque as fotografias tocam nossos afetos com frequência. É uma teoria ontológica sobre uma condição muito específica que essa imagem, talvez como nenhuma outra, pode assumir (ENTLER, 2012, s/p).

O que Barthes buscava era a essência da fotografia, que permitiria distingui-la de todas as demais imagens e esse encontrou se deu a partir da experiência sensível com determinada fotografia de sua mãe. Pela vivência do luto, essa obra também reflete sobre a imagem e a morte, e notadamente a Fotografia do Jardim de Inverno, em que figura sua mãe, desempenha um papel importante nesse livro em que o autor interroga sobre a essência da fotografia

¹² *Diário de Luto* é um conjunto de pequenas anotações iniciadas em outubro de 1977, um dia após o falecimento de sua mãe, e que se estendem até setembro de 1979, seis meses antes de sua própria morte. No meio disso, entre 15 de abril e 3 de junho de 1979, ele escreveu *A Câmara Clara*.

¹³ *O luto de Barthes*, Ronaldo Entler, jornalista, pesquisador, doutor em Artes pela Universidade de São Paulo (ECA -USC). Disponível em: <http://www.iconica.com.br/site/o-luto-de-barthes/> Acesso em 18. abr. 2019

motivado por uma única fotografia. Pode-se acreditar que determinadas fotografias provocam uma experiência estética no espectador de acordo com seu envolvimento com o tema fotografado. No caso da fotografia da mãe de Barthes ainda menina, que foi observada pelo autor após a morte da mãe, essa fotografia relaciona morte e vida, mesmo não se tratando da morte em si. E a dualidade entre vida/morte é uma discussão inerente ao surgimento da imagem a partir da experiência do ser humano com esse medo existencial, como abordado nas teorias da imagem e pelos teóricos da Semiótica da Cultura. A fotografia está antropologicamente ligada à morte pelo seu poder de imobilizar o tempo, de perpetuar um instante num movimento de eterno retorno. Com motivação do luto, Barthes retoma implicitamente essa discussão na imagem fotográfica ao apresentar uma determinada fotografia como algo que cativa subjetivamente o espectador, vinculando-o com uma dor pessoal e ao mesmo tempo existencial.

Em *A fotografia e seus duplos: um quadro na parede*, Lissofsky e Martins (2013) traçam alguns cenários do uso da fotografia em seu histórico de existência. O ponto de tensão fundamental da fotografia não é entre a verdade e a mentira ou entre arte e técnica, de acordo com os debates clássicos. O ponto crucial é a relação entre fotografia e mundo, como se nosso destino e o destino da fotografia estivessem ligados. A fotografia foi guardiã dos paradoxos da distância e das tensões entre imagem e mundo na modernidade. Por isso ocupa hoje lugar crucial no debate acerca da visualidade contemporânea. Lissofsky e Martins (2013, p. 32) também reúnem pistas sobre a nossa relação com as imagens e como ela oferece um suporte para o corpo mortal. Essa promessa ressurgiu amplamente no contexto tecnológico em que virtualização da imagem de nós mesmos substituiu a presença e o próprio corpo físico, que extensivamente tem se transformado em imagem. Com isso, conduzem a seguinte reflexão: “Se todo corpo morto é o vivo reduzido à sua imagem, sua contrapartida é que toda imagem é vida morta em busca de um corpo. E é desde as entranhas indiferenciadas da nova imagem que o desejo de corpo que as habita encontra sua expressão mais pungente” (LISSOVISKY, MARTINS, 2013, p. 13).

A necessidade de vencer a morte se instaurou principalmente no paradoxo entre corpo e imagem, como apontou Pross, e com a possibilidade da reprodução mecânica da imagem, a partir do surgimento da fotografia, pode-se também observar esse paradoxo. Um exemplo disso pode ser evidenciado na cultura ocidental, na Inglaterra vitoriana, período que compreende a maior parte do século XIX, quando a fotografia *post-mortem* se tornou um ritual presente em torno do luto. Nesse mesmo século, em 1839, o daguerreótipo popularizou a fotografia e ocupou

o espaço dedicado à pintura aos retratos pintados à mão. As fotografias *post-mortem* eram o registro dos mortos como se fossem vivos. Os bebês, por exemplo, eram retratados em berços, como se estivessem dormindo; as crianças apareciam rodeadas de brinquedos; havia fotos em grupo, com membros vivos e o defunto, que parecia vivo. Alguns retoques na época, pintavam olhos nas pálpebras e rubor nas bochechas. As imagens *post-mortem* vitorianas tinham uma estética própria, com cuidados especiais. Esta expressão artística reflete algumas das questões mais essenciais da natureza humana, como a necessidade de conservar na memória em uma tentativa de imortalizar através da fotografia. Baitello Junior (2018, p. 35) direciona aos sentidos da palavra latina *imago*, *imago* ao “retrato (de uma pessoa morta), sombra de um morto, fantasma e eco”.

Supõe-se abordar com esse exemplo e a experiência barthesiana que a fotografia carrega uma revelação melancólica, a morte, que coloca a imagem fotográfica numa espécie de dimensão sagrada. Ela transita entre esses mistérios da vida e da morte, embora necessite do mundo físico para se revelar. A fotografia surgiu com a possibilidade de transformar o tempo em espaço e o espaço em tempo, como colocou Roland Barthes (1984) ao notar que a fotografia suscitava a ideia de morte, ao ser gravada uma presença que depois se fará ausente. “...na fotografia jamais posso negar que a coisa este ali”; “A fotografia é literalmente uma emanção do referente”; “Diríamos que a foto sempre continua carregando seu referente com ela”. Nas palavras de Pedro Miguel Frade em *Figuras de Espanto: a fotografia antes da cultura*:

A fotografia é hoje objeto de um outro mal-estar, também este na civilização, à medida que o seu lugar presente se reconfigura sob a pressão constante de um futuro que começa a eclodir já hoje, como a explosão das imagens que tudo mimam sem que nada se refiram: face ao que se avizinha, talvez não seja de menor importância assinalar de que modo a fotografia, apesar de poder ser absolutamente irreal, não deixa de exigir uma contacto com a superfície do mundo para se fazer. É nesse sentido que ela pode ser louca, quando o seu realismo absoluto e original começar a surpreender-nos em demasia apenas por poder fazer ‘regressar à consciência’ [...] a própria marca do tempo (FRADE, 1992, p. 206).

As fotografias simbolizam, como escreveu Belting (2010, p. 265), tanto a percepção mental que o homem tem do mundo como sua memória do mundo. A invenção e o desenvolvimento da fotografia não aconteceram de forma automática, embora se perceba a interação entre imagem e meio, ambos têm origens diferentes: “o meio como uma invenção

técnica e a imagem como um significado simbólico¹⁴ do meio”. Para a escritora e crítica de arte Susan Sontag (1977, 17), a fotografia é misteriosa por possuir múltiplos significados. “Ver algo na forma de uma foto é enfrentar um objeto potencial de fascínio. A sabedoria suprema da imagem fotográfica é dizer: Aí está a superfície. Agora, imagine — ou, antes, sinta, intua — o que está além (...)”. Como bem coloca o filósofo e pesquisador francês François Soulages (2010, p. 346), a fotografia no jornalismo não reproduz o objeto real, pois uma foto não é uma prova, mas um vestígio do objeto a ser fotografado. “É a articulação de dois enigmas, o do objeto e o do sujeito”. Por ser enigma, a fotografia incita o receptor a interpretar, não fornecendo uma resposta, mas um desejo de “uma abertura para o imaginário, de um sentido a uma interrogação sobre o sentido.”

1.1.3 O arquétipo da criança

Compreender que certos fenômenos da mídia, embora apresentados como novidade, no fundo não passam de uma reciclagem de textos arcaicos, exige a aproximação de campos do saber que possam, articulados, contribuir para o entendimento da dimensão dos afetos circunscrita em nossa época na instância midiática. Sob essa ótica, Sodré (2006) chama a atenção para a sensorialidade na esfera da mídia atual e para a mobilização de dimensões do imaginário pelos sujeitos movidos pelas tecnologias da informação. O autor aponta para um caminho teórico no campo comunicacional que privilegie o emocional, o sentimental, o afetivo e o mítico. Partindo dessas relações entre Comunicação e Imaginário, este subcapítulo vai buscar em interfaces de conhecimentos – mediados pela Semiótica da Cultura, uma articulação de linguagem possível, capaz de representar a dinâmica de nosso tema.

Nesse percurso é tratada a relação entre o imaginário e o mito da criança remetendo tais ideias ao (re)surgimento de conteúdos indicativos de um imaginário coletivo nas imagens midiáticas. Como ponto de partida para a articulação dessas ideias é pertinente refletir sobre a noção de arquétipo e seu correlato, o conceito de inconsciente coletivo, que fazem parte das teorias mais conhecidas do psiquiatra suíço Carl Gustav Jung, para, em seguida, deter-se na figura arquetipal da criança como um conteúdo mítico arcaico circulante na mídia

¹⁴ Simbólico: que emprega símbolos, ou que constitui um símbolo, nos diversos sentidos da palavra. Símbolo: aquilo que representa outra coisa em virtude de uma correspondência lógica. “A. Lalande. Recebi de O. Karmim uma observação em que ele propõe definir símbolo desta forma: ‘Uma representação sensível e convencional, que substitui um objeto concreto ou um elemento psíquico.’ (Vocabulário Técnico e Crítico de Filosofia, São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 1014 - 1015).

contemporânea e que pode se ver representada na fotografia e em outros tipos de imagens. Contrera (1996, p. 18) ressalta a relevância dos estudos que relacionam o mito e a mídia como pressupostos para a compreensão de “mecanismos de fabricação de sentido”, como nomeia Henri Atlan (1991, p. 124), ou como “criações do imaginário cultural também presentes nos textos da mídia”, como define a pesquisadora ao demonstrar como se manifestam os conteúdos arcaicos nos meios de comunicação por meio de seu objeto de estudo. Atlan (1991) aproxima a construção de sentido, que se dá por meio da interpretação, com uma projeção do imaginário. Contrera (1996, p. 18) adota o caminho de pensar a mídia como uma dinâmica humana da linguagem por onde os textos se tornam “textos vivos” que se encontram e se reciclam no seio de uma cultura.

Procuramos demonstrar como esses conteúdos míticos são reelaborados pela Mídia, e como os processos de codificação dos textos da Mídia assemelham-se aos processos de representação e codificação das culturas tradicionais (míticos), por serem ambos códigos a partir dos quais constroem-se os textos imaginativos-criativos, culturais por excelência. Dessa maneira, o imaginário cultural, fonte geradora, apresenta-se a nós como o território de encontro de conteúdos universais, de arquétipos da cultura que se re-atualizam, constantemente (CONTRERA, 1996, p. 19).

Segundo Portanova (2010, p. 134), imaginário começa a se tornar relevante para os estudos no campo da Comunicação ao promover um entendimento que conecta as dimensões política, social, histórica e culturas dos fenômenos. Nas palavras da pesquisadora “o imaginário é o lugar dos entre-saberes, o tecido conjuntivo que liga as disciplinas entre si”, no entanto, o imaginário não é um objeto de estudo em si, mas um ponto de vista sob o qual o pesquisador pode se colocar para a investigação de objeto comunicacional. “É possível estudar empiricamente o imaginário porque ele se epifaniza em cada manifestação criativa, sendo a menor de suas unidades detectáveis a imagem simbólica”.

No campo da Comunicação, a discussão sobre o imaginário torna-se estratégica, posto que a relação com o real é fundante dos fenômenos comunicacionais. Assumindo-se a perspectiva simbólica (do imaginário), entende-se que o ato comunicacional não se firma puramente em dados históricos, sociológicos, culturais; tampouco em pulsões inconscientes. Na verdade, esses dois pólos definem a trajetória simbólica, também chamada de trajeto antropológico e, ainda, de trajeto do sentido. (PORTANOVA, 2010, p. 129).

Sobre a imagem nos Estudos do Imaginário, Portanova (2010, p. 128) distingue-a dos conhecimentos partilhados pelo senso comum, em que costuma ser associada a qualquer

“representação gráfica, plástica ou fotográfica de pessoa ou de objeto”, ou ainda a “representação dinâmica, cinematográfica ou televisionada, de pessoa, animal, objeto, cena etc” (apud FERREIRA, 1999), ou como um ícone, nos estudos do signo, na qual se assemelha de algum modo ao seu referente (apud PEIRCE, 1994, p. 177). Por esse viés, a pesquisadora insere a noção de símbolo no modo de apresentação da imagem, distinguindo-o também do símbolo arbitrário, adotado pela Teoria do Signos. Para os Estudos do Imaginário, quando uma imagem se reúne com um sentido, um aspecto vivenciado, há evidência de um símbolo, sendo ele, portanto, um símbolo não arbitrário. Tal detalhe é importante para a observação do objeto comunicacional pela perspectiva do imaginário, conforme destaca a autora.

A imagem simbólica, portanto, não é tomada como signo pelos Estudos do Imaginário porque a heurística destes estudos pressupõe homogeneidade entre significante e significado – não há, pois, relação (isto é, distância) indicial, icônica ou simbólica entre um e outro. Eis aí algo que torna desafiador o estudo do imaginário na Comunicação, já que esta trabalha abundantemente com imagens iconográficas: conforme a visada, elas podem ser simples ícones, dificultando o acesso ao imaginário em questão ou, ao contrário, complexificarem-se em imagens simbólicas (PORTANOVA, 2010, p. 129).

A partir da noção de imagem simbólica, Portanova entende o imaginário enquanto sistema organizador de imagens que remete a uma dimensão arquetípica semelhante à ideia de arquétipo adotada por Jung, que será arrolada adiante. Desse modo, o imaginário constitui-se em um patrimônio universal, “um conjunto de imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do Homo sapiens”, nas palavras de Gilbert Durand (2002, p. 18).

Para a compreensão do arquétipo, Jung (2000, p. 53) aponta uma diferença fundamental entre o inconsciente pessoal, como uma camada mais ou menos superficial do inconsciente, e o inconsciente coletivo, denominada uma camada mais profunda, inata, que não tem origem em experiências e aquisições pessoais. O psiquiatra destaca o caráter universal do inconsciente coletivo, formado por conteúdos e modos de comportamento comuns em toda parte e em todos os indivíduos. Em outras palavras, são conteúdos psíquicos idênticos em todos os seres humanos, cuja existência só pode ser reconhecida se forem conscientizados. Enquanto os conteúdos do inconsciente pessoal são relativos às nuances emocionais próprias de cada um, os conteúdos do inconsciente coletivo, nunca estiveram na consciência e não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência à hereditariedade, por outro lado, são constituídos essencialmente de arquétipos.

Nos estudos iniciais sobre o termo, Jung relacionava ou mesmo justificava a teoria dos arquétipos considerando a teoria da evolução. Em 1912, por ocasião de palestras no EUA, Jung visitou manicômios destinados aos negros para estudar os sonhos e delírios desses pacientes, o que ele pode notar era que os conteúdos eram semelhantes aos de seus pacientes na Suíça. Observou também que alguns delírios faziam um paralelo com a mitologia grega. Para Jung, a universalidade dessas representações psíquicas estava relacionada com a história do homem. Segundo o ele,

Assim como o corpo humano representa todo um museu de órgãos com uma longa história evolutiva, devemos esperar que o espírito também esteja assim organizado, em vez de ser um produto sem história. Por ‘história’ não entendo aqui o fato de nosso espírito se construir por meio de tradições inconscientes (por meio da linguagem etc.), mas entendo antes sua evolução biológica, pré-histórica e inconsciente no homem arcaico, cuja psique ainda era semelhante à dos animais. Esta psique primitiva constitui o fundamento de nosso espírito, assim como nossa estrutura corporal se baseia na anatomia geral dos animais mamíferos (JUNG, 2000a, p. 229-230).

Em se tratando de tipos arcaicos ou primordiais, isto é, de imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos, os arquétipos do inconsciente coletivo podem ser cultivados, arquivados e traduzidos em sentimentos e emoções paradoxais, como nas sensações provocadas por imagens que transportam determinados símbolos. Essa constatação implica em dizer que os arquétipos não estão relacionados a nada metafísico, mas, sim são expressões do processo evolutivo, quem imprimiram padrões de organização do psiquismo. Esses padrões podem ser reconhecidos nos animais como instintos. Os arquétipos seriam, então, instintos representados, ou seja, que se manifestam como imagens. Com isso, os arquétipos só tomam forma de imagens onde a consciência está presente, isso pressupõe a existência de um órgão capaz de perceber essas imagens primordiais (NEUMANN, 1995, p. 215).

O termo arquétipo foi utilizado por Jung pela primeira vez em 1919¹⁵, em Londres, num simpósio intitulado “Instinto e Inconsciente”. Em sua etimologia, o termo arquétipo é formado pelo termo *arkhé*, do grego, que significa primeiro, antigo, regente, dominante, original; e *typos*, também do grego, que significa marca, impressão, molde ou modelo. Desse modo, arquétipo exprime a ideia de um molde, marca ou modelo original. Para Jung (2011, p. 78), arquétipos

¹⁵ Apesar do termo só ter sido introduzido em 1919, a ideia de arquétipo já estava presente nas publicações de 1912, onde Jung relatava seus estudos acerca das “imagens primordiais”, imagens que se manifestam na psique e que poderíamos observar uma relação com a mitologia. Por volta, de 1917, Jung começa a se referir dominantes do inconsciente coletivo.

são protótipos, imagens primordiais¹⁶ do inconsciente coletivo que são comuns a toda a humanidade desde os tempos mais remotos, sendo encontrados em muitas formas e evidenciáveis particularmente nos contos de fadas, nos mitos e lendas de um povo, na religião, na arte ou no imaginário individual. Sobre o significado e em como se dá a manifestação do arquétipo Jung explica:

O arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta. O significado do termo "archetypus" fica sem dúvida mais claro quando se relaciona com o mito, o ensinamento esotérico e o conto de fada (JUNG, 2000, p. 17).

O conceito de arquétipo, que constitui um correlato indispensável da ideia do inconsciente coletivo, como abordado no início do texto, indica a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo tempo e em todo lugar. O conceito não é exclusivamente elaborado por Jung, mas também reconhecido em outros campos da ciência. A pesquisa mitológica denomina-as "motivos" ou "temas"; na psicologia dos primitivos elas correspondem ao conceito das *représentations collectives* de Levy-Brühl e no campo das religiões foram definidas como "categorias da imaginação" por Hubert e Mauss. Adolf Bastian designou-as como "pensamentos elementares" ou "primordiais" (JUNG, 2000, p. 53).

Para Portanova (2010, p 134) os arquétipos podem ser vistos por meio das imagens simbólicas configuradas a partir das pulsões arcaicas do ser humano e das coerções exercidas em determinado período histórico e cultural. Inscrito em um tempo absoluto e permanente, o mito se inscreve e é constituído por essas imagens simbólicas organizadas a partir de uma semelhança em sua origem e estrutura. Em referência às imagens, Jung (2000, p. 47) compreende a vivência do arquétipo no processo simbólico na imagem e da imagem. Para Jung, imagens são representações e podem se dar por meio dos sonhos, alucinações, lembranças e também representações visuais que atingem a consciência, ou seja, as imagens arquetípicas ou representações arquetípicas podem ser cinestésicas e sentidas no corpo. O autor evidencia que os arquétipos podem possuir um núcleo de significado invariável, o qual determina sua aparência, mas essa aparência pode assumir vários aspectos. “Uma imagem primordial só pode ser determinada quanto ao seu conteúdo, no caso de tornar-se consciente e, portanto, preenchida com o material da experiência consciente”. Jung (2000, p. 91 - 92) cita como exemplo o

¹⁶ As imagens primordiais são as formas mais antigas e universais da imaginação humana, escreveu Jung (2011, p. 78). São sentimentos e pensamentos que parecem ter vida própria e independente.

arquétipo da mãe que pode ser percebido empiricamente, mas nunca pode ser deduzido só dele mesmo, porque depende de outros fatores, pois como todo arquétipo, o materno também possui uma variedade de aspectos, de acordo com determinada cultura. Embora a figura da mãe “seja de certo modo universal, sua imagem muda substancialmente na experiência prática individual”.

Em seus estudos de 1940, acerca do arquétipo da criança, Jung oferece um ponto de partida de reflexão sobre essa figura arquetipal. O seu estudo sobre a figura arquetipal da criança a liga ao pensamento mítico arcaico, ao arquétipo da mãe e à felicidade paradisíaca. A criança arquetipal para Jung é a “representação do aspecto infantil pré-consciente da alma coletiva, ou seja, uma manifestação dominante do inconsciente coletivo. Assim, os arquétipos podem ser considerados como categorias da imaginação e se expressam de forma simbólica, como por meio dos sonhos, dos mitos, religiões e contos de fadas. Jung (2000, p. 156) esclarece que os mitos não são inventados, mas vivenciados como revelações no período pré-consciente humano. Nesse aspecto, a mentalidade primitiva desenvolveu alegorias para compreender e dar sentido às experiências da vida física. O arquétipo da criança é um exemplo citado pelo pesquisador.

Segundo Jung (2000, p. 159), o arquétipo da "criança divina" é extremamente disseminado e intimamente misturado a todos os outros aspectos mitológicos do motivo da criança. Devido ao tamanho “pequeno”, o motivo da criança aparece também em sob forma de anões, elfos, como personificações de forças ocultas da natureza. Entre as considerações mais relevantes, Jung (2000, p. 162) formula o arquétipo da criança tendo em vista uma imagem que pertence à humanidade e não somente ao indivíduo, considerando que: “o motivo da criança representa o aspecto pré-consciente da infância da alma coletiva”. Para esclarecer sobre a representação mitológica da criança, Jung esclarece que não é a cópia da “criança” empírica, mas um símbolo fácil de ser reconhecido como tal

trata-se de uma criança divina, prodigiosa, não precisamente humana, gerada, nascida e criada em circunstâncias totalmente extraordinárias. Seus feitos são tão maravilhosos ou monstruosos, como a sua natureza ou constituição corporal. E unicamente graças a essas propriedades não empíricas que temos necessidade de falar de um "motivo da criança". Além disso, a "criança" mitológica varia: ora é Deus, gigante, ora o Pequeno Polegar, o animal, etc, o que aponta para uma causalidade que é tudo, menos racional ou concretamente humana. O mesmo vale para os arquétipos "pai" e "mãe", os quais, mitologicamente falando, são símbolos irracionais (JUNG, 2000, p. 162).

Jung discute o fato de como a humanidade faz afirmações acerca da criança divina, chegando à conclusão de que tal condição retoma o estado originário inconsciente e instintivo de que é contraditório perturbar a visão da “criança”. Esse exercício, principalmente presente no campo religioso, da repetição de palavras e de rituais com aspectos míticos têm a finalidade de trazer a imagem da infância à consciência para que não se rompa essa conexão com o estado originário. Por esse aspecto, o que Jung (2000, p. 163) chama de “o motivo da criança”, que envolve a simbologia e não a cópia da criança em si, é algo existente não apenas no passado, mas também no presente, não é somente um vestígio, mas um sistema em funcionamento.

Para Jung (2003, P. 169), a “criança significa algo que se desenvolve rumo à autonomia. Ela não pode tornar-se sem desligar-se da origem: o abandono é uma condição necessária, não apenas um fenômeno secundário”. Para tal, é necessário “um símbolo que lhe mostre a exigência do desligamento da origem”. Mas, enquanto esse desligamento não acontece, enquanto esse símbolo não aparece, a criança permanece como uma projeção mitológica que exige repetição pelo culto e uma renovação ritual. No caso do Menino Jesus, por exemplo, existe uma necessidade de culto, enquanto a maioria das pessoas ainda não consegue realizar psicologicamente a frase bíblica “a não ser que vos torneis como as criancinhas” (JUNG, 2003, p. 169).

O arquétipo da criança no Menino Jesus mantém a sua característica cultural também porque, como diz Jung, esse arquétipo “expressa a totalidade do ser humano. Ela [a criança] é tudo o que é abandonado, exposto e ao mesmo tempo o divinamente poderoso, o começo insignificante e incerto e o fim triunfante” (ibid., p. 178). O Menino Jesus lembra o limite humano, pois é homem, e, ao mesmo tempo, lembra o infinito de Deus, pois é Deus. Isto é que permite a sua imagem de eterna criança, apresentada no ícone, pois, para Jung (2003, p. 179), a ‘eterna criança’ no homem é uma experiência indescritível, uma incongruência, uma desvantagem e uma prerrogativa divina, um imponderável que constitui o valor ou desvalor último de uma personalidade.

A figura da criança, que em muitas culturas é vista como uma força redentora e libertadora encontra-se com a morte na fotografia de Demir. A morte, nos estudos da Semiótica da Cultura, em evidência nos textos do semioticista Ivan Bystrina, representa o trauma inicial do ser humano jamais superado porque a vida nunca vence a morte. O símbolo do início da vida, representado pela criança, com a morte, que coloca um fim, inverte a natureza simbólica

representada pela criança. Para Bystrina (1995, p. 23-24), Jung não entendia os arquétipos como imagens, símbolos e imaginações herdadas, mas como possibilidades e propensões instintivas herdadas igualmente. O semiótico indica o conhecimento de dois caminhos para a transmissão de informações entre as gerações: a herança genética¹⁷, que transmite de forma natural e lenta, mas que não pode transmitir símbolos culturais e textos; e o caminho sógnico que acontece por meio da tradição, com a transmissão de textos sensorialmente perceptíveis.

É o que explica o teórico da comunicação Adriano Duarte (2016, p. 28-29) ao descrever que a realidade, para o ser humano, funciona como construções imaginárias que presentificam outros seres e situações e expandem nosso estar no mundo. Nesta abordagem, tomo como imaginário a ideia de Gilbert Durand (1988) que não o distingue do real. Em sua concepção, o imaginário atualiza-se em situações que chamamos de real, logo, o real é uma das opções de acontecimentos do imaginário. Em uma analogia de uma luva que “veste” a mão, o imaginário preenche tudo o que chamamos de real.

Nesse aspecto, pode-se inferir que experiência estética e imaginário coexistem, ao passo que a vida imaginária se projeta e fabula, cria e recria, reinterpreta, molda e é moldada por afetos. Com isso, o espectador vive o espetáculo de dentro dele, como diz César Guimarães (2012, p. 04) ao comentar o pensamento do escritor e cineasta francês Jean-Louis Comolli. Para o autor, as relações entre a realidade e a representação, a vida e o espetáculo, o visível e o invisível, todas elas derivadas da operação cinematográfica. Ao mesmo tempo ‘regulada e aberta, organizada e aleatória’, essa operação tem como condição a presença de um espectador que age sobre o espetáculo pelo seu interior: ‘não apenas por receber e perceber, membrana sensível, mas vibrar, à sua maneira singular, triagem, filtro, recalque, agindo, por sua vez, como havia feito o quadro-máscara da câmera, escolhendo, ocultando, isto é, elaborando a partir de uma elaboração’. Essas questões que colocam o espectador como ativo no processo de fruição e interpretação serão abordadas no capítulo seguinte sobre experiência estética.

¹⁷ Para Bystrina, as predisposições genéticas existem, mas não são capazes de gravar no biológico, a estrutura de uma língua ou a estrutura de uma obra artística. A parcela de informações registradas no código genético, que podem passar dos códigos terciários para os códigos primários é mínima, embora a informação contida no código genético, no biológico, não está totalmente separada do cultural. Eles se comunicam entre si (BAITELLO, N. in BYSTRINA, 1995, p. 24-25).

CAPÍTULO 02 – DIMENSÕES DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

“Toda recepção de uma foto é uma interpretação; nisso a fotografia é parente do sonho”. Gaston Bachelard

A discussão sobre as teorias estéticas que especificamente interessam a este estudo articulam imagem e a experiência estética, com ênfase na figura do receptor. Toma-se como ponto de partida a construção do conceito de estética com base nas reflexões do filósofo alemão Immanuel Kant, por suas contribuições na análise da experiência estética; do filósofo e esteticista francês Mikel Dufrenne, que contribui para uma expansão do conceito de experiência estética; do filósofo italiano Luigi Pareyson, que atribui à estética uma dupla natureza, tanto especulativa, teórica quanto experiencial; do filósofo norte-americano John Dewey, por conceber a estética como distintas formas de experiência; do filósofo francês Jean-Marie Schaeffer, que também entende que a experiência estética compreende outras formas de experiência; do filósofo alemão Hans Gumbrecht, com a visão de que a experiência estética é um traço da contemporaneidade, e por abordá-la como pequenas crises do cotidiano. As sensibilidades no contexto das mediações culturais são tratadas pelo teórico Jesús Martín-Barbero a partir de seu modelo comunicacional sobre a recepção midiática como um processo de interação entre emissor e receptor, cuja relação cria um espaço representativo e simbólico preenchido por uma mensagem com múltiplas respostas. A partir dessas articulações, os argumentos posteriores dialogam com as vertentes apresentadas, norteando o contexto para elucidações mais específicas. As ideias de Jacques Rancière sobre a partilha do sensível, o espectador emancipado e as relações entre estética e política. Para ampliar as discussões, outros pensadores, filósofos e teóricos da comunicação também serão acionados.

2.1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Para percorrer fundamentos teóricos sobre a experiência estética torna-se fundamental apresentar algumas bases do pensamento estético afim de localizar a experiência dos sujeitos diante das imagens em circulação na mídia, para que possam ser pensadas como objetos estéticos comunicacionais compartilhados e vivenciados em uma rede de partilhas sensíveis e de produção de sentidos. Em sua origem etimológica, “estética” deriva do grego *aisthesis*, que

remete às questões sobre a sensibilidade e as sensações. Situa-se em um ramo da filosofia que tem por objetivo o estudo da natureza do belo e dos fundamentos da arte, isto é, preocupa-se em analisar o julgamento e a percepção do que é considerado beleza, a produção das emoções pelos fenômenos estéticos e as diferentes formas de arte e de criação. Por outro lado, a estética também toma como estudo o sublime, ou a privação da beleza, ou seja, o que pode ser considerado feio, ou até mesmo ridículo. Esse aspecto estabelece em um ponto fundamental para discutir imagens provenientes de coberturas de tragédias e conflitos, cujos conteúdos realçam, de forma explícita ou implícita, o drama humano, a dor, a violência e a morte.

A aplicação da estética como filosofia do belo é empregada a partir do século XVIII pelo filósofo alemão Alexander Gottlieb Baumgarten como referência à ciência do belo, separando-a das demais áreas da filosofia, tornando-a uma disciplina específica para o estudo do conhecimento sensível. Ao compreendê-la em seu caráter científico, Baumgarten aproxima a nova ciência da lógica, dividindo-a entre a estética teórica, com a finalidade de estabelecer o que é a beleza, e a estética prática, voltada para a criação poética. A ciência filosófica compreendeu o estudo das obras de arte e o conhecimento de aspectos da realidade sensorial classificáveis em termo de belo ou feio. Os conceitos de belo seguem o rumo da apreciação, da fruição e da busca pelo juízo universal (BAYER, 1995).

Na concepção de Baumgarten, a estética está relacionada ao bom gosto, à grandeza, à verdade, à clareza e à perfeição. No livro *Aesthetica*¹⁸ (1750), o autor fala de objetos belos capazes de tocar os sentidos e o espírito.

1 A estética (teoria das artes liberais, doutrina do conhecimento inferior, arte do belo pensamento, arte do análogo da razão) é a ciência do conhecimento sensível.

14 O objetivo da estética é atingir a perfeição do conhecimento sensível como tal – essa sendo a beleza – e evitar a imperfeição do conhecimento sensível como tal – essa sendo a feiura (BAUMGARTEN, 1750 apud FERRY, 1994, p. 409 e 413)¹⁹.

Embora o recorte da estética como uma disciplina específica seja atribuído a Baumgarten, as reflexões sobre o belo e a arte existiram desde a Antiguidade e mesmo na Pré-

¹⁸ Termo extraído do grego que significa sensação, sentimento, e criado por Baumgarten como título da sua *Aesthetica* (obra inacabada que tinha por objeto a análise e a formação do gosto, Frankfurt, 1750 e 1759). (Vocabulário Técnico e Crítico de Filosofia, São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 344).

¹⁹ Luc Ferry (1994), em *Homo Aestheticus – A invenção do gosto na Era Democrática*. São Paulo: Editora Ensaio, traz a tradução dos primeiros parágrafos de *Aesthetica*, de Baumgarten (p. 409 – 424).

história. Para Aristóteles e Platão, a estética era estudada e fundida com a lógica e a ética. O belo, o bom e o verdadeiro formavam uma unidade com a obra. A essência do belo seria alcançada identificando-o com o bom, tendo em conta os valores morais. Na Idade Média, o estudo da estética passou a ser visto de forma independente de outros ramos filosóficos. No âmbito do belo, dois aspectos fundamentais podem ser particularmente destacados: a estética iniciou-se como teoria que se tornava ciência normativa aliada à lógica e à moral, moldada pelo que se considerava os valores humanos fundamentais: o verdadeiro, o bom, o belo. A teoria estética centrava em certo tipo de julgamento de valor que orientava as normas gerais do que compreendia o belo; a estética assumiu características também de uma metafísica do belo, que se esforçava para desvendar a fonte original de todas as belezas sensíveis: reflexo do inteligível na matéria, como propunha Platão; manifestação sensível da ideia, de acordo com os pensamentos de Hegel; o belo natural e o belo arbitrário (BAYER, 1995, p. 27).

No sentido moderno, proposto por Baumgarten, o caráter metafísico e consequentemente dogmático da estética transformou-a em uma filosofia da arte ou filosofia do belo na arte, onde se procura descobrir as regras da arte na própria ação criadora (Poética) e em sua recepção, sob o risco de impor construções a priori sobre o que é o belo. Nesse caso, a filosofia da arte se tornou uma reflexão sobre os procedimentos técnicos elaborados pelo ser humano, e sobre as condições sociais que fazem um certo tipo de ação ser considerada artística. No entanto, a concepção de estética no que tange o conceito de belo, entre outros valores fundamentais para sua compreensão, mostraram-se mutáveis e receberam críticas e contribuições. A história da estética apresenta uma grande variedade de definições da arte e do belo. Essa busca por definições expressa um ponto de vista de um problema particular ou grupo de problemas e não a resolução dos problemas que envolvem a estética.

Se os estudos sobre estética têm em Baumgarten o seu precursor em meados do século XVIII, é com Immanuel Kant que a disciplina ganha, ainda naquele século, a envergadura de um campo de conhecimento relevante e consistente. A reflexão kantiana representa um momento de equilíbrio instável entre dois regimes de pensamento estético: um, relativo à categoria do gosto, entendido como um senso comum estético que invoca uma preocupação social e comunitária, o outro, gira em torno da categoria do gênio e do caráter absoluto da individualidade e subjetividade criadora. Desse modo, o primeiro reabilita a sensibilidade humana e as qualidades dos objetos, e o segundo preocupa-se com o sentimento íntimo, com a

subjetividade da experiência individual. Seus tratados são referências imprescindíveis aos debates sobre estética que se deram a partir de então. Mais adiante neste capítulo algumas ideias de Kant são exploradas.

A partir dessas nas premissas iniciais dos estudos da estética, damos um salto para o século XX e ressaltamos as bases fenomenológicas da percepção estética, bastante evidenciadas nas obras do filósofo e esteticista francês Mikel Dufrenne, para expandir o conceito de estética no que se refere ao objeto dado ao julgamento e à percepção. Este alinhamento torna-se necessário para evidenciar os elementos em discussão nesta tese, delimitando o arcabouço teórico para focar nas questões-chave do estudo.

Dufrenne (1976) associa o objeto estético “ao que diz respeito à *aisthesis*, ao sentir, ao sensível, ao gosto e ao que é experimentado”. Experimentar (*goûter*), para o autor, “é entrar em uma certa relação com o sensível, lhe fazer justiça, tomá-lo deixando-se possuir”, traduz Maria Beatriz Medeiros (2005, p. 37), em seu livro “*Aisthesis – estética, educação e comunidades*”. A autora aborda que o sensível, do qual fala Dufrenne, que entra em comunhão com o sentimento, não se restringe apenas à obra de arte, mas abarca tudo aquilo que pode ser experimentado como objeto estético. Na interpretação de Medeiros, de acordo com sua tradução do original *Esthétique et philosophie*, o significado da palavra “estética” expressa um desejo contido no ato de experimentar o objeto estético. O uso do verbo *goûter* (experimentar o sabor, saborear, provar) para se referir à experiência estética, no lugar do verbo *essayer* (experimentar, tentar), sugere que a *aisthesis* envolve todo o corpo no sentir, um sentir que mobiliza todos os sentidos.

Dufrenne, provocador, utiliza o verbo *goûter* (experimentar o sabor, saborear, provar) para se referir à experiência estética. Se não estivesse provocando, poderia ter utilizado *essayer* (experimentar, tentar), ou *éprouver*, mas prefere “o gosto e o que é gostado”, e ainda utiliza a “carne do mundo” de Merleau-Ponty e a possibilidade de uma comunhão carnal com o mundo e se refere a “aí penetrar”. (...) Dufrenne completa com o degustador que ao experimentar o vinho, pela boca, mobiliza seu corpo inteiro para se entregar à fruta, a seu calor e a sua cor. A *aisthesis* envolve todo o corpo no sentir, um sentir que se dá por todos os poros, mas também pelos ouvidos, pelo tato. (...) Os sentidos mobilizam-se todos para a *aisthesis*, mas também, todos os inteiros, para sentir desprazer (MEDEIROS, 2005, p. 37 – 38).

Com percepção sobre as emoções envolvidas na experiência estética, tanto associadas ao prazer quanto ao desprazer, Dufrenne (1972, p. 61) dedica-se a descrever em suas obras a percepção estética e o objeto estético, estabelecendo diferenças entre os conceitos de objeto

técnico, objeto de uso, objeto estético e objeto belo (natural); além de uma distinção fundamental entre objeto estético e obra de arte. Embora a arte solicite uma experiência estética, convertendo-se em objeto estético, o autor expande a visão sobre objeto estético para além das fronteiras da obra de arte. Sobre este ponto, Roberto Figurelli (2004, p. 11) explica que em *Phénoménologie*, Mikel Dufrenne estabelece que obra de arte diz respeito ao objeto percebido enquanto estético; enquanto o objeto é esteticamente percebido, portanto, o campo do objeto é mais amplo. Na visão de Dufrenne, o mundo se revela a partir do encontro entre o objeto estético e o sujeito, cuja relação estreita sua intimidade com o mundo e consigo mesmo. “Vê-se aqui o destino da subjetividade. Estar no mundo é fazer parte do mundo. O mundo não é mundo sem mim mais eu e eu não sou o outro do mundo” (DUFRENNE, 1972, p. 56).

Destaca-se dessa relação entre o objeto estético e o sujeito que o percebe uma condição de intencionalidade, de “solidariedade” e de troca, pois “o espectador não é somente a testemunha que consagra a obra, ele é, à sua maneira, o executante que a realiza; o objeto estético tem necessidade do espectador para aparecer” (DUFRENNE, 1972, p. 82). Para o autor, o valor do objeto estético revela uma qualidade afetiva pela qual o sujeito revela um mundo para si. “Trata-se, portanto, de um ser do mundo para um ser no mundo: não para uma subjetividade transcendental, e sim para uma pessoa singular” (DUFRENNE, 1972, p. 55). Para que se estabeleça a possibilidade dessa leitura, o autor cita três condições que torna o sujeito capaz de captar o mundo pelo sentimento: ele precisa estar corporalmente presente no objeto; o passado precisa ser dimensão do presente na contemplação; o sujeito precisa estar sensibilizado, isto é, despertado para as significações afetivas do encontro.

A experiência estética nos caminhos da fenomenologia de Dufrenne se destaca por descrever a estética do artista (fazer) e a estética do espectador (perceber), centrando-se principalmente nesta última. Se criar é um modo de realizar o destino da subjetividade, não é preciso, portanto, superestimar o artista, porque o espectador também colabora ao perceber e admirar a obra, evidenciando-se, assim, os valores estéticos, que são criados pelo artista e reativados pela experiência estética do espectador. Pois os valores exprimem o mundo, do qual vislumbram os semblantes possíveis sob qualidades afetivas; mas o mundo só é mundo em relação a uma subjetividade que ele compreende e que a compreende” (DUFRENNE, 1972, p. 59).

Tendo em vista as reflexões, outras ideias acionadas nesta discussão sobre as teorias estéticas envolvem articulações sobre a estética como experiência tratadas pelo italiano Luigi Pareyson. Partindo da consideração do filósofo francês sobre estética, na qual a situa como uma reflexão sobre experiência, comportando ao mesmo tempo a especulação e a concretude, Pareyson assinala a relação entre filosofia e experiência. Ao destacar que ambas são distintas quanto unidas, observa que tal aproximação contribui para que a experiência seja tomada como objeto de estudo e de explicação, ao passo que a filosofia não seja tomada como uma pura abstração. “[...] filosofia e experiência se tocam, a experiência para estimular a filosofia, e a filosofia para explicar e fundamentar a experiência (PAREYSON, 2001, p. 10).

Com esta proposta, Pareyson distingue a discussão de experiência estética de outros eixos de reflexão sobre a arte, como a crítica e as teorias que buscam conceituá-la. A intenção do autor é explicitar os limites das dicotomias e traçar os elementos concomitantes dessas definições. Ao inseri-la em um âmbito filosófico, o autor a liberta de qualquer caráter normativo e avaliativo. Em seu caráter teórico, a especulação conduz a experiência estética à construção de conceitos universais. Portanto, não cabe à estética, avaliar o que é a arte ou o belo. Embora tenha como objeto a atividade do artista, não cabe ao esteta estabelecer leis e métodos que irão orientá-la. Assim, não cabe à estética estabelecer o que é próprio de cada arte enquanto uma teoria “[...] dirigida a definir o que lhe é específico, a estabelecer seus limites, a instituir suas regras e técnicas, a distinguir e fixar a sua linguagem.” (PAREYSON, 2001, p. 13)

Para o filósofo italiano, o papel da estética é refletir sobre o significado e a estrutura dos fenômenos que envolvem a experiência estética, o artista, o leitor, o fruidor de qualquer beleza, o crítico, o historiador, o técnico da arte, sistematizando-a e trazendo-a do plano empírico e particular para o plano universal e conceitual da filosofia. Desse modo, a estética atua no plano especulativo, mantém sua autonomia sem se confundir com seu objeto de estudo. Uma outra distinção fundamental estabelecida pelo pensador é entre estética e poética. Se a estética é considerada especulativa, filosófica, a poética, pelo contrário, constitui um programa de arte, possui um caráter normativo e operativo. Esses dois polos serão discutidos nesta investigação na etapa analítica, em que apresenta como a experiência estética se converte em poética a partir das releituras da fotografia de Aylan Kurdi.

Partindo desse foco, em seu livro *Estética – Teoria da Formatividade*, Pareyson (1993) propõe discutir não uma estética da intuição e da expressão, mas uma estética da produção e da

formatividade, distinguindo também seu olhar sobre a arte, vista como simples contemplação. Sua concepção sobre arte a desvincula de concepções totalizantes, conteudistas, formalistas que a concebem somente a partir de seus valores externos. Para Pareyson (1993, p. 23), a arte é, antes de tudo, um “fazer” – ou seja, antes de exprimir, conhecer, contemplar, a arte é uma atividade reveladora de formas, exercida de modo específico e intencional. Esse fazer implica um caráter inventivo, de toda atividade humana, já que toda atividade humana envolve produção de formas. No entanto, o caráter peculiar da atividade artística a distingue de outras atividades.

O fazer inventivo denominado pelo autor pode também ser observado em outras formas de “fazer” exteriores à atividade artística. Atualmente, vivemos uma pluralidade de vozes e de discursos que coexistem no palco de discussões protagonizados nas redes sociais digitais. Esse cenário plural é tratado nos debates entre mídia e cultura, como no caso de Douglas Kellner (2001). O conceito de cultura da mídia, título de sua obra do autor, na qual discorre sobre a existência de um terreno de disputa formado por grupo sociais e ideológicos rivais que lutam pela dominação, enquanto os indivíduos vivenciam essas lutas por meio de imagens, discursos, espetáculos veiculados pela mídia. No entanto, o autor destaca que público pode resistir aos significados das mensagens dominantes, a partir de uma leitura e interpretação pessoal, criando a sua cultura como recurso para fortalecer-se e inventar significados, identidades e formas de vida particulares.

Nesta perspectiva do fazer inventivo, convém pensar os processos de recepção midiática como um sistema de *interação social sobre a mídia* ou *sistema de resposta social*, como proposto por José Luiz Braga (2006, p. 22). Nesse sistema, o dualismo entre mídia e sociedade, pautado por um esquema de produção/emissão (mídia) e recepção (público) é redirecionado para uma visão informacional que sai do unidirecionalidade para uma posição comunicacional. Nas ideias de Braga, nesse sistema de processos midiáticos, “a sociedade *age e produz*” não só com os meios de comunicação, mas sobre os seus produtos, atribuindo-lhes sentido. Esse aspecto do processo corresponde a *atividades de resposta* produtiva e direcionada da sociedade em interação com os produtos midiáticos. O que o autor indica é que os sentidos midiaticamente produzidos chegam à sociedade e passam a circular nesta, entre pessoas, grupos e instituições. Ao circularem (seus processos e produtos), constituem e direcionam a cultura. Mas Braga distingue o que a mídia coloca em circulação daquilo que, após ter sido veiculado, circula na

sociedade. Em outras palavras, o que a sociedade faz com a sua mídia, portanto, a sua resposta, que se dá em forma de ações, como críticas, por meio de interpretações, feedbacks, retroalimentando o sistema de produção, criação, uso da mídia para militância social, entre outros. Essas ações são também formas de reinvenção do cotidiano, como esboçou Michel de Certeau (1998) sobre as práticas ordinárias, aproximando-as dos “modos de fazer” das pessoas comuns. Essas aproximações colocam em foco, os diferentes modos pelos quais as práticas cotidianas podem subverter imposições e controles diversos, inclusive, divulgados pela mídia.

Nesse ponto de vista, a invenção é a palavra-chave para a compreensão do conceito de formatividade enunciado pelo autor. Retomando a questão estética, Pareyson parte de um pressuposto existencialista, na qual o ser humano está inserido em determinado contexto histórico, para fazer uma reflexão filosófica que concebe de modo mais dinâmico e mútuo a relação entre indivíduo e forma ²⁰. O ser humano se relaciona com o mundo de modo inventivo e dialógico, para reinventar o seu cotidiano, que oferece uma fonte imensurável de experiências. Portanto, formar significa “fazer”, que requisita uma ação imaginativa e criadora do indivíduo, pois não há outra maneira de lidar com o mundo a não ser (re) inventando-o. Nas palavras de Pareyson (1997, p. 32): “[...] um tal fazer que, enquanto faz, inventa o fazer e o modo de fazer.”

Ler uma obra de arte, para o autor, significa executá-la, “fazê-la ser” na sua própria realidade e do modo como ela quer viver. Para executá-la é preciso integrar-se ao seu processo criador. Assim como a obra solicitou o artista a fazê-la, assim ela solicita o leitor a executá-la. “[...] a fidelidade (do leitor) é devida mais à obra enquanto formante do que à obra enquanto formada.” (PAREYSON, 1997, p. 165). Nesse processo de interpretação há o encontro entre o sujeito com a forma, formula o autor. O sujeito pode adotar diversos pontos de vista, isto é, diferentes modos de ver a obra, embora a obra não se encerre nessas possibilidades de leitura. Pareyson ensina que a interpretação acontece quando se instaura no encontro uma afinidade entre um dos infinitos aspectos da forma e um dos infinitos pontos de vista do sujeito. Por meio do encontro se estabelece uma relação dialógica com a obra. Isto se dá por meio de uma experiência em particular, a experiência estética. A relação dialógica com a obra apontada por Pareyson também pode ser pensada no âmbito da fotografia em circulação nas redes e sua releitura é fruto de um encontro, em que o leitor é requisitado a recriá-la segundo seu modo de

²⁰ A forma, na estética de Pareyson, deve ser entendida como uma espécie de organismo que contém elementos dispostos de modo harmônico e sempre singular.

ver e interpretar o assunto. Ele é posto em ação de acordo com o ânimo que o move para tal empreitada.

Assim, Pareyson (1993, p. 171-172) afirma que esse encontro envolve esquemas de interpretação, em que mede-se, compara-se, para se chegar à imagem que revela e desvela o objeto. Tal condição se explica quando se leva em conta que o conhecimento humano tem um caráter interpretativo. Com efeito, a interpretação tem um caráter produtivo e formativo, permeado por esquemas que buscam o reconhecimento da obra, até se chegar ao repouso do encontro, na medida em que o achado se revela. Vale dizer que a interpretação é uma condição que perpassa tanto o processo de produção do artista quanto a recepção da obra pelo espectador. Nesta concepção da interpretação na teoria da formatividade, Pareyson (1993, p. 172) sintetiza:

Se, com efeito, fosse necessário dar uma definição da interpretação, talvez eu não achasse melhor que esta: interpretar é uma forma de conhecimento em que, por um lado receptividade e atividade são indissociáveis e, por outro, o conhecimento é uma forma e o cognoscente é uma pessoa. Sem dúvida, a interpretação é conhecimento – ou melhor, não há conhecimento para o homem, a não ser como interpretação [...] – pois interpretar é captar, compreender, agarrar, penetrar.

Ao formular a relação do indivíduo, espectador e/ou artista com a obra, Pareyson articula a um tipo particular de experiência, diferente de uma experiência considerada geral. Esse caráter da interpretação explicitado pelo autor se aproxima da abordagem de Dufrenne (1976) sobre como se dá a experiência sensível com o objeto estético. Essas aproximações permitem compreender a relação entre interpretação e experiência estética. Tais junções, pode-se dizer, mobilizam sentidos, no que tange às emoções e sensações, como também aspectos relativos ao conhecimento, à razão. Associados, podem provocar um processo criativo, inventivo, que desloca o sentir do campo da abstração para um agir comunicacional, ativado pela necessidade de reagir ao que está posto à experimentação, como uma estética que se converte em poética. Esses conceitos acionados agregam ao que é mobilizado nesta pesquisa na esfera das recriações feitas pelos receptores que integram o corpus do estudo. Ao nosso ver, contribuem para pensar as inter-relações propostas nesta pesquisa entre imagem e experiência estética.

Avançamos em nosso diálogo debruçando-nos nas considerações do filósofo John Dewey sobre o significado de se ter uma experiência. Em sua obra *Arte como Experiência*, resultado de conferências ministradas em Harvard, em 1932, o autor realça a importância de uma recuperação da relação de continuidade entre a obra de arte enquanto forma de experiência

intensificada do real, e o conjunto de acontecimentos e vivências que constituem a experiência humana. Para Dewey (2010), a teoria estética deve compreender a função da arte na relação com outros modos de experiência, descobrir a natureza da produção artística e o fundamento do prazer estético. Tal condição será possível através de experiências germinais que, comumente, não são aventadas em termos de experiências estéticas, por serem considerados percepções simples e imediatas. Essa visão é essencial para ampliar os contornos da experiência estética pelo campo da comunicação, sobretudo, de objetos comunicacionais como a fotografia que, desde seu surgimento, e mesmo sendo absorvida pelo jornalismo, faz fronteira com a arte e, em diversos momentos de sua história, é tida como objeto artístico.

A experiência, caracterizada pelo autor, decorre da adaptação do sujeito ao ambiente, por meio de uma interação orientada por constantes oscilações, equilíbrios, desequilíbrios, reajustes a novas situações relacionais. A experiência está intrínseca no cotidiano, na variedade de vivências a que somos expostos e levados a interagir, agir e reagir, de modo a despertar emoções e ideias. Descrevendo a importância das contribuições trazidas por John Dewey para o debate sobre a experiência, César Guimarães e Bruno Leal (2007, p. 6) afirmam:

Sendo “interação”, a experiência para Dewey certamente não é “etérea”, está implicada nas condições e nas dimensões concretas da relação do indivíduo com o ambiente e conseqüentemente não pode ser caracterizada por outro aspecto exclusivamente. Em outras palavras, isso significa que a “experiência” exige a mobilização sensorial e fisiológica do corpo humano; é ao mesmo tempo uma atividade prática, intelectual e emocional; é um ato de percepção e, portanto, envolve interpretação, repertório, padrões; existe sempre em função de um “objeto”, cuja materialidade, condições de aparição e de circunscrição histórica e social não são indiferentes.

Dessa situação de discordâncias, dispersões e distrações, emerge a força vital e expansiva da experiência, que toma um papel importante nas ações do ser humano. Assim, na proposta deweyana, a experiência apresenta-se num fluxo ininterrupto apreendido pelos sentidos, não tem começo nem fim, apresenta-se como um todo capaz de expandir certos padrões de ações do indivíduo. Desse modo, a experiência ocorre continuamente. Uma experiência singular existe porque há continuidade da relação com outra experiência. Em uma experiência estética, a obra de arte não se encerra no artista que a produziu. Cabe ressaltar que Dewey desenvolveu sua teoria estética buscando relacioná-la à experiência e questionando a sua reclusão aos redutos artísticos como os museus. Nesse sentido, a experiência é tida como algo não apenas vinculado ao conhecimento, mas ligado à ação, inclusive a cotidiana. Por essas

características singulares da experiência cotidiana, é possível abordá-la a partir das relações estabelecidas com as demais experiências, inclusive a experiência estética. O que possibilita compreender do pensamento de Dewey é que o autor libera a experiência estética de seu pedestal para devolvê-la ao homem ordinário, à experiência ordinária. Sobre tal liberação, Dewey (2005, p. 23), argumenta:

Para compreender a estética nas suas formas bem-sucedidas e reconhecidas, devemos começar por procurá-la na matéria bruta da experiência, nos eventos e nas cenas que atraem a atenção auditiva e visual do homem, despertam seu interesse e dão-lhe prazer ao serem observados e ouvidos, como os espetáculos que fascinam multidões: o caminhão dos bombeiros passando a toda velocidade, as máquinas que fazem buracos enormes na terra, a silhueta de um homem, tão pequena quanto um inseto, subindo a ponta do campanário, os homens pendurados em vigas, lançando e pegando barras de metal incandescente. As fontes da arte na experiência humana se apresentarão àquele que percebe como o jogador de futebol conquista a multidão de espectadores com sua graça alerta, àquele que percebe o prazer da dona de casa ao cuidar de suas plantas, a concentração que mostra seu marido ao cortar a grama em frente da casa, o entusiasmo com o qual o homem sentado perto do fogo mexe na madeira que queima na lareira e observa as chamas e os pedaços de carvão que se formam.

As argumentações de Dewey sobre experiência conduzem o entendimento da experiência estética como uma vivência que pode emergir de experiências cotidianas, apesar de diferenciar-se em sua natureza delas. Sua filosofia estética estimula a democratização da experiência estética a uma dimensão antropológica e civilizacional ao situá-la como um componente fundamental da nossa humanidade, do nosso estar no mundo. Como uma fonte de vitalidade, a experiência aciona nossos sentimentos e sensações, como também permite um estar alerta e ativo no mundo. Adentrando no eu, as coisas do mundo e os acontecimentos.

Também o pensador francês Jean-Marie Schaeffer entende que a experiência estética integra outras variedades de experiências, que acionam de maneira particular e singular nossos recursos atencionais, emocionais e hedônicos. Em *Experiencia Estética: placer y conocimiento*²¹, Schaeffer (2013) descreve três abordagens à experiência estética. Na primeira parte, postula sobre os processos cognitivos e apreciativos envolvidos na experiência estética a partir do comportamento das aves. A segunda parte procura mostrar que a atenção no regime estético se distingue da atenção comum em vários níveis. A terceira parte propõe uma

²¹ Este artigo foi apresentado pelo autor na Universidade Nacional de San Martín em um seminário no Instituto de Altos Estudos Sociais, de 13 a 19 de setembro de 2013. Traduzido do francês por Ricardo Ibarlucía (Universidade Nacional de San Martín).

caracterização heurística da experiência estética como uma experiência de atenção perceptiva, imaginativa e intelectual, regulada pelo prazer e desprazer (hedonismo).

Tomamos como ponto central a discussão as duas últimas abordagens para alinharmos com mais precisão a este estudo. Schaeffer (2013, p 16) distingue na segunda parte a atenção comum, como passiva, e a atenção estética, ativa. A atenção comum, como a observação de sinais de trânsito, é automatizada, enquanto a estética, por outro lado, é investida pela consciência fenomenológica e mais qualitativa. O autor (2015, p.18) explica que [...] “sua excepcionalidade reside no fato de aparecer ao mesmo tempo como um evento relativo à parte mais profunda de nossa vivência e como uma singularidade que emerge como se fosse uma realidade diferente.” As contribuições do autor ajudam a pensar para além de um ideal estético ou critérios de julgamento, mas a compreender os fatos estéticos, deslocando-os da propriedade interna dos objetos para sua dimensão relacional, isto é, a conduta do sujeito diante dos objetos e as circunstâncias que fazem que eles sejam experimentados sob um modo estético.

Outro filósofo, o alemão Hans Ulrich Gumbrecht (2010), examina os fenômenos culturais e o modo como a experiência estética encontra-se presente como um traço da contemporaneidade. Desse modo, sugere que a abordemos como pequenas crises do cotidiano. Ao considerar experiência estética como um tipo de interrupção do cotidiano, o autor acredita que esses episódios de experiência acontecem na modalidade de pequenas crises, estranhamentos da experiência comum, são como desvios das normas que o sujeito normalmente vivência. No entanto, ao situá-la na cotidianidade a concebe como uma exceção, pois à princípio, a experiência estética nesse contexto perderia a singularidade que a distingue. Gumbrecht (2006, p. 62) argumenta a importância de abordar as modalidades da experiência estética como condições “excepcionais” e como “crises”, tendo com justificativa a inflexibilidade dos moldes que durante séculos determinaram o que seria apropriado à estética.

Nesta visada, Grumbecht (2006) discorre sobre três tipos de relações em que a experiência estética pode ocorrer no cotidiano. A primeira relação é da ordem do fluxo da vida comum. Como exemplo desse tipo de pequena crise o autor apresenta os ornamentos realizados na ponta dos rolos de papel higiênico pela equipe de limpeza dos hotéis, os quais quebram o fluxo habitual da rotina. A experiência estética depende da oscilação entre efeitos de sentido (significação) e efeitos de presença. Outro exemplo descrito é uma situação do cotidiano, como o ato de fazer a barba. Nesta ação, a pessoa se olha no espelho e nota com estranhamento o

formato de suas orelhas. A partir dessa descrição, Gumbrecht (2006, p. 56) questiona se seria esse momento uma experiência estética.

Certamente correspondem ao que descrevemos como típicos para o conteúdo da experiência estética no nosso mundo contemporâneo. Pois aquele efeito de estranhamento de manhã cedo desencadeia uma oscilação entre os momentos em que procuro voltar ao normal, me atenho ao conceito familiar e a tudo que sei sobre a função das minhas orelhas ("efeito de significação"); e aqueles outros momentos em que não tenho como não ficar surpreendido pela sua forma e materialidade repentinamente estranhas ("efeito de presença").

Na segunda relação, Gumbrecht (2006) descreve como exemplo o movimento dos anos 1920: Nova Objetividade. No contexto exemplificado, o objeto teria mais valor estético quanto mais se adaptasse a uma função específica, ou seja, quanto mais funcional, mais bonito. Na terceira relação, explica a ocorrência pela transformação de um plano situacional primário, cotidiano, para um plano estético pelo seu caráter excepcional. Trata-se de uma mudança de contexto em que determinado objeto do cotidiano está inserido. Quando transferido para uma nova perspectiva, a experiência comum se converte em experiência estética. Portanto, ao propor as pequenas crises – momentos em que a experiência estética irrompe o comum – o autor realça esses desvios inesperados e sua excepcionalidade. Sem isso, os contornos habituais de experiência estética estariam estancados.

Tais rupturas na experiência estética provocam tensões no âmbito da percepção, da fruição, provocando no espectador a necessidade de se posicionar frente ao objeto estético, inserido em seu tempo histórico e lugar social. Nesta perspectiva, a experiência sensível é também experiência política e o espectador, tomado como sujeito do processo de produção de sentidos, como “espectador emancipado” como sugere Rancière, assume sua condição de interpretação e se sensibiliza politicamente. O filósofo refere-se à estética como “distribuição do sensível”, em que são determinados os modos de articulação entre formas de ação, produção, percepção e pensamento. Esses modos associam-se à sua concepção de “partilha do sensível”, em que vigoram dois significados: o do compartilhamento de algo comum e a cesura deste em partes exclusivas. Esta noção significa ao mesmo tempo participação e separação, união e divisão de espaços, tempos e tipos de atividade, que determinam a maneira como um “comum” se presta à participação e como uns e outros tomam parte nesta partilha (2005, p.15). Tais aspectos dessa partilha serão recuperados e desenvolvidos mais adiante neste capítulo.

Diante dessa visão, o estudo da dimensão estética dos processos e fenômenos comunicativos, não se restringem aos objetos artísticos e aos seus modos de fruição, ou seja, não reduz o estético ao artístico. O fenômeno sensível como forma de produção de experiência estética permite compreender objetos de estudos como desta tese, cujos efeitos solicitam do receptor uma interpretação ativa e enriquecedora da relação desse sujeito com o mundo e não um consumo desatento, empobrecido e sem importância.

A partir dessa linha de raciocínio, revisitamos os conceitos elaborados por Kant que transformaram em definitivo o juízo estético sob a forma de “Crítica do juízo estético” ou “Crítica do juízo de gosto”. Kant escreve sua *Crítica da Faculdade do Juízo* com última obra na composição de seu sistema crítico, antecedida pelas *Críticas da Razão Pura* e *Razão Prática*. O filósofo expõe em sua terceira *Crítica* que certos juízos, certas formas de julgar alguns objetos encontram-se fortemente ligadas a um sentimento de prazer que parecem até não serem possíveis sem ele. A esses juízos, o filósofo chamou de *reflexivos*, em oposição aos *determinantes*. O juízo estético, de caráter reflexionante, relaciona a faculdade da imaginação, que auxilia o entendimento e, em seguida, organiza a intuição do sujeito diante do qual o objeto estético se apresenta. Em outras palavras, o juízo estético não se refere ao objeto, relaciona-se com a disposição do sujeito, ou seja, o seu estado de ânimo. Segundo Kant, esse juízo pode ter dois modos: estético ou teológico. O estético, ou de gosto, de interesse desse estudo, dá início à sua obra *Crítica da Faculdade de Juízo*, que surge de um prazer contemplativo chamado *gosto*. Sobre a primeira peculiaridade do *juízo de gosto*, Kant (1992, p. 183) formula a ideia que

De cada juízo que deve provar o gosto do sujeito, é reclamado que o sujeito deva julgar por si, sem ter necessidade de, pela experiência, andar às apalpadinhas entre os juízos de outros e através dela instruir-se previamente sobre o comprazimento ou descomprazimento deles no mesmo objeto, por conseguinte deve proferir o seu juízo de modo a priori e não por imitação, porque uma coisa talvez apraza efetivamente de um modo geral.

Para Kant, o gosto reivindica autonomia, é singular e por não ser determinável por conceitos ou preceitos, necessita de exemplos culturais como referências do que fora aprovado. Sobre esse argumento, Kant (1992, p. 185) apresenta uma segunda característica do *juízo de gosto*, na qual reforça sua singularidade e subjetividade, diferenciando-o do *juízo lógico*, válido universalmente – por exemplo: todas as rosas são belas – isso seria um *juízo lógico*, e não de *gosto*. O *juízo de gosto* é semelhante ao *lógico* por ambos afirmarem universalidade e necessidade, porém, não segundo os conceitos do objeto, sendo somente subjetivo. Nesse

sentido, o *juízo de gosto* reforça a questão do *juízo estético* como algo que faz parte das faculdades da mente, o que permite dizer que o *juízo de gosto* também é um exercício de liberdade que está associado à imaginação.

Sua proposta representa um marco decisivo na história do pensamento estético ao buscar não uma filosofia do belo ou a descrição das qualidades estéticas de uma obra de arte, mas uma análise da experiência estética, no intuito de interpretar e compreender o que nela está envolvido. Kant coloca em relevo a capacidade de julgar, o *juízo*, envolvendo, portanto, o sujeito da fruição estética. O termo estética, em sua abordagem, é tomado no sentido de se referir à subjetividade, a uma sensação do sujeito com relação a uma dada representação. A essa verificação, isto é, a análise do belo, Kant a dividirá em alguns momentos e, um deles, afirma que o belo é o que tem uma relação necessária com o prazer. Porém, essa necessidade não é objetiva, mas de assentimento de todos a um *juízo*, isto é, daquilo que denomina *sensus communis*, entendido como a ideia de um sentido comunitário.

Ao estabelecer essas ideias, é possível identificar que os problemas da estética discutidos por Kant contribuem para pensar a o papel do sujeito na comunicação pela visão da fruição estética, como também desse sujeito em suas relações com a comunidade. Por um lado, o teórico confirma e consagra o reconhecimento da natureza peculiar da experiência e do sentimento estético e a respectiva irreducibilidade e autonomia, por outro dá relevo a um sentido comunitário no tocante ao julgamento. Nesta ordem, o senso comum opera como uma condição da comunicabilidade do *juízo estético*, que são comunicados, provando-se a universalidade do *juízo de gosto*, o que se entende que os *juízos estéticos* não dependem somente da subjetividade de cada um.

Nas palavras de Kant (2002, p. 65):

porém, conhecimentos devem poder comunicar-se, então também o estado de ânimo, isto é, a disposição das faculdades de conhecimento para um conhecimento em geral, e na verdade aquela proporção que se presta a uma representação (pela qual um objeto nos é dado) para fazê-la um conhecimento, tem que poder comunicar-se universalmente.

Cabe abordar a ideia que se tem de senso comum e diferenciá-la do que é proposto por Kant. É a filósofa Hannah Arendt (1993, p. 37) que vai elucidar essa passagem de Kant acerca do termo *sensus communis* ao observar que o termo não significa um sentido como outros sentidos humanos. Ao utilizar o termo latino, Kant designa uma capacidade extra do

entendimento humano, que nos ajusta a uma comunidade e nos distingue enquanto espécie humana. Conforme Arendt, é essa competência que faz o ser humano se afinar a uma comunidade, na qual desenvolve um senso comunitário, “não-autônomo, cada qual precisando da companhia do outro mesmo para o pensamento”.

Nesta perspectiva, articulamos a condição subjetiva de todos os juízos, como proposto por Kant (1992, p. 198), no contexto da experiência estética. Tendo em vista às releituras discutidas, as interpretações dos sujeitos resultam de percepções plurais, de julgamentos elaborados em grupos de pertencimento. O processo de constituição do juízo de valor não se dá fora desse grupo identitário. Portanto, há um tensionamento, um conflito de ideias e percepções diferentes. Com isso, o sujeito pode perceber as coisas e produzir sentidos sobre elas, de modo singular e subjetivo, mas o faz também a partir de sua interação com determinado grupo social, com o qual partilha interesses em comum. E as formas comunitárias e sociáveis surgem mediante um sentir comum que traz em si potencialidades criadoras de um vínculo social. Essas potencialidades costuram camadas de subjetividades de grupos ou comunidades constituídas a partir da experiência estética.

É o que explicita Barros (2018, p. 186) ao discutir casos de músicas sobre causas sociais como experiência estética compartilhada nas redes por grupos e comunidades reunidas por interesses específicos. Segundo o autor, essas comunidades se reúnem em torno de gostos comuns, como é o caso de grupos que partilham do mesmo hobby ou que defendem as mesmas causas. Esses grupos se organizam virtualmente, em fóruns de discussão, ganham adesão por meio de interações e formam uma rede de pessoas e grupos em ação. Há casos emblemáticos de mobilizações em torno de causas humanitárias, ambientais e sociais em geral que começaram nessas comunidades virtuais reunidas por um mesmo interesse. Algumas delas saíram da virtualidade e agiram sobre o cotidiano, tornando públicas as suas demandas e alcançando a esfera midiática. Nesta dimensão, o que estava restrito ao grupo ampliou-se para a sociedade, midiaticizando suas causas, interesses e seus sentidos produzidos. A experiência estética não se desvincula das experiências individuais e coletivas dos sujeitos, mas é repercutida no cotidiano a partir das formas simbólicas procedentes tanto de objetos artísticos quanto midiáticos. Nessa compreensão, a experiência estética é considerada como uma mediação entre os sujeitos e o mundo.

Esse raciocínio de *sensus communis* de Kant vai ao encontro da noção de *sensus communalis*, como sugere o filósofo Herman Parret (1997, p. 177). Em Kant, o *sensus communis* abre o entendimento para um consenso mais amplo, oficializado no juízo de gosto. Em Parret, o consenso acerca do belo se dá nas comunidades de apropriação, em grupos segmentados, portanto, o *communalis* muitas vezes rompe com o gosto macro, coletivo e amplo para formar juízos singulares, enfatizando o caráter comunitário e não oficial. Por *sensus communis*, entende-se a ideia de um sentido comunitário, de uma faculdade de julgamento que na sua reflexão considera o modo de representação do outro. Desse modo, o gosto pode ser chamado de *sensus communis* e a faculdade de juízo estético pode usar o nome de um sentido comunitário, um *sensus communalis*, como enfatiza Parret, sendo o sentido um efeito da reflexão sobre o ânimo (aqui, entende-se por sentido, o sentimento de prazer). O que o autor faz é esmiuçar o que Kant propõe no início com seu *sensus communis*. No entanto, expande o conceito ao pensar o ser em comunidade num modo estético.

Nesta mesma perspectiva da experiência sensível e comum, Muniz Sodré (2006, p.10-11) considera que “quando se age afetivamente, em comunhão, sem medida racional, mas com abertura criativa para o Outro, estratégia é o modo de decisão de uma singularidade”. E, “a dimensão do sensível implica uma estratégia de aproximação das diferenças”. Ao partir da ideia de que vivemos uma “época estética”, o autor adverte que seu campo estratégico não é o cognitivo, nem o prático, mas o da “*aisthesis*”, na qual, existe “uma potência emancipatória na dimensão do sensível, do afetivo ou da desmedida” (SODRÉ, 2006, p. 17).

Ao comunicar seus pensamentos, o sujeito solicita da faculdade da imaginação e do entendimento para expressar suas intuições. A imaginação se manifesta no lugar social e tempo histórico em que as pessoas envolvidas pertencem a uma comunidade de produção e de apropriação de sentidos, como o que foi abordado acima. Compreender o aspecto afetivo de toda experiência e reconhecer que o gosto envolve a esfera da comunicação, é entender que esta não se reduz a trocas de informações, mas tem a experiência como um meio comum, desdobrada na força da comunidade no seu cotidiano, com seus hábitos, praxes e rotinas.

Ao transpor a ideia do *sensus communalis* de Parret para a esfera da mídia é possível perceber que a lógica da distribuição e circulação de sentidos foram intensificadas com a possibilidade de compartilhamento de conteúdo dotado de significações. A rede social digital acolhe o que é produzido tanto pelas instituições midiáticas quanto pelos atores e promove a

repercussão dos sentidos produzidos, reproduzidos e reelaborados que extrapolam a instância midiática. Nesse cenário interconectado, embora cada dispositivo tenha suas características, não apenas os veículos de mídia configuram o campo da visibilidade, como também o público. Essa possibilidade de comunicar, de tornar comum determinado conteúdo, desloca a análise dos meios de comunicação para as mediações culturais, centrando-se nas interações.

2.1.1 Sensibilidades no contexto das mediações culturais

Este deslocamento é um dos motivos condutores que configuram o modelo teórico-mediativo da obra de Jesús Martín-Barbero, um dos principais nomes da escola latino-americana de comunicação. Primeiramente, ele observou que os meios de comunicação não configuram o ser humano num receptor passivo, como difundido pelo pensamento da Escola de Frankfurt e pelos teóricos marxistas da comunicação. Martín-Barbero elabora sua teoria a partir de algumas proposições dos Cultural Studies, abordagem culturológica da comunicação formulada por estudiosos do Centro for Contemporary Studies, da Universidade de Birmingham (Inglaterra). O modelo comunicacional barberiano estabelece a recepção midiática como um processo de interação entre o emissor e o receptor. Entre essa relação há um espaço representativo e simbólico preenchido pela mensagem, a qual é configurada com múltiplas variáveis.

Diante dessa condição, a mensagem emitida pode não ser a mesma captada e recebida pelo receptor. Mediante essa proposta, a informação e todo leque de sentidos em circulação não se restringe a uma só matriz ou instância midiática, ou seja, não é unilateral. Há, nesse espaço de percurso entre os dois polos uma intensa troca de intenções na cadeia comunicacional. Portanto, os conteúdos culturais compartilhados pela mídia, juntamente com a vivência e o repertório dos atores sociais, constituem o arcabouço de memórias, intenções e representações sobre os acontecimentos da vida cotidiana. A experiência e a complexidade de conteúdo resultantes da interação entre o emissor e o receptor é que sinalizam como a mensagem será interpretada pelo receptor, como explica Martín-Barbero (2002, p. 55)

A verdadeira proposta do processo de comunicação e do meio não está nas mensagens, mas nos modos de interação que o próprio meio – como muitos dos aparatos que compramos e que trazem consigo seu manual de uso – transmite ao receptor.

Com essa proposta, ressalta-se o espaço simbólico ou representativo que medeia a relação entre emissor e receptor, ou seja, as mediações, as articulações entre as práticas de comunicação e os diversos atores sociais, enfatizando a pluralidade de matrizes culturais. Ou seja, há uma circulação entre os dispositivos, jornalísticos ou não, que dialogam, interagem e constituem conjuntamente o sentido dos acontecimentos. Para esta tese, essa perspectiva é especialmente importante, uma vez que os receptores participam do processo comunicacional também como produtores de novos sentidos, reverberando o assunto de acordo com o seu repertório pessoal. Uma vez que atuam como intérpretes acontecimento e adicionam novos significados à questão. Desse modo, a experiência estética se converte em experiência poética, conforme problematiza Barros (2009, 2012). Nesta concepção, Martín-Barbero (2004, p. 36) evidencia que a questão tecnológica deixou de ser uma questão dos meios, para tornar-se uma questão de fins, pois o sistema comunicativo atual é composto não apenas por aparatos, mas por novas linguagens, sensibilidades e pela sobreposição do audiovisual sobre a escrita.

Seguindo perspectiva similar, Santaella (2014, p. 11) aponta para o tema da convergência entre as comunicações e as artes, sobretudo aquelas que entraram em vigor a partir da cultura de massa, pois antes disso, dificilmente encontrávamos um modo de convergência entre ambas. A autora aborda como a Revolução Industrial trouxe consigo máquinas capazes de acelerar a produção de bens materiais para o mercado. Com o surgimento dessas máquinas, também surgiram máquinas de produção de bens simbólicos, “máquinas propriamente semióticas”, como a fotografia, a prensa mecânica e o cinema. O que essas máquinas fazem é produzir e reproduzir linguagens, por isso funcionam como meios de comunicação.

Tais produções e reprodução de linguagens também podem ser motivadas por experiências estéticas na órbita do cotidiano e das mídias sociais, que se configuram também como meios de partilhas de sensibilidades. Essas produções e reproduções podem se dar de acordo com o repertório pessoal e cultural do indivíduo. Diante de determinados situações que o afetam, ele pode se valer de métodos de compreensão, acionar linguagens e saberes para partilhar sua vivência, sua visão de mundo e seus afetos. No percurso de ação, o sujeito recria linguagens, reinventa conteúdos e gera sentidos para dar sentido à sua própria existência, marcada pela presença de outros. Essas existências plurais não podem ser concebidas sem esse jogo de significação e de produção de sentidos. Esse processo de dar sentidos e significados não são produzidos de maneira isolada. Os sujeitos se organizam em relações, recebem e

repassam, recriam novamente, deixam marcas linguísticas, fazendo circular novas redes de significados. Os produtos culturais recebidos são submetidos a uma nova atividade de significação a cada encontro com o indivíduo na perspectiva de sua pluralidade.

A essas concepções de experiência estética, articulamos, nesta oportunidade, as ideias desenvolvidas pelo pensador francês Michel de Certeau em *A Invenção do Cotidiano*, em que aborda em uma densa e complexa pesquisa o cotidiano das sociedades ditas “submissas”, compostas de consumidores passivos. Nascida de um questionamento, esta pesquisa visa encabeçar o modo como os usuários do sistema operam no seu dia-a-dia, de que forma a multidão de passantes recebe, absorve e utiliza os produtos gerados por uma parcela “produtora”, considerada “dominante”, demonstrando suas práticas e representações. Assim, a pesquisa volta-se para as operações efetuadas pelos usuários dos produtos da cultura de massas que lhes são oferecidos no mercado para compreender o que fazem com os produtos, como consomem, são algumas das questões que norteiam o estudo.

Certeau expõe que o sujeito tem sempre uma forma de escapar da mídia e de construir um outro conhecimento, o *bricoleur*. Com esse meio de lidar com as situações do cotidiano, o indivíduo trabalha as várias informações e faz uma coisa nova, é sempre um produtor ativo de conhecimento quando recolhe os vários fragmentos e sintetiza-os na sua própria cultura, de acordo com seus interesses e necessidades. Os modos de experienciar o cotidiano, segundo Certeau (1998, p. 47), jogam com os mecanismos da disciplina e alteram o seu funcionamento pela utilização de uma multiplicidade de “táticas” e “estratégias”, compondo redes de comportamentos que delineiam uma antidisciplina. O autor aponta que existem formas que o sujeito ordinário encontra para transgredir as regras instituídas e jogar com os acontecimentos.

Outra observação feita por Certeau (1995) sobre a cultural no plural, sugere a existência de um campo de luta entre o rígido e o flexível, que se contrapõem à cultura no singular (a que impõe sempre a lei de um poder). Essa cultura plural e flexível precisa que as práticas sociais tenham significado para aquele que as realiza. Nesta compreensão, é possível observar como os receptores acionam o seu repertório de práticas e conhecimentos para dar respostas às narrativas da mídia, dos jornais, do cinema e demais produtos culturais que produzem múltiplos significados nas complexas redes de subjetividades dos sujeitos. As fronteiras entre a mídia e os receptores já foram rompidas e os conhecimentos, valores, linguagens, afetos presentes nos artefatos culturais que circulam na sociedade estão misturados nessas redes de subjetividades.

A diluição das margens entre mídia e público mostra como a comunicação é articulada em um sistema de respostas verbais e não-verbais, por meio do texto, da imagem, do áudio. Por esse entendimento, a convocação ao agir comunicativo é acionada pela necessidade de tornar plural a experiência sensível com o mundo.

Nessa miragem de ideias, vale abarcar a questão para a investigação da questão da(s) identidade(s) no cenário cultural contemporâneo, que tem nos afastado de uma concepção fixa do termo. Como disse Stuart Hall, estamos cada vez mais distantes de pensar a identidade na concepção iluminista que a concebia como própria do núcleo ou essência do nosso ser, capaz de fundamentar nossa existência como sujeitos. Isso porque as identidades, sejam nacionais, regionais, religiosas etc., não nascem conosco, mas são formadas e transformadas. Entre os fatores que influenciaram esta mudança de abordagem na concepção da identidade é a globalização. A palavra caracterizou a configuração de novas combinações de espaço-tempo, possibilitado pelo fluxo inédito de conexões entre países, comunidades, regiões. Isso se deu também através da transnacionalização e desregulamentação do mercado mundial, seja pela imigração ou pela revolução tecnológica e popularização da Internet. Com esse novo fluxo de conexões, houve uma expansão dos lugares de pertencimento, como a família, a cidade, o estado, o país. O alargamento das fronteiras identitárias, levou a pensar a questão da identidade sob outras perspectivas. Sobre isso, Hall (2006) diz que deveríamos falar de identificação em vez de identidade como uma coisa acabada. Em sua concepção do sujeito em descentramento, examina o trabalho de Ferdinand de Saussure, onde o linguista expõe que não somos autores de nossas afirmações. Hall (2006, p. 39) extrai o seguinte pensamento:

Nós podemos utilizar a língua para produzir significados apenas nos posicionando no interior das regras da língua e dos sistemas de significado de nossa cultura. A língua é um sistema social e não um sistema individual. Ela preexiste a nós. Não podemos, em qualquer sentido simples, ser seus autores. Falar uma língua não significa apenas expressar nossos pensamentos, mais interiores e originais; significa também ativar a imensa gama de significados que já estão embutidos em nossa língua e em nossos sistemas culturais.

É tomando este princípio de pensar a identidade como resultado de processos de expressão humana, como construção discursiva e performativa de diferentes grupos, que este trabalho se propõe a analisar um tema específico: o fenômeno de releitura da fotografia de Aylan Kurdi e suas repercussões. Para tal investigação, alinhamos as visões arroladas neste capítulo ao pensamento de Paul Ricoeur e Jacques Rancière relativo ao papel do sujeito na produção de sentidos e significados. Tal percurso exige do indivíduo uma emancipação no

sentido de ser ativo diante do que está proposto para a observação, como aponta a hermenêutica do filósofo francês Paul Ricoeur. Ao refletir sobre a narrativa, na perspectiva da literatura, o autor salienta seu caráter “inventivo”. A leitura, segundo o filósofo, resulta da fusão entre o horizonte do mundo do texto e o horizonte do mundo da ação do leitor, pois é o leitor quem faz o texto falar, quem atualiza o seu dizer, seu significado, quem o traz de novo à vida.

Somada a essa perspectiva, outro filósofo francês, Jacques Rancière (2010, p. 12), discute a emancipação do espectador. Em sua obra *O Espectador Emancipado*, o filósofo aborda o processo de emancipação comparando-o ao ato de assistir a uma peça teatral, na qual o espectador tem duas opções: a de assistir e aceitar a tudo que está sendo encenado ou participar ativamente, de maneira a se envolver e tirar suas próprias conclusões, a partir do que está sendo interpretado. Nas palavras do pensador, para emancipar-se, o espectador deve “ser subtraído da posição de observador que examina com toda calma o espetáculo que se propõe.” Na qualidade de espectador, o indivíduo poderá mudar “sua posição de espectador passivo pela de investigador ou de experimentador científico, que observa os fenômenos e indaga as causas” (RANCIÈRE, 2010. p. 13).

Com essa abordagem sobre o espectador como um ser ativo no processo de recepção, Duarte (2016, p. 29) afirma que, mediante formas sensíveis, como uma novela, shows, o sujeito utiliza formas de compreensão e partilha dos afetos evocados. Portanto, sua experiência vai além da sensação generalizada e comum. No âmbito da comunicação, as experiências estéticas podem contribuir para revelar formas de apreensão do sensível nas sociedades contemporâneas em diferentes objetos e contextos relacionais. Os fenômenos que proporcionam experiência estética são múltiplos e conduzem a uma dimensão que vai da interpretação à uma dimensão performativa, da ação, que se dá por meio de respostas, de partilhas afetivas e sensíveis, que nos retira de nós e nos coloca junto aos outros. Isso se dá de acordo com a intensidade daquilo que nos afeta, que nos transforma em nossa sensibilidade e ação de se pôr juntos, em contato com o mundo e com o mundo dos outros.

A relação da experiência estética com a comunicação, a imagem e o conhecimento sensível é abordada por Laan Mendes de Barros (2017), que destaca a estética como experiência para além dos sentidos originais da obra de arte, deslocando para o contexto atual um local para pensar e compreender os fenômenos da percepção. Nesta perspectiva, o autor articula sua discussão sobre imagem, com ênfase no reconhecimento dos sujeitos envolvidos na experiência

estética, que se desdobra em construção de identidades e alteridades, que se dá a partir das sensibilidades compartilhadas, e acionam cognição e emoção, inteligibilidade e sensibilidade. É essa possibilidade de diálogo traz vida à experiência estética e permite aprofundar a ideia de sensibilidade compartilhada. Para além de sua manifestação comunicativa, as imagens em circulação na mídia também podem ser sentidas e interpretadas como arte.

O sentido das imagens está no objeto imagético, no âmbito da *poiesis*, mas também nas imagens projetadas no processo de fruição, no tempo-espaço da *aisthesis*. No encontro entre a obra e o espectador, o objeto estético é ressignificado na percepção estética, incorporando ‘a própria imagem do espectador’. E essa experiência estética se dá no plano da sensibilidade compartilhada. (BARROS, 2017, p. 132).

Partindo da experiência estética para tratar a subjetividade do espectador, a Estética da Recepção é a teoria em que, pela primeira vez, o leitor pode ter autonomia. Na perspectiva dessa teoria, por meio da experiência estética e as possibilidades de interpretação, o leitor é visto como parte integrante do texto e criador de seus sentidos. O marco inicial da sistematização desse enfoque no leitor surgiu com Hans Robert Jauss em uma conferência que proferiu na Universidade de Konstanz, em Koblens na Alemanha, em 1967, cujo título *Provocação*, discutiu a recepção dinâmica do leitor na perspectiva da Literatura. Essa ideia muda a dicotomia autor-obra para a questão obra-leitor. Concomitante a esse evento, Jauss publicou várias obras em que trata do assunto. Por muito tempo as atenções se voltaram para o autor, com a ideia de que “o que o autor quis dizer?” ou até mesmo para as características da obra em si. Pode-se situar *Poética*²², de Aristóteles, um antecedente das discussões sobre a qualidade da obra artística a partir da experiência vivida por seu leitor, no entanto, só mais tarde, em Jauss, é a preocupação com o receptor ganhou uma sistematização. O pensamento de Jauss confere relevância ao papel do leitor na fruição da obra de arte.

A partir do ponto central desse modelo teórico, com enfoque no leitor e na sua experiência como fruidor, a Estética da Recepção se preocupa com o que acontece com o leitor após a fruição da obra de arte. Outro interesse da teoria é a experiência estética como experiência do mundo, ou seja, de que maneira o leitor transpõe sua experiência para o mundo

²² *Poética* de Aristóteles é uma obra fundamental do pensamento estético, registrada entre os anos 335 a.C e 323 a.C. O conjunto de anotações das aulas de Aristóteles versavam sobre o tema da poesia e da arte em sua época. Os principais conceitos abordados tratavam da *mimesis* (imitação, representação); *catarse* (esclarecimento); *peripeteia* (reversão); *anagnorisis* (reconhecimento, identificação); *Hamartia* (erro de cálculo); *Mythos* (roteiro, argumento); *Ethos* (caráter); *Dianoia* (pensamento, tema); *Lexis* (retórica, fala); *Melos* (melodia, música); *Opsis* (espetáculo).

real. Ao ocupar uma posição mais ativa e participativa na significação da obra, a quem, de fato, ela é destinada; há a oportunidade de adicionar novos significados à obra. Sobre essa possibilidade, Umberto Eco (2001) discute o caráter aberto da obra de arte e a possibilidade de interpretação e de contribuição do indivíduo a partir de seu repertório pessoal e de sua sensibilidade particular. Cada indivíduo traz consigo um repertório de saberes, ou seja, “cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais (ECO, 2001, p. 40). Por esse prisma, a experiência produzida pelo objeto artístico direciona-o para mudanças que não eram previstas pelo autor principal. Nesse processo, a obra assemelha-se a uma montagem que parte das intenções do produtor original e se modifica no percurso da recepção.

Como fruidor, o leitor participa da construção de sentidos ao interpretar o objeto estético. A presença de um cocriador é tratada por Wolfgang Iser (2002, p. 107), que estabelece uma relação lúdica entre autor e leitor e localiza oportunidades no texto de o leitor formular interpretações. É o que Eco (1976) discutiu ao preconizar o papel do leitor como essencial para a interpretação da obra, dando-lhe significado. No mesmo sentido, Foucault (1976) escreve que o texto morre ao ser escrito e precisa do leitor para ser revivido. Na perspectiva da interpretação como algo dinâmico que se configura em uma relação dialética entre autor, espectador e objeto estético, Rancière (2011), discute o papel do espectador como sujeito ativo no exercício da recepção. O autor escreve sobre o “espectador emancipado” como alguém que empreende ações no processo de interpretação.

O espectador também age, tal como aluno ou intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu e sonhou, viveu e inventou. Assim, ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto. (RANCIÈRE, 2011, p. 17).

Com essa desenvoltura, o espectador torna-se, na visão de Rancière, capaz partilhar sensibilidades que se desdobram em interações do sujeito com a sociedade. Tal operação permite que a experiência estética se abra a uma experiência poética, suscitando reflexões no âmbito dos resultados das interações, no tocante às novas narrativas e novos sentidos. A partir dessas formulações, Barros (2012, p. 99) sugere que essa relação entre autor e leitor proposta

no campo dos estudos da literatura, pode ser aplicada também à interação entre mídia e sociedade no contexto da midiatização. Considerar o espectador um sujeito ativo no percurso comunicativo a partir de seus modos interpretar e de reconhecer o discurso pressupõe uma aproximação entre o sujeito e o processo de produção de sentidos. Mas outro ponto é pensar é que nem todos são sensibilizados da mesma forma e com a mesma intensidade sobre os acontecimentos. É nesse aspecto que as relações que temos com a comunidade podem evidenciar contextos que, isolados, não afetariam a todos.

Na perspectiva da experiência estética como sensibilidade compartilhada, os tópicos seguintes buscam refletir sobre essa inter-relação entre experiência estética e imagem, seus diálogos com a comunicação e o que resulta dessa interconexão no âmbito da interpretação. No caso específico das imagens, a leitura se dá a partir de uma percepção sensível da imagem que encontram possibilidades de interação e compartilhamento, expandindo os sentidos do objeto. Por esse caminho, torna-se necessária a reflexão sobre a experiência estética nos processos e fenômenos comunicacionais, compreendendo especialmente as dinâmicas de interpretação e produção de sentidos que acontecem na instância da recepção, que possibilitam a criação de novos sentidos e novas narrativas.

Esses fenômenos comunicacionais em que o público interpreta e recria o conteúdo podem ser observados na recepção da fotografia, como a da morte de Aylan Kurdi, cuja visibilidade ampliou as discussões sobre as diásporas contemporâneas. Imagens de refugiados, sobretudo de crianças, têm a capacidade envolver mais o público, levando-o a formular narrativas sobre o assunto. Diante do protagonismo da imagem na teia de sentidos no contexto dos movimentos recentes de deslocamentos no mundo, esta tese desenvolve-se a partir daqui com a intenção de discutir o papel da imagem como objetivo político e estético que atua na produção de conhecimentos sensíveis sobre refugiados.

2.1.2 Experiência estética e política

A posição central da imagem na produção de debates sobre a crise migratória atual, em especial, pela presença de crianças, nos levam a refletir sobre a dimensão sensível e política da imagem. A dinâmica de recepção da fotografia de Aylan Kurdi dentro e fora das redes sociais ecoou em diferentes fronteiras sociais, atingindo amplamente a opinião pública, e repercutindo em instâncias de decisões políticas. Acionados pelo impacto causado pela fotografia, diferentes

esferas de público, jornalistas, artistas, cidadãos comuns, produziram versões e interpretações sobre o fato. O efeito dessa ação comum converteu uma experiência estética em poética, entrecruzando a estética e a ética, a estética e a política. Nesse sentido, a experiência vivida dos sujeitos e o modo como estes se apropriam das formas simbólicas, como no caso abordado nesta tese, devem ampliar os modos de compreensão da experiência estética em sua relação com a imagem.

Com base na problemática que envolve o objeto deste estudo, a reflexão aqui trazida se apoia nas articulações entre a relação entre estética e política na produção de sentidos como “partilha do sensível”, como propõe o filósofo francês Jacques Rancière (2009). Sobre o conceito de “partilha do sensível”, o autor descreve a formação da comunidade política com base no encontro discordante das percepções individuais. É a pluralidade de interpretações acerca da fotografia de Aylan Kurdi, as produções resultantes do encontro do público com a fotografia, e como ela se relaciona com este público, que pode ser considerada política. Para Rancière, a política é essencialmente estética e está fundada sobre o mundo sensível, assim como as artes, ambas têm uma origem em comum. A imagem é uma categoria da “partilha do sensível”, por estar associada ao senso comum, no qual vemos, falamos, pensamos e agimos. O senso comum é uma relação entre o que é sentido e os sentidos, entre o modo de apresentação das coisas aos nossos sentidos e os modos de interpretação que dão sentidos às coisas.

Assim como sugere Rancière (2009), a experiência estética é um fenômeno que pode ser visto no plano do comum, como estesia compartilhada, como “partilha do sensível”. E essa partilha se dá para além do senso comum, podendo ser vista no plano do *sensus communalis* como já discutido. As interpretações também rompem com o senso comum do sentido compartilhado pelos veículos de comunicação. No caso da fotografia de Aylan Kurdi, os novos sentidos produzidos e compartilhados pelos internautas resultaram em uma nova forma de apresentação e de visão sobre o fato narrado. Ao articular outros sentidos, o público rompe com o que é oferecido e cria um *dissenso*, portanto, outros modos de conferir sentido e de constituir um mundo comum, que se dá no encontro do sensível e do seu sentido.

Em se tratando de dissenso, é interessante recuperar as ideias de Grumbecht (2006) sobre a experiência estética como um tipo de interrupção do cotidiano, em que certos episódios de experiência cotidiana causem estranhamentos da experiência comum e provoquem um desvio do comumente vivenciado. Essa questão do dissenso está no âmago daquilo que

chamamos arte, já que ela se define pelo encontro de duas capacidades: a técnica, que é a operacionalização de um saber fazer, que produz objetos; e uma capacidade de dissenso, ou seja, uma capacidade de evidenciar um certo estatuto do senso comum, um modo dominante de apresentação das coisas e de interpretação das imagens. As imagens em circulação na internet pulsam afetos, pensamentos e sentidos articulados pelos internautas. Então, as releituras, no fundo, são imagens contra imagens, produzidas a partir de uma descontinuidade em relação ao regime estético dominante, segundo o qual as formas sensíveis produzem afeto, envolvem interpretações e ligam-se à capacidade de ação dos indivíduos.

Ao tratar dessa atividade que rompe com as configurações do sensível, deslocando-o de posições previsíveis, o pensamento de Rancière (2010) aborda mais uma teoria da subjetivação política, de sua construção e capacidade. Nesta articulação, os sujeitos políticos constituem-se à medida que confrontam as posições pautadas e previstas, sendo motivados pelo dano. A esta condição, o filósofo explica que os sujeitos políticos não existiam antes, mas apenas após a manifestação do dano. A partir disso, os sujeitos políticos não se formam apenas quando tomam consciência de si, mas ao tornarem-se agentes do *dissenso*, surgido do dano político. O sujeito político não é aquele que sofre o dano passivamente, mas o que se envolve em um processo dissensual para confrontar a ordem de condicionamentos. Na vida social, a política se desenvolve por meio de um antagonismo. Nestas condições, a política tem uma dimensão estética que lhe é inseparável, materializando-se na configuração do sensível, que diz respeito ao estético e ao político simultaneamente. A sua partilha é sempre de caráter polêmico, atinge outros modos de ser e as maneiras com que se manifestam no mundo comum. Segundo Rancière (2010, p. 20)

O homem, diz Aristóteles, é político porque possui a palavra que partilha o justo e o injusto, enquanto o animal só tem a voz que indica prazer e dor. Mas toda questão consiste, então, em saber quem tem a palavra e quem tem apenas a voz. Em todos os tempos, a recusa a considerar algumas categorias de pessoas como seres políticos passou pela recusa a ouvir os sons que saíam de suas bocas como discurso.

Dando seguimento a este raciocínio, o filósofo citando Platão acerca dos artesãos e de sua “falta de tempo” para se colocarem como habitantes de um espaço comum, pronuncia a sua ideia de redistribuição dos lugares e das identidades, no sentido de tornar a partilha comum. A essa condição, cabe a política reconfigurar a partilha que define o comum na comunidade. Converter a dimensão do comum à ideia da partilha do sensível significa repartir o desigual entre iguais, uma vez que o falar, o pensar, o perceber e o produzir assentam-se em operações

de desigualdade. Rancière (2010, p.21) pensa uma reconfiguração desta partilha do sensível priorizando o princípio da igualdade como a base da política. Isso corresponde à inserção de sujeitos e objetos inéditos, no comum, de modo a dar visibilidade ao que está visível, e de fazer perceber como seres falantes, os que eram tidos como “animais ruidosos”, cuja fala era considerada mero barulho e sem importância para o campo do comum. Isso é entendido que a lógica das partilhas desiguais, como acontece com os discursos de dominação e os condicionamentos, são atingidos por embates e conflitos norteados por um princípio de igualdade. Nesse ponto reside uma das teses fundamentais do filósofo: da igualdade como premissa para nutrir as lutas de natureza política e não um objetivo ou destino a ser atingido.

Essas ideias de Rancière lançam luzes sobre a condição do receptor ao se ver diante de discursos que lhe atingem os sentidos. As releituras sobre a fotografia de Aylan Kurdi conduzem a essa compreensão de partilha do sensível. Ela inscreve o fenômeno em uma dimensão produtora dessas sensibilidades experimentadas, no âmbito da poética, das maneiras de fazer, a *poiesis*. Por essa condição, abre-se para questões políticas. Ao se pensar a fotografia na mídia digital, sua capacidade de visualização, mesmo que isso não signifique ser vista, certas imagens podem perturbar lugares ordenados e produzir novas formas de sensibilidade. Sobretudo, na possibilidade de determinadas imagens desencadear roturas estéticas nas configurações do sentir.

Por isso, estética e política constituem pontos indispensáveis para compreender o regime visual contemporâneo, especialmente quando é possível produzir imagens que não estavam no programa. Isto foi discutido por Vilém Flusser (1985, p.28) em sua crítica ao universo das imagens técnicas. O filósofo diz que os aparelhos programam desde a vida até o pensamento, desejo e sentimentos. Flusser indica um caminho para furar o programa e a ordenação do ver (do que é dado à visibilidade), como uma estratégia de subverter o aparelho que produz um discurso consensual e, a partir de intenções humanas, encontrar desvios, experimentar novas abordagens e expandir horizontes sensíveis. Essas considerações sobre a relação do fotógrafo com o aparelho serão ainda ampliadas no próximo tópico deste capítulo.

Pensando a questão dos afetos na sua relação com a política, sobretudo dos afetos do medo, da esperança e do desamparo, o filósofo Vladimir Safatle (2015, p. 74) ressalta como essa força leva à mutação do circuito dos afetos: “Nossa sujeição é afetivamente construída, ela é afetivamente perpetuada e só poderá ser superada afetivamente, a partir da produção de uma

outra *aisthesis*”. Com isso, é possível refletir sobre o caráter dissensual no contexto midiático com enfoque na fotografia e nas imagens, capazes de capturar a atenção de espectadores, produzindo consensos, mas também tensões. Os espectadores -, na busca de dar conta de um real, oferecido pelas visões de mundo que chegam por meio de imagens -, algumas vezes reagem, confrontam o conteúdo e respondem. Tornam-se, assim, sujeitos políticos motivados pela contrariedade a agir afetivamente.

De certo modo, tanto a vida em comunidade quanto a midiática oferecem discursos e posições que estão sempre em enfrentamento a partir de antagonismos. Dentre as diferentes posições de grupos sociais, ideias e opiniões há os sujeitos que transitam dentro desses enfrentamentos. Em meio a esse confronto em torno de discursos, uma vez que eles se opõem ao fluxo da nossa experiência cotidiana, há uma dinâmica constituída que faz emergir os sujeitos políticos. Com o surgimento das mídias eletrônicas, a amplitude da informação tende a uma maior ritualização dos contextos individuais ou coletivos da subjetividade. Agem como condicionantes de gosto e comportamentos dos sujeitos. Porém, grupos resistentes provocam uma ruptura aos ditames midiáticos, estabelecendo diálogos e operações capazes de transgredir consensos. Em uma sociedade com aparatos cada vez mais sofisticados em condicionar as subjetividades e empobrecer a experiência estética, é possível vislumbrar brechas de combate e transgressão. Esse combate deve acontecer no campo da imanência, como afirma Luiz Benedito Lacerda Orlandi ao discutir sobre *Crônica das ideias perdidas*, de Gilles Deleuze (1977).

Pensando a imanência como campo problemático, a operação de combate, reiterada aquém de palavras de ordem, consiste em criar e fazer com que surjam os "verdadeiros problemas", fazer com que se liberem gritos, dores e também cantos sufocados, agitando saídas em meio à proliferação do intolerável. Combater na imanência é potencializar guerrilhas que não fazem o jogo cômodo das máquinas produtoras de universais (como os de contemplação, de reflexão e de comunicação), máquinas que, impondo seus próprios problemas, submetem outros ao domínio de estratégias ou focos transcendentais, sejam estes a Razão, a racionalidade de presidentes da república, líderes de grupelhos, interesses poderosos ou deuses quaisquer.²³

Transgredir os discursos e condicionamentos e estabelecer outros contratos com os textos culturais midiáticos pressupõe considerar o espectador um sujeito ativo no processo comunicativo. Essa concepção implica uma aproximação entre o sujeito e o processo de

²³ ORLANDI, Luiz B. L. Combater a imanência. Disponível em: <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/orlandi/combater_na_imanencia.pdf> Acessado em: 09 de set. 2019.

produção de sentido e a constituição de comunidades estéticas resistentes aos padrões. A partir dessa discussão, na perspectiva da experiência estética como sensibilidade compartilhada, vale recuperar a noção de “produção e reconhecimento” elaborada por Eliseo Verón. Segundo o semiótico, a produção e o reconhecimento são como “polos” do sistema produtivo e “implicam, ambos, redes de relações interdiscursivas”, que envolvem relações de convivência e compartilhamento de sensibilidades. É como um processo recíproco, a forma como o receptor reconhece o discurso influencia o “modo de dizer” dos enunciados. Essa interdiscursividade – na qual o receptor constrói o sentido de acordo com sua cultura, crença e vivências, ocasiona diversos outros discursos e provoca um constante processo de negociação entre produtor e receptor, numa troca permanente de sentidos. Em resumo, Verón (2004) destaca a existência de um processo de produção de sentidos que se dá no espaço de circulação entre a produção e a recepção e esclarece sobre o interesse do sujeito no processo de circulação, que se dá ora na instância da produção e ora na do reconhecimento.

Ao falar do espectador emancipado, vem à tona a questão da interpretação que envolve o movimento de ir ao encontro do outro, tanto o autor ao construir sua poética, seja ela textual, imagética, pensando em um espectador ideal. O espectador-leitor ao se deparar com uma narrativa, se movimenta em direção ao outro que produziu aquela obra. O que se vê constrói com esse movimento é uma relação de alteridade, como aponta Paul Ricoeur. Experienciar a fotografia implica em um processo de alteridade. Interpretar ou reelaborar um conteúdo a partir do que é visto, envolve uma interação sensível, uma espécie de troca, e uma maneira de ir ao encontro do outro

Na visão de alteridade de Paul Ricoeur o outro não é oposto, não está distante no tempo e espaço, mas presente na própria percepção do si-mesmo. Como trouxemos em artigo recente, podemos afirmar, a partir das ideias de Ricoeur, que *o outro está em nós*. [...] Assim, a ideia de experiência estética como comunicação compartilhada nos leva a pensar não só naqueles com os quais convivemos, mas também naqueles que trazemos conosco, em nossa constituição e memórias, e naqueles que virão depois de nós, mas que já comparecem em nós no presente em forma de expectativas, como já elaboramos anteriormente. (BARROS, 2017, p. 171)

As possibilidades de compartilhamento mediadas por aparatos eletrônicos intensificam esse encontro e essa estesia. No caso analisado nesta tese, há uma experiência estética convertida em poética, que amplia o sentido proposto pela cena original. O conteúdo da imagem retrata um contexto dramático vivido pelas pessoas em situação de deslocamento, que atinge o clímax com a imagem de Aylan Kurdi naquele período de 2015. No exemplo, o estético não

está na dimensão do belo, mas encontra-se na dimensão da dor e da tragédia humana. Essa estética é a da contradição, da denúncia, que apela à uma ética, a uma relação de identidade e de alteridade. Coloca o espectador contra a parede ao motivá-lo a uma reação, que se dará pela interpretação e pela co-produção. As imagens em circulação na internet pulsam afetos, pensamentos e sentidos articulados pelos internautas. Na ótica da experiência estética como sensibilidade compartilhada, como produção de sentidos compartilhados, que se dá no âmbito da interpretação pelos internautas. É o que atesta a proposta de Dufrenne (1992, p. 103) sobre a produção de sentidos em torno do objeto estético, a qual aponta para um desdobramento de novos sentidos na medida em que estes são reelaborados, dando-lhes pluralidade.

O mais importante é que o objeto estético ganhe em estar frente a essa pluralidade de interpretações que se ligam a ele: ele se enriquece à medida que a obra encontra um público mais vasto e uma significação mais diversificada. Tudo se passa como se o objeto estético se metamorfoseasse.²⁴

No encontro do espectador com a obra acontece a experiência estética, sensível, em articulações que envolvem razão e emoção, e intenções que são articuladas de acordo com o repertório do coautor. Nesse jogo de compreensão, que envolve razão e sensibilidade, considera-se que a sensibilidade, ou a estesia, derivada do termo grego *Aisthesis*, frequentemente relacionado à palavra “estética”, significa a possibilidade de sentir (BARROS, 2017, p. 12). “É tanto sensação quanto percepção sensível”, que abre possibilidades de interpretação, permitindo ao espectador a busca pela compreensão do que foi proposto pelo autor, e ao mesmo tempo, reconhecer-se na obra ao projetar-se nela (SODRÉ, 2006, p. 86). Desse modo, as novas imagens precisam ser produzidas para gerar mais impacto e, conseqüentemente, ter a capacidade de afetar. Diante desse cenário, a participação e o envolvimento são basicamente permeados por valores simbólicos e por afetos, com base em uma vivência sustentada nas sensibilidades e na partilha, tal como discute Sodré (2006) e descreve o filósofo e estudioso da arte e da estética contemporânea, Mario Perniola.

Parece que é justamente no plano do sentir que a nossa época exerceu o seu poder. Talvez por isso ela possa ser definida como uma época estética: não por ter uma relação privilegiada e direta com as artes, mas essencialmente porque o seu campo estratégico não é o cognitivo, nem o prático, mas o do sentir, o da *aisthesis*. (PERNIOLA, 1993, p. 11)

²⁴ Tradução de Barros (2018)

Diante do exemplo de recriações feitas a partir da fotografia de Demir sobre Aylan Kurdi, novas apropriações estéticas e experiências poéticas foram elaboradas pelos internautas, reinterpretadas em processos de interdiscursividade, que alimentou o debate político na busca de soluções para as diásporas contemporâneas. As percepções e afetos desencadeados pela fotografia sobre a morte do menino Aylan articularam novos sentidos para a cena original, seja ao buscar um “final feliz” para o menino ou para fazer uma crítica, por meio de manifestações e performances sobre a questão dos refugiados. No processo de interpretação, as recriações propostas pelos indivíduos, liberta a fotografia de sua fidelidade ao real ou de uma reprodução de mundo e desloca seu conteúdo para as percepções sensíveis. A fotografia seria uma operação estético-política tanto no ato fotográfico, que será abordado a seguir, quanto nas fissuras que abre ao criar problemas e perturbar ao propor ações ou posturas do espectador no sentido de reconhecer, organizar ou sugerir quebras aos contextos que lhe são apresentados por meio das imagens. Como escreve Barthes (2007, p. 45), a fotografia é subversiva não quando choca, mas quando faz pensar, ou seja, na medida em que seu significado difere do original, e, então, provoca uma reflexão. Há, nesse aspecto, uma reelaboração da experiência estética, das percepções experimentadas, e uma reconfiguração na dimensão da poética -, compreendida como a instância produtora dessas sensibilidades.

2.1.3 Experiência estética e poética na fotografia

Nesse percurso tomamos como base dois caminhos para discutir o aspecto sensível da fotografia. O primeiro diz respeito à fotografia como um objeto estético capaz de provocar uma experiência estética e poética. No segundo, tratamos da experiência que se dá no ato fotográfico, quando o fotógrafo manuseia a câmera e se vê diante de uma cena que o motiva a fotografar. Para efetuar o registro, é preciso tomar uma série de decisões que acionam intuitivamente um repertório de imagens conhecidas e experienciadas, conhecimentos sobre regras de composição e domínio das técnicas para a captura. A produção e a recepção da imagem envolvem percepções sensíveis em instâncias opostas, mas religadas pela interface de aparelhos, das telas sintéticas dos dispositivos utilizados para ver e capturar imagens.

A percepção sensível é um assunto abordado pelo farmacologista Phillipe Meyer (2002) ao focar questões como pensamento, memória e linguagem, o autor estimula o diálogo entre as ciências biológicas, exatas e humanas na perspectiva de pensar a relação entre o cérebro e a matéria, a fenomenologia da percepção das cores, os elos entre visão inconsciente e

subconsciente e a fenotipia da percepção sensível. Ao tratar sobre a percepção sensível, Meyer (2002) resgata a ideia de que a visão, assim como a audição, é um sentido de alerta devido a forma como as informações são conduzidas e processadas no cérebro. No que se refere à visão, em específico, o autor explica que o dado visual é enriquecido mediante evocações, comparações permitidas pelas regiões cerebrais, sensoriais, sensitivas ou mnêmicas (relativas à memória), tal processo resulta em interpretação das sensações visuais por meio da percepção. Essa percepção visual é a faculdade que os olhos têm de perceber o mundo por intermédio da luz. Ao agir sobre a retina, a luz cria uma imagem, o ponto de partida do processo que permite ver. Mas, a maneira como as coisas são vistas é bem mais do que isso, envolvem a cooperação de diversas capacidades cerebrais, da memória e da emoção, por exemplo.

O cérebro visual aparece ao mesmo tempo como registrador e integrador de múltiplos detalhes sensoriais. A neurofisiologia descobriu capacidades de detecção de eventos básicos de que a visão não tem consciência, em razão de sua globalidade, o que demonstra que após a análise da informação visual se segue uma notável atividade de síntese. A grande interrogação acerca dessas duas etapas da visão refere-se à sua reprodutibilidade de indivíduo para indivíduo. De uma semelhança ou de uma diferença dependem duas concepções radicalmente opostas, a de um cérebro transdutor ou a de um cérebro-criador. Os cerca de cem bilhões de neurônios, os contatos interneuronais dez mil vezes mais numerosos não se prestam a esquemas uniformes. (MEYER, 2002, p. 47).

A percepção é que conduz ao reconhecimento do mundo exterior conforme as transformações que os órgãos do sentido efetuam e segundo Meyer (2002, p. 51), a organização do cérebro visual possui uma dupla essência: por um lado é estável e uniforme, já que os desempenhos cerebrais são atributos da espécie; por outro, há a questão da subjetividade e versatilidade, em razão das diferenças genéticas e influências adquiridas pelos indivíduos ligadas ao meio e à aprendizagem. “A geografia geral do cérebro segue uma ordem interna inata, mas as forças externas, eminentemente variáveis de indivíduo para indivíduo, podem confrontar-se com a homogeneidade de um programa de espécie”. Desse modo, as sensações visuais transformadas pelo cérebro constituem-se de particularidades individuais e subjetivas que modulam a apreensão do mundo. A essa ideia da percepção pelo olhar da ciência, Henri Bergson escreve sobre o papel do corpo na percepção das imagens que escolhe para serem representadas. Mostra, em sua discussão, um movimento interno e externo no percurso da percepção como um jogo entre cérebro e corpo. A percepção é considerada como uma experiência dupla situada no corpo, que sente e reage aos estímulos. Para o autor, essa experiência subjetiva da percepção, que recebe a contribuição da memória, da lembrança,

possibilita o conhecimento dessa imagem, escolhida entre tantas, para ser representada. “Na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada” (BERGSON, 1990, p. 22).

Seguindo a linha para a compreensão da fotografia como um objeto de conhecimento sensível, sobre a perspectiva das percepções envolvidas na instância da recepção, trazemos um exemplo emblemático para os estudos de fotografia e que envolvem a experiência do pensador francês Roland Barthes com a fotografia de sua mãe. Barthes (2009) em *Diário de Luto*²⁵ narra sua experiência ao ver a fotografia de sua mãe ainda menina no Jardim de Inverno de Chennevières, em 1898: “retomando as fotos, fiquei emocionado com uma de *man*.” Dessa experiência, Barthes fez um diário sobre a dor de sua perda e sobre a necessidade de escrever esse livro dedicado à fotografia de sua mãe. Após terminar o diário, escreve *A Câmara Clara*, obra em que o autor aprofunda seu pensamento sobre a fotografia. Segundo Ronaldo Entler²⁶ (2012) esta obra representa “o desdobramento público e cultural do sentimento de Barthes: ‘o afeto era o que eu não queria reduzir, sendo irreduzível, exatamente por isso, aquilo que eu queria, devia reduzir a Foto’.” Sobre essa obra e a busca de Barthes por uma essência semiológica da fotografia, Entler escreve que *A Câmara Clara* não pode ser entendida como uma chave para compreender qualquer fotografia. “Não há ali, um intelectual pensando a cultura fotográfica, mas, como ele diz, um ‘selvagem’. Sua questão é: ‘o que meu corpo sabe da fotografia?’.” Entler (2012), ao abordar as obras de Barthes, realça a condição de luto do autor na escrita de *A Câmara Clara* e os afetos envolvidos em uma determinada fotografia,

ele apenas dissimula um interesse cultural. Ele finge em certos momentos que algumas fotografias existem para ele quando, na verdade, existe apenas uma: a foto de sua mãe, que ele jamais chega a mostrar, porque seu sentido não é em nada compartilhável. Esse é um fato que ele acaba por admitir na segunda parte do livro: “decidi ‘então’ tirar toda a Fotografia (sua ‘natureza’) da única foto que com segurança existiu para mim”. O que Barthes diz só faz sentido para fotografias que mobilizam um “amor extremo”, como diz textualmente. E se isso se confunde com uma teoria é porque as fotografias tocam nossos afetos com frequência. É uma teoria ontológica sobre uma condição muito específica que essa imagem, talvez como nenhuma outra, pode assumir.

²⁵ *Diário de Luto* é um conjunto de 48 pequenas anotações iniciadas em outubro de 1977, um dia após o falecimento de sua mãe, e que se estendem até setembro de 1979, seis meses antes de sua própria morte. No meio disso, entre 15 de abril e 3 de junho de 1979, ele escreveu *A Câmara Clara*.

²⁶ *O luto de Barthes*, Ronaldo Entler, jornalista, pesquisador, doutor em Artes pela Universidade de São Paulo (ECA -USC). Disponível em: <http://www.iconica.com.br/site/o-luto-de-barthes/> Acesso em 18. abr. 2019

O que Barthes buscava era a essência da fotografia, que permitiria distingui-la de todas as demais imagens e esse encontrou se deu a partir da experiência sensível com determinada fotografia de sua mãe. Pela vivência do luto, essa obra também reflete sobre a imagem e a morte, e notadamente a Fotografia do Jardim de Inverno, em que figura sua mãe, desempenha um papel importante nesse livro em que o autor interroga sobre a essência da fotografia motivado por uma única fotografia. Pode-se acreditar que determinadas fotografias provocam uma experiência estética no espectador de acordo com seu envolvimento com o tema fotografado.

No caso da fotografia da mãe de Barthes, ainda menina, observada pelo autor após a morte da mãe, essa fotografia relaciona morte e vida, mesmo não se tratando da morte em si. E a dualidade entre vida/morte é uma discussão inerente ao surgimento da imagem a partir da experiência do ser humano com o medo existencial, como abordado nas teorias da imagem e pelos teóricos da Semiótica da Cultura. A fotografia está antropologicamente ligada à morte pelo seu poder de imobilizar o tempo, de perpetuar um instante num movimento de eterno retorno. Assim como a imagem, como foi discutido anteriormente. Com a motivação do luto, Barthes retoma implicitamente essa discussão na imagem fotográfica ao apresentar uma determinada fotografia como algo que cativa subjetivamente o espectador, vinculando-o com uma dor pessoal e ao mesmo tempo existencial. Supõe-se abordar com essa experiência barthesiana que a fotografia carrega uma revelação melancólica com a morte. Tal condição a coloca numa espécie de dimensão sagrada. Ela transita entre esses mistérios da vida e da morte, embora necessite do mundo físico para se revelar.

É como o que aponta Pedro Miguel Frade (1992, p. 206) em um trecho em *Figuras de Espanto: a fotografia antes da cultura* ao dizer que a fotografia é um objeto de um outro mal-estar do mundo. Por um lado, ela pode ser irreal, mas não deixa de apresentar uma relação com a realidade. E há nela um aspecto surpreendente que é a sua capacidade de nos fazer rememorar, “regressar à consciência” e mostrar a própria marca do tempo. Com essa mesma percepção, Belting (2010, p.265) escreveu que as fotografias simbolizam tanto a percepção mental que o homem tem do mundo quanto sua memória do mundo.

Outro ponto importante para pensar a experiência estética no âmbito das imagens em circulação na mídia, sobretudo àquelas que causam comoção por abordarem contextos de guerra, violência e dor, realçamos um aspecto da filosofia kantiana que pensa a Estética em sua

distinção entre belo e sublime. Tais questões serão tangenciadas pela abordagem do filósofo alemão Friedrich Schiller sobre o tema do sublime e da tragédia com o intuito de explicar em que consistem as experiências estéticas. Dentro do sublime, Kant (1995) distinguiu três modalidades: o sublime terrível, que mistura a admiração da grandiosidade com o temor ou o horror, como um precipício imenso; o sublime nobre, em que a admiração da grandiosidade se mistura com a nobreza assente na simplicidade, como uma catedral gótica, sem decorações interiores; o sublime magnífico, como um palácio residencial recoberto de ouro e pedras preciosas. O sublime para Kant se distingue do belo no sentido de que o belo se encontra delimitado no objeto, não ocorrendo algo que ultrapasse a própria obra de arte, diferente do sublime que possibilita uma expansão, como se não tivesse um limite definido. Nesse aspecto, o sublime está relacionado à comoção no sentido de um sentimento violento, como se lê em nota do rodapé de *Crítica da Faculdade do Juízo*, de que o belo atrai e o sublime comove.

O termo — “rührung”, ligado ao sentimento do sublime, significa uma emoção violenta, isto é uma comoção. Grimm (no seu — “wörterbuch” sob a variante 4), ao conferir a — “rührung” o sentido de “mover interiormente, — “commovere”, remete ao próprio Kant, a propósito da sua afirmação de que o sublime comove enquanto o belo atrai (— “Das Erhabene rührt, das Schöne reizt”). A maioria das traduções, contrariamente, usou no caso apenas o termo “emoção” (ROHDEN; MARQUES apud KANT, 1995, p. 69).

A partir dessas distinções entre o belo e o sublime, no qual um está ligado a um plano qualitativo, enquanto o segundo enquadra-se em uma determinação quantitativa, é aquilo que choca, que causa sentimento vigorosos, tais como entusiasmo e medo, nojo, compaixão, dor etc. Isso vale tanto para as imagens, presentes no campo das artes plásticas e outras manifestações artísticas, como para as imagens presentes nas mídias contemporâneas. No caso da recepção midiática, as possibilidades de repercussão e interação são potencializadas quando uma imagem impacta de tal modo que a percepção e a produção de sentidos se tornam mais coletivas e partilhadas. Pode-se inferir que também há algo de sublime na tragédia, sobretudo quando é representada visualmente e contém um conteúdo comovente, como sobre a dor e a morte. Tais exemplos pertencem a um imaginário coletivo que partilha sensações comuns do ponto de vista de determinada cultura, em que a morte é ainda é sentida como um trauma existencial não superado.

O paradoxo entre o sublime e o trágico problema é articulado por Friedrich Schiller a partir dos instrumentos conceituais de Kant. Schiller parte do conceito kantiano do sublime, identificando-o com o trágico e à tragédia (manifestação artística regulada por princípios estéticos daquela ordem) para construir uma poética do sublime, um programa de arte que debate sobre o trágico. Schiller destaca que há toda uma concepção forjada do trágico a partir de uma interpretação excessivamente moral do sublime. Uma indagação relacionada a esse contexto de discussão é saber por que os assuntos trágicos nos entretêm, sobretudo, no jornalismo, ao inserir os acontecimentos trágicos no topo de sua hierarquia de assuntos noticiáveis. Nesse âmbito, a fotografia constrói uma narrativa do cotidiano ordinário e de fatos, cujo valor-notícia aciona a sua visibilidade midiática por instâncias jornalísticas e por espectadores interconectados nas redes sociais digitais.

Tais argumentações levam a entender a questão da unicidade e do valor tradicional da obra de arte propostos por Walter Benjamin, quando ele define aura como aparição única de uma coisa que está ligada ao seu contexto histórico, sendo que o objeto perde o seu valor de representação ao ser retirado do seu contexto. Revisando essa ideia de Benjamin, na narrativa feita por meio de imagens, o acontecimento recupera a sua força de representação a ponto de tornar-se presente, na lembrança ou na recriação mental; tornando possível contar a história por meio de elementos ausentes do contexto original, mas que fixaram um lance da vida real. As discussões em torno da aura dos objetos artísticos, segundo Benjamin, podem ser associadas, nesse contexto, na abordagem sobre valor de exposição, inerente ao nosso tempo midiático. O excesso de imagens em circulação na mídia, especialmente as imagens que retratam sofrimento, podem causar anestesia (BARROS, 2017) e indiferença no espectador. No entanto, acredita-se que, embora exista uma abundância de informação e imagens, que geram algum tipo de desgaste e apatia, ainda assim há um tipo de experiência com determinadas imagens que escapam do comum e se convertem em experiências emancipatórias e engajadas. É isso que a experiência estética procura discutir, por meio de autores como Jauss (1994, 2002), que atribuem ao ato de interpretação, um diálogo entre o leitor e a obra. O caráter comunicativo presente nesse processo pressupõe postura ativa do leitor diante do objeto estético, o que pode ser pensado na relação entre o espectador e a fotografia, ambos midiaticizados. Nesse aspecto, a experiência estética envolvendo a fotografia aciona percepções no tempo presente, embora muito do que se sente em relação ao objeto fotográfico reside também em uma dimensão do imaginário individual e

coletivo, e insere o espectador em uma dimensão dialógica no intuito de partilhar, de tornar comum o seu discurso sobre o objeto interpretado.

Essas ideias podem contribuir para as discussões sobre a experiência estética envolvidas na produção de novas narrativas sobre a fotografia de Aylan Kurdi. As releituras criadas a partir da cena matriz compõem um material que busca reinventar a morte e a dor. Além disso, acionam repertórios culturais individuais e coletivos para interpretar e recriar a experiência diante da trágica fotografia. Com isso, a fotografia ora disposta para a apreciação não é apenas uma reprodução do objeto real, mas um vestígio do objeto fotografado, que representa a articulação de alguns enigmas que transitam entre o objeto e o sujeito. Por tocar nesta dimensão enigmática do sentir, dos sentidos, das percepções e da memória, a fotografia não fornece uma resposta, mas um desejo de abertura para o imaginário, de um questionamento sobre o sentido. É aquilo que aborda Jauss (1994, 2002) ao considerar que a experiência estética não seja um ato monológico, mas um encontro dialógico que coloca uma pergunta ao intérprete. Assim, a experiência estética conduz a uma compreensão, como parte essencial da comunicação, e oferece um dissenso na medida em que o espectador não apenas interpreta e compreende a obra, mas o faz do seu modo e muitas vezes rompe com o sentido dado pela instituição midiática.

Além da experiência estética entre as instâncias da produção e da recepção, realçamos experiências que ocorrem em outras instâncias do processo comunicacional, como no instante do ato fotográfico. Entre o objeto e o receptor, há ainda o momento de captura da imagem, que abordamos a partir daqui com a intenção de discutir a experiência estética e poética no instante do registro feito pelo fotógrafo. Discutir esse momento traz ao debate duas instâncias da experiência vivenciadas pelo produtor, que também é fruidor do acontecimento no lugar onde acontece a fotografia. A mobilização afetiva é o que confere poder à imagem, como atesta Francis Wolff (2005) ao abordar a capacidade delas em provocar diversas emoções e paixões. Além da capacidade de reter a atenção, há a necessidade humana de fabricar imagens e ser estimulado por seus efeitos a produzir novas imagens para ser afetado por elas. Abordar o conhecimento sensível pressupõe também pensar a subjetividade humana no ato produção e de recepção. Ambos envolvem a produção de sentidos. É esse tema tratado por Luc Ferry (1994) em *Homo Aestheticus* ao trazer a questão dos conflitos instaurados pela modernidade à subjetividade, da “morte do homem” (Nietzsche), dos avanços da psicanálise com a descoberta do inconsciente e outros assuntos abordados, remetem ao estatuto do “Autor”, do sujeito

pensado como criador. Do ponto de vista da modernidade, Ferry acredita ser a estética o campo por excelência dentro do qual os problemas levantados pela subjetivação do mundo podem ser observados em um estado puro.

Desse modo, destacamos as percepções envolvidas durante o ato fotográfico por compreender que a etapa da produção dialoga com a recepção. Mesmo que intenções diferentes separem tais papéis, somos produtores e receptores ao elaborarmos sentidos sobre os conteúdos que nos interpelam cotidianamente. É o que explica Susan Sontag (1977) sobre o que envolve a etapa do registro fotográfico. Segundo a autora, mesmo quando os fotógrafos estão mais preocupados em espelhar a realidade, ainda são assediados por imperativos de gosto e de consciência. Embora em certo sentido a câmera capture a realidade, e não apenas a interprete, as fotos são uma interpretação do mundo tanto quanto as pinturas e os desenhos. Nesta mesma compreensão, Arlindo Machado (1984, p.40) explica que seria impossível fazer um registro da realidade sem a possibilidade de, ao mesmo tempo, criá-la, destruí-la, modificá-la, ou seja, o autor demonstra nesse argumento o papel da ação humana nesse processo. “nossas representações, tomam a forma ao mesmo tempo de reflexo e refração”.

Com a possibilidade de reprodução fotomecânica resultou na multiplicação da imagem fotográfica em quantidades cada vez maiores, nos jornais, revistas, dando origem a um novo processo de conhecimento sensível. O pesquisador de fotografia Boris Kossoy (2014, p. 273) ressalta que o surgimento da fotografia provocou uma ruptura nos conceitos tradicionais de representação, uma vez que resulta da ação de uma máquina (operada por um mediador), que se interpõe entre o objeto e o usuário. Nesse caso, a fotografia que em sua origem era considerada apenas um produto de uma técnica reprodutiva, por surgir em um momento de efervescência da ciência e da técnica, passou a ser vista como uma construção. Dubois levanta a questão de como compreender a imagem fotográfica em sua originalidade, ou seja, de acordo com sua referência com a realidade. O autor chama a atenção para o processo, bem mais do que o produto, ou seja, destaca as relações existentes no momento da produção e da recepção.

Se quisermos compreender o que constitui a originalidade da imagem fotográfica, devemos obrigatoriamente ver o processo bem mais do que o produto e isso num sentido extensivo: devemos encarregar-nos não apenas, no nível mais elementar, das modalidades técnicas de constituição da imagem (a impressão luminosa), mas igualmente, por uma extensão progressiva, do conjunto dos dados que definem, em todos os níveis, a relação desta com sua situação referencial, tanto no momento da produção (relação com o referente e com o sujeito-operador: o gesto do olhar sobre o objeto: momento da “tomada”) quanto no da recepção (relação com o

sujeito-espectador: o gesto do olhar sobre o signo: momento da retomada – da surpresa ou do equívoco) (DUBOIS, 1994, p. 66)

A fotografia não é simplesmente um acréscimo nos processos comunicacionais, ela é uma forma de comunicação e de percepção sensível, como a arte. Mais do que ilustrar um texto ou trazer a imagem visual de um fato, a intenção da fotografia no jornalismo pode abarcar diversas funções: ela explica, opina, interpreta, analisa, emociona, ou simplesmente mostra e enfeita. Tanto o discurso verbal quanto o não-verbal constroem e dão significado ao mundo por meio de linguagens. A aparência de um mundo significativa deriva da subjetividade contida no ato fotográfico, que vincula ideias e interpretações sobre a realidade por meio das escolhas do fotógrafo, que se encontram e se reconhecem nas interpretações do espectador.

Sobre a experiência do ato fotográfico, Sontag (2004) esclarece

Uma foto não é apenas o resultado de um encontro entre um evento e um fotógrafo; tirar fotos é um evento em si mesmo, e dotado dos direitos mais categóricos – interferir, invadir ou ignorar, não importa o que estiver acontecendo. Nosso próprio senso de situação articula-se, agora, pelas intervenções da câmera. A onipresença de câmeras sugere, de forma persuasiva, que o tempo consiste em eventos interessantes, eventos dignos de ser fotografados. Isso, em troca, torna fácil sentir que qualquer evento, uma vez em curso, e qualquer que seja seu caráter moral, deve ter caminho livre para prosseguir até se completar – de modo que outra coisa possa vir ao mundo: a foto. Após o fim do evento, a foto ainda existirá, conferindo ao evento uma espécie de imortalidade (e de importância) que de outro modo ele jamais desfrutaria. Enquanto pessoas reais estão no mundo real matando a si mesmas ou matando as outras pessoas reais, o fotógrafo se põe atrás de sua câmera, criando um pequeno elemento de outro mundo: o mundo-imagem, que promete sobreviver a todos nós. (SONTAG, 2004, p. 22)

A experiência do ato fotográfico descrita por Sontag pode ser considerada uma experiência estética do fotógrafo com a câmera e com o evento registrado. Há diversos sentidos envolvidos no processo de registro de uma cena, assim, pode-se dizer, na experiência do receptor da cena que também manuseia o aparelho, caracterizado por diferentes modos de operar e experimentar a cena. Esta experiência do receptor-espectador diante do objeto fotográfico é compreendida por François Soulages (2010, p. 126 – 127) em *Estética da Fotografia*. O autor larga a visão sobre a recepção quando chama a atenção para o ato fotográfico ser dirigido por um ser senciente, “o ato fotográfico é interativo”, “é instalado por um sujeito vivo que age em função do objeto a ser fotografado e, portanto, reage”, “ele não

funciona como uma pura e simples máquina automática”. Ademais, “fotografar é fotografar uma relação”.

Com essas questões, o autor discute em sua obra o que caracteriza a fotografia a partir de fundamentos de uma estética da fotografia que envolve sua especificidade e as realidades da obra fotográfica. Segundo Soulages o que torna a fotografia específica e singular é essa articulação que envolve escolhas e “recepções inacabáveis” diante do objeto fotográfico. Tal especificidade da fotografia apresenta três realidades: as condições de possibilidade de uma foto, suas condições de produção e suas condições de recepção. Sobre a recepção de uma foto, o autor adverte que não é possível fazer afirmações universais, já que há diversos fatores envolvidos, como situações externas, da história coletiva, e dos sujeitos receptores, com histórias pessoais. Essas condições externas e próprias do sujeito interferem na interpretação de uma foto.

Outro aspecto destacado por Soulages (2010, p. 141) são os posicionamentos estéticos envolvidos diante do objeto fotográfico que incidem sobre as suas possibilidades de apresentação a um público. Há escolhas sobre o que fazer com a foto, como mantê-la intacta, sem alteração, apresentá-la num jornal, num livro, num museu ou retrabalhar a própria foto com intervenções e manipulações. Diante dessas possibilidades, o fotógrafo é considerado ao mesmo tempo receptor, intérprete e criador. Esse é “o primeiro elo de uma longa cadeia de interpretações e de potencialidades infinitas. Toda arte é recebida a cada recepção de maneira particular, e toda recepção é uma interpretação e, como diz Blanchot, uma recriação e cocriação.”

Com essas questões, Soulages caracteriza a fotografia a partir de fundamentos de uma estética da fotografia que envolve sua especificidade e as realidades da obra fotográfica. O que torna a fotografia específica e singular é essa articulação que envolve escolhas e “recepções inacabáveis” diante do objeto fotográfico. Tal especificidade da fotografia apresenta três realidades: as condições de possibilidade de uma foto, suas condições de produção e suas condições de recepção. Sobre a recepção de uma foto, não é possível fazer afirmações universais, já que há diversos fatores envolvidos, como situações externas, da história coletiva, e dos sujeitos receptores, com histórias pessoais. Essas condições externas e próprias do sujeito interferem na interpretação de uma foto. Com isso, essas ideias motivam a pensar que somos produtores e receptores, acostumados que estamos, a reinventar o mundo, e isso não seria

diferente diante da experiência estética com a fotografia, sobretudo, com aquela que nos toca profundamente, que interage com as nossas emoções e medos.

Seguindo essa ideia da fotografia como um objeto que articula a experiência estética e poética, o pesquisador brasileiro Boris Kossoy (2014, p. 273) explica que o surgimento da fotografia provocou uma ruptura nos conceitos tradicionais de representação, uma vez que é resultado da ação de uma máquina (operada por um mediador), que se interpõe entre o objeto e o usuário. Em sua origem, a fotografia era considerada apenas um produto de uma técnica reprodutiva, um espelho do real, por surgir em um momento de efervescência da ciência e da técnica, passou a ser vista como uma construção da realidade. Sobre essa mudança de visão sobre a fotografia, há um fato nos anos 1850, que causou polêmica nos meios artísticos e intelectuais de Londres. Trata-se de duas obras fotográficas que vieram a público, uma de autoria de Oscar G. Rejlander, *Two ways of life* (1857), e, a outra, de Henry P. Robinson, *Fading away* (1858). Ambas eram fotomontagens e foram criadas a partir da composição de vários negativos que simulavam uma situação imaginária onde se viam personagens representando papéis dramáticos em ambientes cuidadosamente construídos.

A fotomontagem alegórica de Rejlander, baseada na pintura de Raphael Sanzio “A Escola de Atenas” (1510 -1511), foi o primeiro nu fotográfico publicado. A cena composta por 30 negativos mostra uma visão ampla de figuras vestidas e nuas, posicionadas em uma formação piramidal, com uma figura central no topo, como na composição de Raphael. A obra foi considerada indecente e sua exibição foi proibida pela sociedade escocesa.

Figura 1 – Two ways of life, de Oscar G. Rejlander



Fonte – Princeton University Art Museum. Disponível: <
<https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/18132>
> Acesso em: 15 nov. 2019.

Em *Fading Away*, Robinson começou a fazer fotografias que imitavam temas e composições de pinturas de gênero anedótico populares da época. Com um processo de impressão combinada, o artista combinou ambientes externos e de estúdio em que atores fantasiados ou damas da sociedade encenavam cenas bucólicas. Quando exibiu *Fading Away*, uma fotomontagem impressa de cinco negativos diferentes, com uma jovem representando uma morte pacífica e cercada por sua família de luto, muitos espectadores achavam que essa cena era dolorosa demais e de mau gosto. No entanto, como interpreta Lissovisky (2012)²⁷, a polêmica em torno da referida imagem não se deveu à suposição de que se tratasse de um registro real, contrariando o bom gosto da época, mas pela possibilidade de que a construção da cena pudesse, de fato, levar à óbito a personagem.

Figura 2 – *Fading Away*, e Henry P. Robinson



Fonte – Encyclopaedia Britannica. Disponível em:
<<https://www.britannica.com/topic/Fading-Away>>
Acesso em: 15 nov. 2019.

A intervenção feita na realidade fotográfica, com um tipo de composição que unia imagens separadas é algo que se faz atualmente com softwares de edição de imagens e até aplicativos para dispositivos móveis como o celular. Esses exemplos mostram que, naquele período, fotógrafos já entendiam que a fotografia não era apenas uma técnica de reprodução do visível e o público se mostrava incomodado diante de determinadas cenas, mesmo sabendo que eram encenadas e montadas. Esse incômodo se traduz na reflexão sobre pensar o entrelaçamento entre as imagens e aquilo que elas mostram. Produções dessa natureza, segundo

²⁷ LISSOVISKY, Maurício. **Último suspiros**. *Icônica*, 19 mar. 2012. Disponível em:
<<http://www.iconica.com.br/site/ultimos-suspiros/>> Acesso em: 15 nov. 2019.

Kossoy (2014, p. 274), demonstraram em sua época que a fotografia poderia ser também um objeto de criação e produto estético e cultural, um registro indicial, porém expressivo, que armazena significados que lhe são atribuídos ao longo da história. Nesse ponto de vista, reside na natureza ficcional da imagem os alicerces culturais, estéticos e ideológicos das manipulações que desde sempre se fizeram dos fatos.

A imagem fotográfica contém em si um componente ficcional, na medida em que o registro é o ponto final do processo de criação do fotógrafo: a aparência elaborada, uma realidade em si mesma que se afasta do referente, uma segunda realidade. E essa é a realidade da representação, do documento, só ela sobrevive a todo processo. O componente ficcional, pois, é a matéria fluida da trama, é seu fundamento; é constituinte do processo de criação/construção da representação. Acha-se entranhado técnica, estética, cultural e ideologicamente em seu *constructo*; aplica-se a todas as imagens (KOSSOY, 2014, p. 276).

Essa singularidade da fotografia, na qual se pode intervir em seu conteúdo ou em seu modo de apresentação, é o que a faz única em seu gênero, destaca Soulages (2010). Mediante essa particularidade, o autor leva adiante a existência de uma articulação presente na fotografia que a caracteriza como um objeto que está entre o irreversível e o inacabável, e questiona se esse aspecto pode ser encontrado em outras artes ou práticas. Nas releituras selecionadas no corpus da pesquisa, as imagens derivadas da fotografia principal são de diversas naturezas, como pinturas, desenhos, ilustrações, charges e intervenções feitas na própria fotografia, aliando texto, desenho e demais recursos gráficos e visuais. Tais aspectos mostram o caráter irreversível, que pode ser entendido como uma imagem que permanece no imaginário do público mesmo quando não é exposta, e inacabável, por receber diversas intervenções por parte do público.

A característica do ato fotográfico coloca a imagem como um produto humano, por meio do qual se cria uma realidade que existe precisamente na fotografia. Por essa lógica, a fotografia não é simplesmente um acréscimo nos processos comunicacionais, ela é uma forma de comunicação e de percepção sensível, como a arte. Mais do que ilustrar um texto ou trazer a imagem visual de um fato, a intenção da fotografia no jornalismo pode abarcar diversas funções: ela explica, opina, interpreta, analisa, emociona, ou simplesmente mostra e enfeita. Tanto o discurso verbal quanto o não-verbal constroem e dão significado ao mundo por meio de linguagens. A aparência de um mundo significante deriva da subjetividade contida no ato fotográfico, que vincula ideias e interpretações sobre a realidade por meio das escolhas do

fotógrafo, que se encontram e se reconhecem nas interpretações do espectador. A fotografia, portanto, não é apenas o resultado de um encontro entre o fotógrafo e o fato registrado. O percurso de interpretação presente tanto no ato fotográfico quanto na recepção mobiliza sensações, percepções e sensibilidades.

Na filosofia de Flusser, o problema da liberdade é central quando o pensador discute as potencialidades das imagens fotográficas. O que está no gesto político de fotografar é outra questão que orienta seus estudos sobre a caixa-preta (aparelho fotográfico). Segundo Flusser (1985, p.41), “Liberdade é jogar contra o aparelho” e a filosofia da fotografia deve ser consciente dessa práxis para apontar o caminho da liberdade. Essas ideias são pertinentes ao pensar o impacto do fazer fotográfico nas sensibilidades geradas, na experiência estética. Além do fazer fotográfico amparado pelo aparelho, pode-se alargar esse gesto para o do “fazer novas imagens” de diversas naturezas, expandindo as possibilidades de produção estética e política, como as releituras do caso Aylan Kurdi. As novas imagens produzidas pelos receptores colocam em discussão a liberdade de jogar com a imagem consensual (imagem original) e de gerar outras possibilidades expressivas alterando os regimes de sensação atribuídos à imagem central do caso.

Essas sensibilidades são vivenciadas tanto na instância da produção como da recepção que estão em jogo no que é próprio da partilha. Em se tratando de fotografia e imagens, a experiência se dá em duas dimensões. Como objeto estético constituído pela ação do produtor e do receptor, a fotografia é dada à fruição, oferecendo uma porta aberta à interpretação do espectador, como também integra sensibilidades na instância da produção, isto é, de quem produz com a cena fotografada e com o próprio aparelho. No jogo de fazer ver e de ver e refazer há uma condição associada à imaginação. Para Didi-Huberman (2011, p.60-61), “A imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração”. Ela só deixa de ser política quando se conforma e aquieta. Quando o incontido é desencadeado no gesto de fotografar, na imaginação e nas imagens que resistem, é possível inventar novas cenas e novos modos de estar junto. Com isso, expor a desigualdade da distribuição dos lugares e de funções na divisão do sensível.

A partir dessa discussão sobre experiência estética e fotografia, o capítulo seguinte avança nas articulações sobre o objeto em estudo nesta tese, a narrativa fotográfica sobre a morte de Aylan Kurdi. Parte-se da compreensão da fotografia no contexto do jornalismo como uma narrativa do tempo presente, mostrando as imagens que foram registradas acerca da morte

de Aylan Kurdi por Nilüfer Demir, como se deu a aparição nos meios de comunicação, os elementos de sentido que perscrutam os registros e que podem fornecer pistas para o fenômeno de viralização e de apropriação da imagem.

CAPÍTULO 3 – A MUDIATIZAÇÃO DA FOTOGRAFIA DE AYLAN KURDI

Este capítulo tece considerações sobre a fotografia da morte de Aylan Kurdi, ponto de partida desta pesquisa. Em seguida, reconstitui a cronologia da fotografia na mídia global, desenha como se deu o recorte do corpus de pesquisa a partir das feitas pelos espectadores e como se delineou a pesquisa em torno dos três grandes eixos de análise analíticos: Eixo das Temporalidades, Eixo das Territorialidades e Eixo das Mediações; e das seis categorias analíticas: Releitura Associativa, Cotidianidade da criança, Monumental, Performática, Política e Religiosa/Espiritual.

3.1 A ICÔNICA IMAGEM DE AYLAN KURDI NA MÍDIA GLOBAL

Em 2015, a fotografia do menino sírio Aylan Kurdi, de 3 anos, encontrado morto em uma praia na Turquia, emoldurou uma das maiores histórias daquele ano: a fuga de refugiados sírios para a Europa. No episódio de sua morte, vários migrantes morreram e alguns desapareceram após botes lotados naufragarem durante tentativa de chegar ao território grego. Aylan Kurdi, um sírio de origem curda, se afogou com seu irmão, mãe e outros passageiros, somando-se à já substancial lista de baixas na crise dos refugiados. A jornalista turca Nilüfer Demir tirou uma série de fotografias dos corpos, entregues à agência turca Dogan News, das quais três ganharam destaque na mídia global e foram compartilhadas intensamente pelo público. Essas fotografias se tornaram imagens icônicas que representavam a atrocidade da crise de refugiados na Síria de uma maneira que instantânea e substancialmente sensibilizou indivíduos e sociedades. Após serem distribuídas à grande mídia, posteriormente circularam amplamente nas mídias sociais desencadeando novas respostas online e offline por espectadores de diversos países.

A série feita por Demir cria uma narrativa sobre o episódio em três cenas. A primeira imagem (Figura 03) mostra Aylan Kurdi em um primeiro plano²⁸ e o cenário ao redor não está contextualizado. Nesta imagem, o enfoque é no corpo do menino, que aparece deitado de bruços, com a parte da cabeça apontada para o mar. A segunda fotografia (Figura 04) foi registrada em um plano mais aberto e é possível identificar com mais clareza o contexto. Um

²⁸ O tweet de @LizSly com a foto da Figura 03 traz a seguinte frase: “This image of the body of a Syrian boy drowned today on a Turkish beach is emblematic of the world's failure in Syria”. Disponível em: <<https://twitter.com/LizSly/status/639042438984699904>> Acesso em 26 jan. 2020.

policial turno aparece em primeiro plano observando o corpo de Aylan Kurdi, localizado ao fundo. mídia. Na terceira fotografia (Figura 05), o policial aparece carregando o corpo do menino nos braços. A seguir, as três fotografias registradas por Demir na praia de Bodrum, na Turquia.

Figura 3 – Tweet de Liz Sly (@LizSly) sobre a emblemática foto e o fracasso mundial da Síria



Fonte: Nilüfer Demir/Dogan News Agency/AFP/Getty Images.

Figura 4: Paramilitar turco observa o corpo de Aylan



Fonte: Nilüfer Demir/Dogan News Agency/AFP/Getty Images.

Figura 5: Paramilitar recolhe o corpo de Aylan



Fonte: Nilüfer Demir/Dogan News Agency/DHA/Reuters/Getty Images.

Tem-se, assim, três imagens sobre Aylan Kurdi em circulação na mídia mundial. No jornalismo, assim como no fotojornalismo, há fatores que influenciam a escolha de assuntos

que se transformarão em notícia e das fotografias que serão publicadas. Sendo o jornalismo um processo de escolhas, importa refletir sobre o que torna um acontecimento noticiável e noticiado. Segundo Nelson Traquina (2002, p. 172), há um conjunto de critérios que fornecem aptidão para um fato merecer tratamento jornalístico, ou seja, possuir valor como notícia. Assim, os critérios de noticiabilidade são “o conjunto de valores-notícia que determinam se um acontecimento, ou um assunto, são suscetíveis de se tornar notícia”. Gislene Silva (2005, p. 96) ao escrever sobre os critérios de noticiabilidade, explica sobre as potencialidades capazes de agir no processo de produção da notícia, tais como as características do fato, os julgamentos pessoais do jornalista, a cultura profissional da categoria, as condições favorecedoras ou limitante da empresa de mídia e a qualidade do material (imagem e texto). Além disso, há critérios como a relação com as fontes e com o público, fatores éticos e circunstâncias históricas, políticas, econômicas e sociais. Os fatores que determinam a noticiabilidade de um fato também envolvem atributos, que envolvem seu valor de impacto, polêmica, surpresa, tragédia e drama, entre outros (SILVA, 2005).

Figura 6: As três fotografias de Aylan, feitas por Demir, repercutem na imprensa global



Fonte: Montagem feita pela pesquisadora.

Das muitas imagens sobre refugiados publicadas nos últimos anos, nenhuma delas alcançou tanta repercussão como as fotografias registradas por Nilüfer Demir. As imagens se tornaram emblemáticas da grave crise de refugiados contemporânea, especialmente no contexto europeu. As três fotografias foram compartilhadas diariamente nas redes sociais e algumas características, relativas aos sentidos produzidos, as destacam das demais que representam tragédias da mesma proporção que a da morte de Aylan Kurdi. Os sentidos inerentes às imagens correspondem às suas características estéticas e simbólicas. No fotojornalismo, Buitoni (2007) explica que o vínculo da fotografia com o real justifica a sua credibilidade e veracidade, sendo, portanto, essa uma das principais características da fotografia jornalística. Para ajudar a definir a natureza jornalística da fotografia, a autora sugere acrescentar dois outros elementos: o flagrante e o que chama de “embrião narrativo” (“quando a imagem nos dá pistas de uma ação continuada”). (BUITONI, 2007, p.104). Para Barthes (1984, p.129), a fotografia é um atestado de presença, uma prova de que o fotógrafo esteve no local retratado na imagem fotográfica. A crença de que a fotografia espelha o real, embora ultrapassada, foi a que permitiu o seu uso no jornalismo para reforçar a credibilidade das notícias.

O grau sem precedentes de mobilização das pessoas que responderam à crise foi um efeito direto das imagens e, à medida que sua circulação ganhava impulso, parecia que uma mudança na resposta política era possível e futura. Esta pesquisa parte dessa trágica imagem para explicar o fenômeno dessa fotografia e das imagens associadas, concentrando-se especificamente em como foram reelaboradas pelo público. As fotografias se tornaram o que chamamos de imagens icônicas; sendo destaque pela grande mídia, sua rápida disseminação na mídia social associou sua iconicidade à nova viralidade da era digital. O poder acumulado pelas imagens testemunhou esse novo regime de visualidade, a criação de significado por meio de imagens, juntamente com o poder das mídias sociais e seu novo papel na publicação e alterações associadas na agência política.

À medida que circulavam, eram usadas em diferentes contextos. No sentido de explorar esse fenômeno e considerando o papel dos receptores na criação de novas narrativas sobre o tema, consideramos importante compreender como uma única imagem transformou o debate sobre imigração no mundo. Um relatório publicado pelo *Visual Social Media Lab*²⁹ (2015)

²⁹ Relatório de estudos sobre a imagem de Aylan Kurdi na mídia social. Disponível em: <<http://visualsocialmedialab.org/projects/the-iconic-image-on-social-media>> Acesso em: 12 ago. 2019.

mostra a imagem se espalhou para 20 milhões de telas em apenas 12 horas. Os dados mostram também que a imagem de Kurdi mudou o termo usado nas mídias sociais em torno da imigração, com mais usos da palavra “refugiado” do que “imigrante”. As fotos dramáticas de Aylan Kurdi provocaram emoções e reações rápidas e intensivas. A onda de choque circulou imediatamente na web. A seguir, apresentamos como se deu a circulação nas as mídias tradicionais e redes sociais.

3.1.1 Imagem e representação de Aylan Kurdi nas mídias sociais

Segundo L’Observatoire de la déontologie de l’information³⁰ (2015), a distribuição das fotos de Aylan Kurdi se deu primeiro na web porque os editores não decidiram a tempo se iriam publicar alguma das imagens. Nos dias seguintes ao episódio, muitas redações explicaram ao público a decisão que haviam tomado de não publicarem fotos da morte do menino Aylan. Os pesquisadores do instituto francês analisaram as estratégias dos editores e publicaram em um documento disponibilizado no site do Observatório.

De acordo com as informações levantadas, as fotos de Aylan Kurdi foram postadas pela primeira vez na web; após serem publicadas na imprensa, as imagens tornaram-se um símbolo da crise migratória; a comoção tomou conta das redes sociais, que passaram a compartilhar as fotos. Na mídia, a primeiras reações focaram na necessidade ou não de publicar as imagens. Rapidamente, as redes também transmitiram teorias de ódio e conspiração. Muitas versões virais apareceram e a imagem de Aylan Kurdi foi apropriada e reinterpretada. Diversas controvérsias vieram à tona nas redes depois da publicação de desenhos associando a imagem do pequeno Aylan a do *Charlie Hebdo*, a revista satírica francesa.

A seguir, a cronologia das imagens de Aylan Kurdi de seu surgimento e repercussão, segundo o Observatório francês:

A fotografia é publicada na web antes de ser divulgada para a mídia

As fotos de Nilüfer Demir são postadas no site da agência que a emprega e são identificadas por um usuário do Twitter (@gezgin55³¹), seguido por mais de 40.600

³⁰ Disponível em: <<https://www.odi.media/>> Acesso em: 23 nov. 2019.

³¹ Disponível em: <<https://www.lefigaro.fr/secteur/high-tech/2015/09/03/32001-20150903ARTFIG00352-l-histoire-des-photos-qui-ont-choque-l-europe.php>> Acesso em: 23 nov. 2019.

internautas. Ele transmite uma das fotos de Aylan Kurdi, com a seguinte legenda em turco (tradução nossa): “Antes, era o peixe que encalhava na praia, agora são as crianças e suas famílias”.

Figura 7: Tweet que partilhou a imagem de Aylan nas redes sociais



Fonte: @gezinn55.

O impacto internacional das fotos aumenta após sua divulgação pela mídia

As fotos de Aylan Kurdi (especialmente duas imagens) são divulgadas pela Reuters, AFP, Associated Press e depois pela mídia europeia (Inglaterra, Espanha, Bélgica, Alemanha e França). As publicações são frequentemente acompanhadas de uma explicação ou justificativa para a escolha dessas imagens. Sites de mídia também transmitem um vídeo que mostra quando o corpo de Aylan Kurdi foi descoberto.

A mídia social se apodera do símbolo

No dia que a fotografia foi publicada, havia 250 mil tweets sobre Aylan Kurdi, às 17h da quarta-feira, 2 de setembro de 2015. Segundo informação apurada e documentada pelo Observatório (2015). As imagens vinham acompanhada com a hashtag em turco #KıyıyaVuranİnsanlık “humanidade levada com as águas”, #RefugeesWelcome e #AylanKurdi.

Figura 8: Internautas criam páginas no Facebook para homenagear Aylan



Fonte: L'Observatoire de la déontologie de l'information.

Responsabilidade da mídia: a polêmica incide sobre a conveniência de divulgar as imagens

Os compartilhamentos nas redes sociais se tornam intensos. O site do *The New York Times* relata emoção com a publicação das imagens, retransmitindo perguntas sobre a necessidade de divulgar essas fotos. A reação dos usuários da Internet em todo o mundo é contagiante. Vários usuários do Facebook denunciam as fotos à rede social como “conteúdo inapropriado”. Diante da escala de reações, o jornal alemão Bild decidiu excluir todas as fotos do menino Aylan.

Invenções, teorias da conspiração e desinformação

Em resposta à onda de solidariedade que se seguiu à divulgação das fotos, começaram a surgir teorias da conspiração que mesclavam ódio e uso de imagens sórdidas. A história do pai de Aylan Kurdi foi desafiada por um sobrevivente do drama. Uma família iraquiana que perdeu dois filhos no naufrágio, afirmou que o pai de Aylan Kurdi estava operando o marco. Outras teorias diziam que a imagem de Demir era uma montagem e que houve uma “encenação”.

Multiplicação de imagens e viralização

Artista, designers gráficos, caricaturistas e editorialistas reinterpretem a imagem de Aylan Kurdi, a recortam, encenam e redesenham. Internautas trocam a foto de perfil nas redes sociais pela foto de Aylan e com a identificação (filtro) “Eu sou Aylan”.

A polêmica repercute nas redes após a publicação de cartuns na *Charlie Hebdo* e na *L'Union*

Após a publicação de dois desenhos de Riss³², #JenesuispasCharlie (Eu não sou Charlie) reaparece no Twitter. O cartunista Emmanuel Chaunu recebe ameaça de morte após seu desenho ser publicado na *L'Union*. As fotos de Aylan Kurdi, que se tornaram símbolo do drama dos refugiados sírios, mostram a interpenetração da mídia e dos canais de distribuição. No entanto, a web acelerou a identificação, a disseminação e a proliferação de reações. A mídia, especialmente as versões impressas, deram a fotografia um tratamento institucionalizado.

3.2 ECOS DE AYLAN KURDI: IMAGENS RESSIGNIFICADAS, SENTIDOS COMPARTILHADOS

No percurso inicial para conhecer as “famílias” de imagens e delinear um corpus de análise, reunimos um material que resultou da exploração das *hashtags* utilizadas para a busca de imagens sobre Aylan Kurdi. O que apresentamos neste subcapítulo integra a primeira parte da coleta de imagens que, em seguida, nortearam os caminhos de uma síntese com seis categorias. Contudo, é uma exploração inicial que não abarca todas as categorias encontradas como serão indicadas no item 3.3. Apresentamos um primeiro exercício de investigação empírica para mostrar como iniciamos o recorte do corpus de análise. Abordaremos a seguir, alguns casos encontrados no contexto do fenômeno descrito nesta tese. Acionamos, inicialmente, reflexões teóricas que contribuíram para a análise das releituras, como as relações entre fotografia e documento, fotografia e recepção e fotografia e ato fotográfico, a partir de estudos ontológicos, tais como de Boris Kossoy (1989, 2002), pela análise empreendida pelos estudos da Estética da Recepção, indo até o paradigma da imagem proposto por Lucia Santaella. Segundo a teórica (2007), a sociedade está inserida em uma cultura da mobilidade, de “espaços deslizantes”, resultante das mídias de comunicação sem fio, móveis, tornando a vida líquida, fluída e volátil. Nesse ambiente conectado, encontram-se questões que envolvem a imagem em seu regime de visibilidade, sua técnica e estética, sua produção e recepção. Tal fenômeno observado nas redes sociais, como no caso da fotografia de Aylan que teve sua publicação no site da agência turca, mas foi no Twitter que alcançou mais visibilidade e compartilhamento,

³² Laurent "Riss" Sourisseau é um cartunista e autor francês, diretor da revista satírica *Charlie Hebdo*, que sofreu um atentado no dia 7 de janeiro de 2015, em Paris, resultando em doze pessoas mortas e cinco feridas, entre elas Riss que levou um tiro no ombro e foi hospitalizado.

para, em seguida, ser divulgada pela imprensa tradicional.

O fenômeno de interpretação reproduzido pelos usuários das redes sociais digitais encadeou na produção de sentidos e de afetos que ampliaram as proposições estéticas, simbólicas e culturais sobre o conteúdo da fotografia original. Essas interpretações são tratadas nesse texto com a contribuição da *Estética da recepção*, da Escola de Konstanz, para focalizar o receptor da imagem como coprodutor; da *teoria da interpretação* presente nos ensaios de hermenêutica de Paul Ricœur. Tais abordagens de leitura serão tomadas no cruzamento entre *produção e recepção*, de Eliseo Verón, entre outras reflexões articuladas nos capítulos da tese.

Para a primeira delimitação, partimos de um filtro inicial com uma busca na web pelas releituras compartilhadas que tinham em comum a *hashtag*, cuja frase em turco dizia: *Kiyiya Vuran Insanlik* (Humanidade levada com as águas). A expressão se tornou popular durante a crise dos refugiados sírios em 2015, quando foi utilizada no *Twitter*, acompanhada de fotografias de refugiados que morrem durante a fuga do Oriente Médio para a Europa. Após a fotografia da fotojornalista Nilüfer Demir se tornar viral, os usuários passaram a criar outras imagens a partir da principal e postar no *Facebook*, no *Instagram* e no *Twitter*. De acordo com as interpretações, pode-se deduzir intenções, como homenagear o Aylan Kurdi, sensibilizar o espectador, chocar, fazer uma crítica à União Europeia, ao Estado Islâmico e organismos internacionais. E assim, protestar contra a situação dos refugiados.

No período selecionado, o *Kiyiya Vuran Insanlik* foi usado mais de 74.000 vezes no *Twitter* nos dois dias após o corpo de Aylan Kurdi ser encontrado morto, no dia 2 de setembro de 2015. Quase 6 mil pessoas usaram a tradução em inglês *#HumanityWashedAshore*. Além dos internautas, a *hashtag* foi utilizada na grande imprensa, incluindo os jornais *The Guardian* e o *The New York Times*, além da *BBC*. Como a busca pelas imagens partiu da *hashtag*, que foi bastante utilizada no *Twitter* e *Instagram*, optou-se para compor o corpus a partir de uma busca no *Google Imagens* com a *hashtag* acima mencionada. Acredita-se que esse sistema de busca pode oferecer uma visão satisfatória para um recorte significativo de uma “rede de imagens” ao fazer a busca por imagens acompanhada da *hashtag*. As *hashtags* associadas à foto funcionam como marcadores, retorno ao conteúdo e uma estratégia de visibilidade na rede. As imagens identificadas com *#KiyiyaVuranInsanlik* não ficaram restritas aos aplicativos da internet, uma vez que foram compartilhadas em outros meios e até publicadas em veículos tradicionais da imprensa. A expressão *Kiyiya Vuran Insanlik* já vinha sendo utilizada antes da divulgação da

foto de Aylan Kurdi para acompanhar imagens sobre a morte de sírios, no mar, durante as tentativas de fuga. Mas ela ganhou destaque e intensidade após viralizar nas redes sociais digitais.

A seguir, apresentamos o percurso de como delineamos a seleção das releituras da fotografia de Aylan Kurdi. Partindo da fotografia matriz para diversas interpretações do episódio, o primeiro grupo de imagens apresenta a inserção de elementos religiosos ao acontecimento, como mostra a Figura 09. Na segunda ilustração, o menino é “resgatado” por Yemanjá, um orixá africano, cujo nome significa “Mãe cujos filhos são peixes”. Nos dizeres das imagens, lê-se o seguinte: “Para onde vamos, tem guerra?”, pergunta Aylan Kurdi. Yemanjá, responde: “Não, meu anjo. Só paz!”

Figura 9: Fotografia matriz, de Demir, e as imagens recriadas por internautas com a hashtag #KiyiYaVuranInsanlik inserem elementos religiosos à cena



Fonte: Franzone, 2018.

Ainda no grupo de imagens da Figura 09, a terceira ilustração refere-se a uma passagem de Êxodo, que significa "Saída", do Antigo Testamento. Esse livro da bíblia conta a passagem considerada mais importante da história do povo de Israel: a saída dos israelitas do Egito, onde viviam como escravos. O trecho de Êxodos conta que Moisés, pela força de seu cajado, fez o mar se abrir para que os filhos de Israel passassem pela terra firme. Moisés, que quer dizer *tirado das águas*, é o principal profeta do judaísmo, também reconhecido pelo Islamismo e Cristianismo. Segundo a bíblia, Moisés recebeu de Deus as tábuas com os Dez Mandamentos.

A última ilustração traz uma imagem do sacerdote grego ortodoxo Efstratios Dimou, ou Papa Stratis, morto em 7 de setembro de 2015, dias depois do incidente com Aylan Kurdi. O Papa, como era conhecido, ajudava refugiados desde 2007. Na ilustração, o cartunista grego

John Antóno³³, presta uma homenagem a Aylan Kurdi e a Dimou, que o carrega nos braços e é acompanhado por crianças, uma delas, uma menina, usa o *hijab*, espécie de véu, usado pelas mulheres islâmicas para cobrir a cabeça.

As três ilustrações da Figura 09 retomam o conteúdo da morte, mas colocam novos personagens em cena, no sentido de dar um final feliz para Aylan Kurdi. Os desenhos se desdobram em novas narrativas, remetendo a novos discursos que dão continuidade à cena original, moduladas por mediações culturais religiosas e espirituais, a partir de diferentes crenças. Esse grupo de imagens indica que o contexto do leitor/usuário é relevante no exercício da leitura e compreensão da narrativa, em movimentos de interpretação e releituras. Enquanto ação de um sujeito histórico e cultural, a interpretação não se limita à busca de uma verdade contida na imagem, ao que ela tem de denotação, mas se abre para novas conotações, aos sentidos presentes no contexto, no qual o sujeito está inserido, permeado por suas crenças e valores, afetos e interações. A leitura, para Ricoeur, não é o que o texto prescreve, é o que se revela por meio da interpretação. E essa interpretação implica a compreensão da alteridade e o exercício da sensibilidade.

Por isso, aponta que, para uma teoria englobante da leitura, é preciso considerar os textos como “obras abertas”, expressão difundida por Umberto Eco. Segundo Ricoeur, obra aberta é uma escrita que só se deixa interpretar em função das interpretações que suscita. Ricoeur introduz a noção de reflexividade da leitura, o que permite que o ato de ler se liberte da leitura inscrita no texto e dê réplica ao texto.

[...] sem leitor que o acompanhe, não há ato configurante em ação no texto; e sem leitor que se aproprie dele, não há mundo desdobrado diante do texto. E, no entanto, renasce continuamente a ilusão de que o texto é estruturado em si e por si, e de que a leitura acontece ao texto como um evento extrínseco e contingente. (RICOEUR, 1995, p. 283)

No grupo de imagens seguinte, da Figura 10, as produções partem de uma fotografia da agência *Reuters*, realizada no mesmo contexto da crise migratória, divulgada no dia 8 de setembro de 2015. Na fotografia, a cinegrafista húngara Petra Laszlo é fotografada passando a

³³ ANTÓNO, John. 2015 - Disponível em <http://johnantono.blogspot.com/2015/09/>. Acesso em: 03 de nov. de 2018.

perna em um refugiado, que segura uma criança nos braços. Na imagem seguinte, de autoria do artista palestino Hasan Abadi³⁴, a ação da cinegrafista está inserida na fotografia de Nilüfer Demir, tendo Aylan Kurdi como vítima. A cena interpretada faz a ligação entre os fatos que pertencem ao contexto da mesma diáspora. Esse grupo de imagens foi compartilhado nas redes, motivadas pela morte do menino Aylan.

Figura 10: Criações com a hashtag #KiyiyaVuranInsanlik, inserem outras narrativas conhecidas para abordar o episódio central



Fonte: Franzon, 2018.

Nas imagens seguintes, a montagem feita a partir de três fotografias acrescenta duas fotografias históricas ao contexto, ambas vencedoras do prêmio Pulitzer de 1973 e 1994. Na primeira fotografia da montagem, o fotógrafo Nick Ut registrou a garota que corria após ser queimada durante o bombardeio em Nampal, durante a Guerra do Vietnã, em 1972. A segunda fotografia foi um registro da fome, no Sudão, pelo fotojornalista Kevin Carter, em 1993. O recorte da fotografia de Aylan Kurdi, sem vida, completa a montagem. A última imagem da Figura 17, traz uma releitura da fotomontagem anterior, feita pelo cartunista brasileiro Roberto Kroll³⁵, com a inscrição “Nós não aprendemos”, como forma de lamento e autocrítica. As três imagens são de contextos diferentes e as crianças encontram-se em situações diversas, no entanto, as cenas foram acionadas no processo de interpretação da fotografia sobre a morte de Aylan Kurdi.

Nos três casos da Figura 10, outro ponto em comum é a criança como vítima. As fotografias funcionam como um intertexto que conecta outros fatos ao episódio principal. Trata-

³⁴ ABADI, Hasan. 2015 – Disponível em: < <http://hungarianfreepress.com/2015/09/10/fascism-and-inhumanity-in-hungary-illustrated-by-hasan-abadi/> > Acesso em: 03 nov. 2018.

³⁵ KROLL, Roberto. 2015 - Disponível em: <http://www.robertokroll.com.br/2015/> Acesso em: 03 de nov. de 2018.

se, portanto, de uma transposição de narrativas, num jogo de interdiscursividade. Segundo Jauss (1994, p. 28), a releitura apresentada pelo leitor não é uma novidade, porque ela traz sinais visíveis e invisíveis, traços familiares que predisõem o público a compreendê-la. Ela pode despertar lembranças do já lido ou visto, conduzir o leitor a determinada postura emocional ou, como no caso da sequência abaixo, pode levá-lo a reconstruir a fotografia por meio de performances coletivas, que se convertem em novas imagens, em narrativas sobre narrativas. No caso dessas performances, as apropriações são materializadas de maneira dramática, com as pessoas incorporando (literalmente) a cena original do corpo do menino sem vida. Trata-se de uma experiência estética em sua essência mais profunda, plena de estesia, de afetos e afetações, pois os participantes incorporam, literalmente, o drama da morte de outro ser humano, uma criança, em suas representações cênicas.

Figura 11: A cena da fotografia é recriada por manifestantes em Marrocos e Gaza



Fonte: Franzon, 2018.

No conjunto de imagens da Figura 11, a fotografia de Demir é a geradora de novas imagens sobre o episódio, mas como registro da performance do público. A posição de Aylan Kurdi morto aparece encenada por manifestantes ³⁶em Marrocos (África) e na cidade de Gaza (Palestina). Essas representações diferem das anteriormente analisadas, que faziam uso de desenhos e ilustrações. As cenas desta nova sequência, sugerem um jogo no qual o leitor constrói sua representação por meio de uma performance-manifestação, que é uma linguagem do teatro, segundo Marvím Carlson (2010). Nestas imagens, a performance constrói um

³⁶ Após o recorte da fotografia de Aylan, de Nilüfer Demir, os créditos seguintes são de Fadel Senna/AFP/Getty Images. Disponível em: <https://www.mirror.co.uk/news/gallery/moroccan-tribute-to-aylan-kurdi-6415197>. Acesso em: 03 de nov. de 2018.

discurso por meio da visibilidade do corpo, como estratégia de posicionamento e de reconhecimento. Uma expressão evidente de alteridade.

Reconhecer que nossas vidas estão estruturadas de acordo com modos de comportamento repetidos e socialmente sancionados levanta a possibilidade de que qualquer atividade humana possa ser considerada como performance, ou, pelo menos, que toda atividade é executada com uma consciência de si mesma (CARLSON, 2010, p. 15).

Segundo Iser (1999, p. 58), essas representações são produzidas por meio das imagens criadas. O texto fornece pistas de como as imagens devem ser construídas na mente do leitor. Em sua obra *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético* (1996), o teórico alemão, Wolfgang Iser, formula a tese de que o texto é um dispositivo a partir do qual o leitor constrói suas representações. Em *O jogo do texto*, Iser (1979, p. 107) apresenta o conceito de jogo indicando um contrato entre autor e leitor, no qual o mundo no texto já se apresenta como algo encenado, em outras palavras, pode ser tomado como um jogo. Embora no texto Iser esteja tratando da literatura e ficção, seu conceito ajuda a elucidar a relação entre a fotografia de Demir e seus leitores.

Quanto mais o leitor é atraído pelos procedimentos a jogar o jogo do texto, tanto mais é ele também jogado *pelo* texto. Assim, novos traços de jogo emergem – ele assegura certos papéis ao leitor e, para fazê-lo, deve ter claramente a presença potencial do receptor como uma de suas partes componentes. O jogo do texto, portanto, é uma *performance* para um suposto auditório e, como tal, não é idêntico a um jogo cumprido na vida comum, mas, na verdade, um jogo que se encena para o leitor, a quem é dado o papel que o habilita a realizar o cenário representado. (ISER, 1979, p. 116)

No último grupo de imagens da Figura 12³⁷, o foco está nos cartazes. O primeiro cartaz remete a um outro episódio ocorrido no dia 7 de janeiro de 2015, no jornal satírico francês *Charlie Hebdo*, que sofreu um atentado terrorista em Paris. O episódio resultou na morte de doze pessoas, entre elas cinco cartunistas. O atentado foi motivado por vingança por conta de charges publicadas pelo jornal sobre o profeta Maomé e líderes mulçumanos. A expressão *Je suis Charlie #jesuischarlie* (Eu sou Charlie) tornou-se símbolo de oposição ao terrorismo e de apoio ao jornal. Na sequência a seguir, aquela expressão se transforma em *Je suis Aylan* (Eu sou Aylan), clara experiência de interdiscursividade e alteridade, que revela solidariedade em

³⁷ Os créditos das imagens da Figura 5 são os seguintes: Foto 1 - Philippe Wojazer/Reuters. Foto 2 – François Guillot/AFP. Foto 3 – Agência Reuters. Foto 4 – Osmar Orsal/Reuters.

forma de reconhecimento, e autoconhecimento.

Figura 12: Cartazes com a imagem de Aylan estampa protestos em diversos países



Fonte: Franzon, 2018.

O que todas estas imagens têm em comum é a questão da representação e do que simbolizam. Para Boris Kossoy (1989, p. 43), “a representação fotográfica é uma recriação do mundo físico ou imaginado, tangível ou intangível; o assunto registrado é produto de um elaborado *processo de criação* por parte de seu autor”. Nessa criação, as imagens evocam outros discursos, ao mesmo tempo em que homenageiam Aylan Kurdi, tornando-o símbolo de um evento em que centenas de pessoas morreram, mas ele é a representação máxima desse episódio.

Mais que uma expressão formal de mobilização política, as poéticas interdiscursivas que aqui examinamos se convertem em experiências estéticas compartilhadas, no sentido da “partilha do sensível” proposto por Rancière (2009). São expressões plenas de estesia e afeto, que trazem a compreensão da estética como um “*sensus communalis*”, como define Herman Parret (1997, p. 178), mais que um *sensus communis*. Trata-se do sentimento de estar-com-os-outros. Para ele quando “o *sensus communis* é o *sensus* de uma comunidade que (...) não é nem argumentativa nem consensual: ela é afetiva” (PARRET, 1997, p. 197). Quando se fortalece o sentimento do coletivo, da comunidade, em relações de afeição e sensibilidade, os seres humanos se reconhecem e se relacionam uns com os outros de maneira solidária. A percepção de si mesmo passa pela percepção do outro, na perspectiva da alteridade. E esse “*sensus communis* é constituído por uma tensão entre o sensível e o social”, explica Parret (1997, p. 198). Para ele, é preciso socializar o sensível e sensibilizar o social.

Mediante a pré-análise das releituras a partir das categorias propostas, avançamos na síntese temática para a interpretação de chaves de leitura sobre o caso Aylan Kurdi. No texto seguinte, tratamos sobre a criação das seis categorias e dos três eixos analíticos.

3.3 CASO AYLAN KURDI: MOVIMENTOS, CATEGORIAS E EIXOS DE ANÁLISE

Neste item discorreremos sobre a delimitação efetiva do corpus empírico, os movimentos metodológicos de raciocínio e as unidades de análise que nortearam a pesquisa em curso. O mergulho no material empírico contribuiu para o conhecimento dos aspectos do objeto do qual estávamos tratando, bem como do referencial teórico, assim como ressalta Marconi e Lakatos (2017, p. 112) sobre a importância do caráter interpretativo da pesquisa e da escolha do arcabouço teórico que dialogue com o corpus.

Tais definições nos encaminharam os movimentos metodológicos de raciocínio que nortearam a pesquisa em curso, com um estudo que se apoia na pesquisa bibliográfica sobre conceitos referentes à inter-relação entre imagem, comunicação e experiência estética; a apresentação dos fundamentos do estudo descritivo e analítico de cunho qualitativo; a descrição e problematização do objeto e a caracterização do corpus da pesquisa. De acordo com a proposta, iniciamos com dois movimentos que se complementam em torno de um mesmo objetivo em comum que é discutir a contribuição da experiência estética para refletir sobre o processo de interpretação da fotografia de Aylan Kurdi.

- Primeiro movimento: fundamentação teórica sobre a imagem do ponto de vista da cultura, as relações entre imagem, imaginário e o arquétipo da criança.
- Segundo movimento: fundamentação teórica e metodológica sobre experiência estética; a relação entre estética e política; e as sensibilidades presentes no ato fotográfico e na recepção.

Com esta proposta, o primeiro movimento busca reflexões sobre a imagem do ponto de vista da cultura, uma vez que nos caracterizamos como seres culturais, ao nos servirmos de objetos culturais criados e partilhados por outras consciências. Por isso, discutimos inicialmente a imagem por um olhar arqueológico para, em seguida, situá-la na contemporaneidade enquanto objeto estético em trânsito nos dispositivos midiáticos. Compreender a origem sensorial da imagem contribui para analisá-la nos ambientes midiáticos de troca e de encontros motivados por um sentimento de partilha. Acredita-se que esse percurso inicial realça o poder comunicativo e sensível da imagem, de seus elementos compositivos, míticos e arquetípicos que se manifestam no espaço de encontro entre as percepções dos receptores. Tais percepções

e leituras dialogam com os sentidos construídos em outro tempo histórico e são transportados pelo imaginário individual e coletivo para a atualidade.

O segundo percurso baseia-se nas discussões teóricas e metodológicas sobre experiência estética, percepção, sensibilidade em sua articulação com a imagem e a comunicação. A partir dessa chave, buscamos realçar a binômio estética e política, estética e imagem, estética e comunicação, alteridade e reconhecimento. As contribuições da experiência estética fazem emergir a necessidade de discussões sobre o protagonismo das imagens sensório na contemporaneidade, a fundamentação do aspecto dialógico das imagens em trânsito na mídia e em como o receptor constrói outros significados a partir da experiência individual e cultural. Concomitante a isso, as relações entre estética e política ajudam a fundamentar o papel sensível que a imagem ocupa no cenário das representações sobre a crise migratória atual.

Nesse sentido, a experiência vivida pelos sujeitos e o modo como se apropriam das formas simbólicas, como no caso abordado nesta tese, deve ampliar os modos de compreensão da experiência estética em sua relação com a imagem. Após realçar os movimentos da tese, partimos para a apresentação das categorias e eixos elaborados. A seleção do corpus considerou a divisão do material visual por meio de temáticas que estiveram presentes intensamente nas criações do público, portanto, de cunho mais estético, no que diz respeito à forma, aos elementos presentes no texto visual, tais como símbolos religiosos, relativos à infância, como brinquedos entre outros. Perpassando essas temáticas, em uma dimensão mais abstrata da leitura, elaboramos os eixos que transcendem os elementos visuais e apontam para uma leitura mais aprofundada do fenômeno.

3.3.1 Categorias analíticas

Esta pesquisa parte da premissa de que o conhecimento se dá quando o pesquisador mergulha no objeto empírico, observando-o de modo intenso, sendo capaz de apresentar sentidos diversos daqueles já percebidos. Considerando que as características do objeto de estudo proposto o colocam como parte de um fenômeno contemporâneo presente em contexto midiático, optamos pela estratégia de um estudo de caso descritivo e analítico de cunho qualitativo sobre as releituras em torno fotografia de Aylan Kurdi. Assim, o caso específico desta pesquisa é o Caso Aylan Kurdi. As unidades de análise serão as releituras produzidas pelo público no período em que sua fotografia se tornou viral, levando os internautas dentro e fora

da rede a reelaborarem o conteúdo da fotografia. Para materializar o corpus de análise, essas reelaborações foram agrupadas por interesse temáticas que emergiram das mídias sociais no período posterior à publicação da fotografia. Os grupos temáticos foram definidos a partir da repetição de temas surgidos no contexto das recriações. Optamos por agrupar famílias de imagens contendo a mesma temática. Em seguida, percebemos que as imagens recriadas poderiam ser agrupadas por interesses temáticos reproduzidos em fotografias, fotomontagens, desenhos, ilustrações, pinturas, charges, grafites, esculturas e performances. Nas releituras, o público refazia a cena e realocava a imagem de Aylan Kurdi para outros contextos, até fora da cena da praia, com outros personagens e até realizando atividades comuns para a sua idade. De acordo com o que foi selecionado a partir de famílias de imagens, pode-se agrupar as seguintes categorias³⁸ em que o menino estava inserido: Releitura associativa, Cotidianidade da criança, Monumental, Performática, Política e Religiosa/Espiritual.

Figura 13: Categorias criadas a partir da incidência temática



Fonte: Franzon, 2019.

³⁸ Durante a exploração do material visual notou-se a divisão de temas repetidos nas recriações feitas pelo público e disponibilizadas nas mídias sociais, como Instagram, Twitter e Facebook a partir da hashtag em turco. Outras imagens presentes no contexto das produções são de natureza jornalística, como fotografias únicas e coberturas de episódios sobre o caso. Portanto, algumas imagens são particularmente “criadas” pelo público, por meio de técnicas como pintura, desenho, ilustração, grafite, e outras são representações de situações, como performances e protestos sobre a crise migratória desencadeada pela morte de Aylan.

(A) Releitura associativa: neste tipo de recriação, o público buscou associar a imagem de Aylan Kurdi com outras imagens presentes no imaginário coletivo sobre crianças em situação de sofrimento utilizando a técnica da fotomontagem, por meio da fotografia ou desenho. Outra associação foi feita em torno de outras cenas geradas no contexto dos deslocamentos no período. As imagens foram reinseridas nas mídias sociais e reinterpretadas à luz da morte de Kurdi. Uma observação recente é que quando algo provoca a morte de uma criança, retomam a imagem de Aylan e fazer a justaposição das cenas, da criança que morreu e de Aylan Kurdi, mesmo isso sendo em contexto diferentes. Tal ação mostra que talvez o que tenha provocado a morte tenha origem em causas semelhantes, como a violência, o descaso, a intolerância. É importante ressaltar que toda imagem de certo modo está associada a outra, mesmo sendo indicada em categoria diferente. No caso, a associação se dará por um tema mais específico.

Figura 14 - Fotomontagem com imagens icônicas de crianças



Fonte: Reprodução/Internet.

Figura 15 - Ilustração reproduz imagens icônicas de crianças



Fonte: Roberto Kroll, 2015.

(B) Cotidianidade da criança: essa categoria reúne imagens em forma de pinturas, desenhos, ilustrações. A cena recriada mostra Aylan realizando atividades comuns à sua idade. Algumas releituras colocam Aylan em uma cama ou relaciona a morte com o sono.

Figura 16 – Ilustração de Aylan brincando na areia da praia foi encontrado



Figura 17 – Ilustração mostra Aylan dormindo em uma cama



Fonte: Reprodução/Twitter³⁹.

Fonte: Reprodução/Instagram⁴⁰.

(C) Monumental: nessas imagens registradas por meio de fotografias, a figura de Aylan é representada como se fosse um monumento, em forma de escultura ou grafite. O monumento é um tipo de obra grandiosa construída com a finalidade de perpetuar a memória da pessoa ou o acontecimento, considerado relevante na história de uma comunidade e nação. Pelo tamanho e proporção, o monumento chama a atenção. O grafite é um tipo de inscrição feita em paredes. Considera-se o grafite uma inscrição caligrafada, um desenho pintado ou gravado sobre suporte. Inserimos nessa categoria pelo tamanho e finalidade, fazer uma homenagem e perpetuar a memória de Aylan. Os povos antigos usavam esse recurso de inscrições visuais com a finalidades semelhantes.

Figura 18 – Mulheres palestinas colocam flores em escultura de Aylan na faixa de Gaza



Fonte: Mohammed Abed⁴¹.

Figura 19 – Grafite dos artistas Justus Becker e Oguz retrata Aylan no Porto de Frankfurt



Fonte: AFP/ Daniel Roland.

(D) Performática: registros fotográficos mostram performances em torno da cena registrada por Demir. Em uma delas, participantes repetem a postura do menino capturada na foto. Eles estão com vestimentas semelhantes à de Aylan, a camiseta na cor vermelha e bermuda. Nos casos trazidos a seguir, uma performance é realizada por um artista na cidade de Nantes, na França. A posição em que Aylan foi registrado na fotografia é repetida enquanto o

³⁹ Disponível em: < <https://internacional.estadao.com.br/galerias/geral,ilustracoes-homenageiam-menino-sirio-morto-em-praia,20068> > Acesso em 13 set. 2019.

⁴⁰ Disponível em: < <https://www.instazu.com/tag/kiyiyavuranlnsanlik> > Acesso em 13 set. 2019.

⁴¹ Disponível em: < <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2015/09/escultura-de-areia-em-gaza-lembra-menino-sirio-afogado.html> > Acesso em 13 set. 2019.

público assiste. A outra imagem é de manifestantes em uma praia no Marrocos, que também repetem a posição de braços do menino. As cenas representam outro tipo de apropriação da imagem de Aylan. Elas são realizadas no espaço público. A fotografia é um modo de trazê-las para a visibilidade midiática.

Figura 20 – Performance em Nantes, na França



Fonte: Fadel Senna/AFP ⁴².

Figura 21 – Manifestantes em uma praia em Marrocos repetem postura de Aylan



Fonte: Jean-Sebastien Evrard/AFP ⁴³.

(E) Política: nesta categoria, as cenas recriadas por meio de pintura, desenho, ilustrações mostram Aylan em cenários reconhecidos por sua importância social, histórica e política, como a sala de reuniões da ONU, e também diante de personalidades públicas de relevância política ou remetendo à situação das fronteiras fechadas para os refugiados. Apenas algumas charges, de conteúdo político associadas ao caso, extrapolam a realidade do assunto, inserindo outros elementos, como caso da charge do *Charlie Hebdo*.

⁴² Disponível em:

<<https://entretenimento.band.uol.com.br/noticias/100000770237/marroquinosprestamhomenagemaaylankurdi.html>> Acesso em 13 set. 2019.

⁴³ Disponível em: <<https://www.gettyimages.pt/detail/fotografia-de-not%C3%ADcias/model-representing-the-dead-syrian-refugee-fotografia-de-not%C3%ADcias/824295820?adppopup=true>> Acesso em 13 set. 2019.

Figura 22 – Fotomontagem coloca Aylan na sala de reuniões da ONU



Fonte: Reprodução/Twitter⁴⁴.

Figura 23 – Charges do jornal francês *Charlie Hebdo*, do cartunista Riss



Fonte: Reprodução/Twitter⁴⁵.

(F) Religiosa/ Espiritual: neste tipo de recriação, o público representou Aylan com personagens simbólicos de diversas religiões e crenças. As ilustrações, pinturas e desenhos inseriram o menino em contextos religiosos e espirituais de acordo com a crença que os receptores estão inseridos.

Figura 24 – Foto com ilustração mostra Aylan sendo resgatado por entidade espiritual



Fonte: Reprodução/Twitter⁴⁶.

Figura 25 – Fotomontagem com Aylan nos braços de Jesus



Fonte: Reprodução/Twitter⁴⁷.

⁴⁴ Disponível em: <https://twitter.com/malaieka_khan/status/639533403327475712> Acesso em 13 set. 2019.

⁴⁵ Disponível em: <<https://twitter.com/haaretzcom/status/643793164407455744/photo/1>> Acesso em 13 set. 2019.

⁴⁶ Autor: Djjar Ibrahim. Disponível em: <<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2015/09/ilustracoes-homenageiam-menino-sirio-morto-em-praia-em-redes-sociais.html>> Acesso em 13 set. 2019.

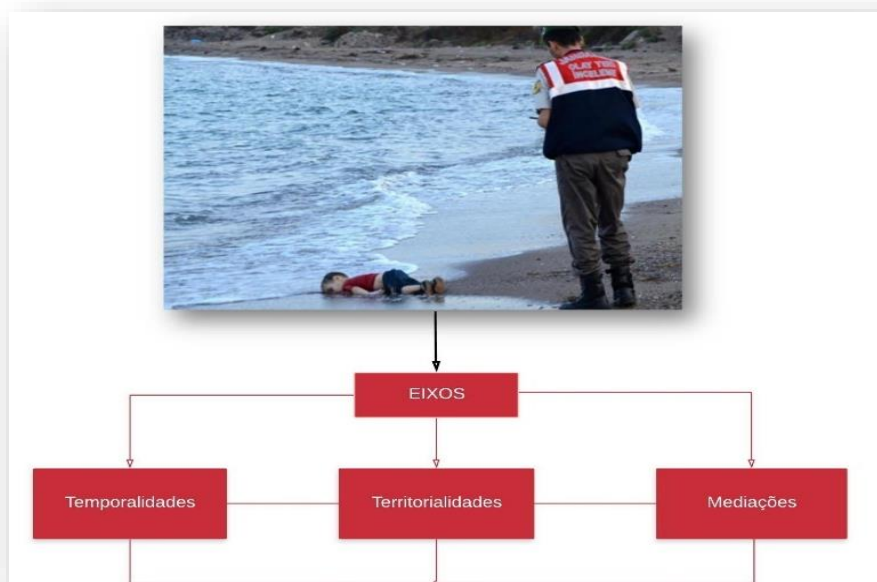
⁴⁷ Autor: Bryan McGregor. Disponível em: <<https://www.slideshare.net/robson6181/o-que-arte-63968422>> Acesso em 13 set. 2019.

A partir da elaboração das seis categorias, reunidas a partir da incidência de temáticas com a pesquisa pela hashtag, foram desenvolvidos três eixos de análise com contribuição da banca de qualificação. As três grandes chaves serão apresentadas a seguir e desenvolvidas no Capítulo 04.

3.3.2 Eixos analíticos

A criação de três grandes eixos analíticos contou com a contribuição da banca de qualificação no mês de novembro de 2019. Naquela oportunidade, foram apresentados os caminhos percorridos pela pesquisa e as categorias criadas a partir da exploração das reelaborações do público. Apoiados pelas reflexões sobre a imagem e o contexto em torno do debate sobre a crise migratória, sobre as articulações do objeto com a fundamentação teórica, e com ideias transdisciplinares que permeiam objeto de estudo, concentramos as discussões em três chaves para interpretar o corpus empírico. Para fins de análise do material empírico derivado da fotografia de Aylan Kurdi, elaboramos três grandes eixos: o Eixo das Temporalidades, Eixo das Territorialidades, Eixo das Mediações, dispostos na figura a seguir.

Figura 26: Eixos analíticos



Fonte: Franzon, 2020.

As três chaves de interpretação discutem questões que envolvem as temporalidades atuantes no âmbito das releituras, estendendo-se para os elementos constitutivos da dinâmica social, histórica e cultural envolvidas no debate sobre a crise migratória. Concernentes às territorialidades, dedicamo-nos a discutir a noção de territórios, espaços, ambientes para além da conceituação dos termos, como também relativa às demais significações que emergem do termo no contexto da análise, tendo em vista o objeto estético escolhido. Na perspectiva das Mediações, interpretamos a experiência estética convertida em poética à luz de matizes culturais presentes na sociedade, realçando a natureza afetiva, dialógica e dialética das ações comunicacionais. Para isso, acionamos os conceitos fundamentados nos Capítulos 1 e 2 para produzir os sentidos acerca do material selecionado para o estudo, que está no próximo capítulo.

CAPÍTULO 04 – EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E POÉTICA EM RELEITURAS MIDIATIZADASS

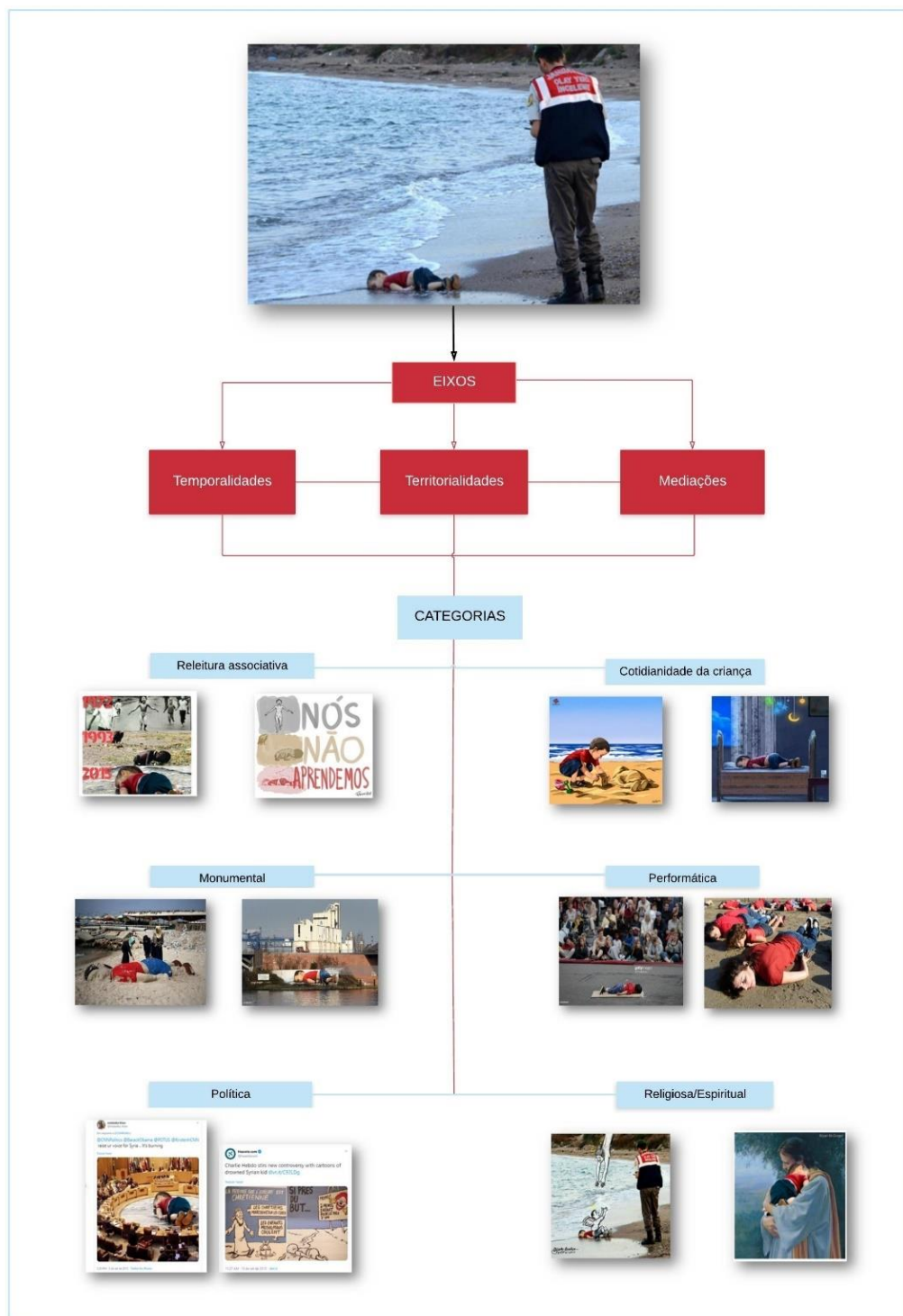
A discussão sobre as apropriações da fotografia da morte de Aylan Kurdi permitirá articulações com as questões do âmbito da inter-relação entre comunicação, imagem e experiência estética. Tais aproximações nos possibilitarão vislumbrar a contribuição da experiência estética para pensar a midiatização da fotografia e o sujeito midiatizado. São esses os objetivos a serem alcançados com o presente capítulo. Como foi registrado no capítulo anterior, nesta análise empírica as categorias **Releitura Associativa, Cotidianidade da criança, Monumental, Performática, Política e Religiosa/Espiritual**, que derivou da incidência e familiaridade temática encontrada por meio de uma pesquisa com a hashtag em turco, inglês e língua portuguesa “Humanidade levada com as águas”. Para fins de análise, as categorias serão entrecruzadas com os três eixos de interpretação **Temporalidades, Territorialidades e Mediações**.

Os três fatores orientam nossa percepção estética das narrativas midiatizadas: o tempo, os territórios e as mediações. Pensar essas dimensões e suas interdependências pode nos ajudar a compreender melhor como se dá a produção de sentidos nas imagens, e a partir das imagens, de uma criança morta na praia. Que temporalidades estão presentes nessas representações? Que fronteiras e delimitações territoriais são questionadas nessas produções midiatizadas? Que mediações são acionadas nos processos de leitura e interpretação dessas imagens? Há diversas temporalidades que se sobrepõem nas imagens reelaboradas pelos sujeitos envolvidos no processo de interpretação. Temporalidades que são inerentes aos processos comunicacionais da cultura midiatizada em conexão com o tempo histórico, cronológico e pessoal. As territorialidades discutem os territórios, os espaços e as delimitações impostas pelas fronteiras, que compreende os contornos da própria imagem e da fotografia. Por se tratar de um tema sobre refugiados, a questão das fronteiras e dos territórios é um ponto crucial para pensar a culturas, localidade, pertencimento em relação às identidades, ao reconhecimento e à alteridade. Nas Mediações refletimos sobre as criações do público em uma sociedade matizada por diversificadas culturas e como essas relações coletivas e comunitárias tensionam as articulações sobre a morte de Aylan em novas experiências poéticas. Esse movimento será balizado por autores que pensam a comunicação como um processo dialógico e dialético em suas relações com a experiência estética nas dinâmicas de produção de sentido e de reconhecimento.

A seguir, apresentamos na Figura 27 a disposição dos três eixos combinados com as seis categorias. Os eixos e categorias não orientam movimentos e encontros fixos entre si, um

perpassa o outro com um fluxo de combinações e de potenciais oportunidades de sobreposições, como vamos discutir a seguir.

Figura 27: Eixos e categorias da análise empírica



Fonte: Franzon, 2019.

Para fins de análise, as reelaborações resultantes das famílias de imagens derivadas da fotografia matriz foram divididas em seis categorias discutidas anteriormente e, a partir dessas categorias, foram criados três grandes eixos sobre as questões do tempo, do território e das mediações, que nos ajudam a examinar as imagens. A partir dessa proposta, este capítulo é constituído pelas análises dos materiais empíricos mobilizados com ênfase na busca pelas respostas que norteiam a pesquisa. A questão central procura realçar a contribuição da experiência estética para a compreensão das respostas sociais⁴⁸, conforme Braga (2006), sobre o Caso Aylan Kurdi, cuja fotografia motivou reações sobre o tema dos deslocamentos de refugiados pelo mundo. A relação dos sujeitos com a fotografia de Aylan Kurdi envolveu uma pluralidade de reelaborações, que expandiram as representações e os sentidos sobre o assunto, como descrito anteriormente. O entrecruzamento das categorias abordadas no capítulo anterior, com os eixos, posteriormente constituídos, contribui para a interpretação dessas imagens.

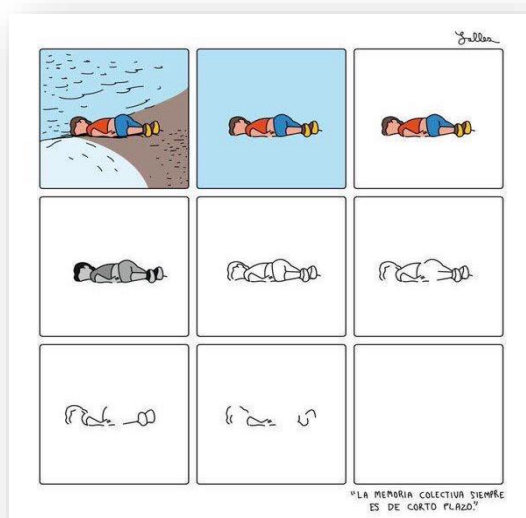
A fotografia do menino sírio é um registro factual, comum na rotina jornalística e que atende aos pressupostos de imediatismo e de valores-notícia como atualidade. No entanto, ao ser reelaborada pelo público, este, subverte a instantaneidade e remete o acontecimento a uma temporalidade. Um dos aspectos das recriações, que pode ser alocado nesse eixo, mostra que existe uma história por trás daquela fotografia. Essas situações visualmente narradas buscam contextualizar o fato, inclusive, com fotografias anteriores, cujas histórias são protagonizadas por crianças em situação de dor, sofrimento e morte. A imagem principal retrata uma circunstância que não está explícita na cena, mas mostra uma conjuntura de crise humanitária⁴⁹ mais ampla. Por essa razão, o material empírico evidencia situações que podem ser potencialmente discutidas na relação entre imagem e experiência estética a partir de uma questão profunda e complexa como a da morte de uma criança, entre tantas mortes em diversos

⁴⁸ Sobre conceito de respostas sociais, José Luiz Braga, no livro *A sociedade enfrenta a sua mídia*, propõe a existência de um terceiro sistema componente da processualidade midiática, a ser adicionado aos dois existentes. A descrição do processo de comunicação tradicional indica uma relação entre emissores e receptores, através de um canal (os meios de comunicação), que responderiam, separadamente ou em conjunto, por todos os processos midiáticos existentes na sociedade. Braga (2006), insere o “sistema de interação social sobre a mídia” ou, sinteticamente, “sistema de resposta social”. Esse terceiro sistema corresponde a um componente ativo de interação social-midiática. Esse terceiro campo proposto pelo autor, indo além da produção e da recepção, abriga as respostas que a sociedade gera depois de receber o que foi produzido. Com o sistema de respostas sociais, é possível observar articulações entre os campos. Dessas interações, é possível desenvolver o pensamento crítico da sociedade.

⁴⁹ Em 2017, segundo dados do Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados (ACNUR), **68,5 milhões de pessoas foram deslocadas de suas casas à força**. A maior parte tenta encontrar outro lugar onde viver dentro do mesmo país, mantendo alguma relação com suas raízes e cultura. Porém, 25,4 milhões tiveram que cruzar fronteiras em busca de segurança. Em maior ou menor medida, **todos os cinco continentes experimentam as consequências das crises migratórias**.

períodos históricos, provocadas por posicionamentos políticos inscritos na história das migrações. A morte explícita de uma criança torna implícito, na fotografia, as problemáticas que a colocaram naquele local, levada pelas águas, depositada na superfície da areia, promovendo, de tal modo, a visibilidade de uma problemática. Embora a fotografia fixe um instante específico e pareça superficial e efêmera, neste caso, a existência da fotografia permitiu a expansão do debate e a maior durabilidade do evento na mídia. O fenômeno de releitura mostra a força afetiva da imagem e o papel dos sujeitos midiáticos na construção de novos sentidos e sensibilidades. As recriações buscam reavivar a memória e a imaginação para evitar o esquecimento, como no quadrinho abaixo do ilustrador mexicano Eduardo Selles. Seu desenho mostra o apagamento da imagem de Aylan a cada frame, reforçando a ideia do esquecimento com a frase: “La memoria colectiva siempre es de corto plazo”.

Figura 28: Quadrinho discute o papel da memória e do esquecimento a partir do caso Aylan



Fonte: Eduardo Selles.

As respostas a esse evento específico alargam o espaço e tempo do fato e produzem um material visual que oferece condições para compreender sobre como eventos podem ser interpretados pelos sujeitos envolvidos historicamente no contexto midiático contemporâneo. Diante disso, buscamos discutir as estratégias visuais utilizadas pelo público que contribui para

a sobrevivência de episódios traumáticos. Assim, prosseguimos com a interpretação dos eixos das temporalidades, das territorialidades e das mediações.

4.1 Eixo das Temporalidades

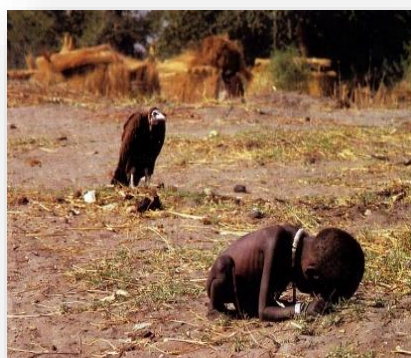
A partir dessa observação do objeto empírico, o eixo das Temporalidades remete a fotografia a um contexto mais amplo. Isso se dá quando o público resgata histórias de outras visualidades, provocando a ampliação da linearidade histórica daqueles acontecimentos. Se a fotografia se parece com um ponto e a imagem em movimento, como por exemplo, o cinema, se permite ser uma linha, nesta oportunidade, a fotografia altera seu tempo presente para uma temporalidade que se expande do passado ao futuro. Nessa perspectiva da temporalidade, a fotografia de Aylan convoca uma atitude criadora no sentido de compreender o presente a partir de reflexões sobre o passado, em que outras situações representadas em fotografias são resgatadas para contemplar as narrativas desse tempo histórico. Desse modo, o fenômeno de reelaboração em torno desta fotografia, de setembro de 2015, recupera, em algumas releituras, a discussão em torno da violência, da sua banalização e naturalização de acontecimentos que ficaram registrados em fotografias, como as icônicas imagens da Guerra do Vietnã, entre os anos de 1955 a 1975, e a fome no Sudão, capturada em 1993. As fotografias, ambas relacionadas às atrocidades ligadas à guerra e conflitos, são recorrentes – não as mesmas, mas semelhantes, protagonizadas por crianças.

Figura 29: Napalm Girl



Fonte: Nick Ut, 1972.

Figura 30: A criança e o abutre



Fonte: Kevin Carter, 1993.

As recriações associam as imagens de Nick Ut (Vietnã, 1972) e Kevin Carter (Sudão, 1993) à fotografia de Nilufer Demir (Turquia, 2015). Na fotomontagem, a indicação dos anos que ocorreu os fatos aponta para um tempo cronológico ligado a um período histórico e político que desencadeou tais acontecimentos. Na segunda imagem, o desenho reproduz as cenas das fotografias aliando-as à frase: “nós não aprendemos”. A releitura associa contextos históricos e políticos diferentes aos da morte de Aylan. Mesmo separadas historicamente, as imagens retornam ao tempo presente como uma forma de resgatar questões que marcaram a sociedade da época e que ainda provocam comoção ao serem revisitadas. No contexto da experiência estética, as três imagens podem ter suscitado emoções semelhantes nas pessoas. O que as une, além da perspectiva temporal que nos fazem perceber a intensidade e a profundidade do tempo, é o retrato da dor, do sofrimento e da morte, um sofrimento e dor que se perpetuam no tempo, de forma coletiva e quase mítica. A interpretação dos contextos ali religados, sugere que a humanidade não aprendeu com os erros e continua a sacrificar a vida de inocentes.

Figura 31: Fotomontagens sobre temporalidades



Fonte: Reprodução/Internet.

Figura 32: Ilustração com imagens icônicas



Fonte: Roberto Kroll (2015)

O que essa interpretação e as demais releituras revelam é que a foto não retrata apenas um instante, mas uma situação mais ampla e complexa que está implícita na cena. Para esse acontecimento ser registrado, muitas ocorrências antecederam o episódio representado. Isso remete a existência de uma história que desencadeou o episódio, implica em uma temporalidade. O que se vê é a imagem de uma criança que teve a vida ceifada, e por trás da imagem, há outras imagens de outras vítimas que trazemos conosco. Aquelas imagens que a memória consegue alcançar por meio da lembrança que guardamos sobre essas experiências

visuais e afetivas. No passado, há como que um baú de imagens que associamos e comparamos com a que vemos no presente. Seleccionamos o que melhor se adapta a determinado episódio e as tornamos presentes por meio de uma indignação, que quebra a passividade e se transforma em uma tentativa de questionamento, expressão de opinião e da manifestação do desejo de resolução desse problema. Quando compartilhamos algo que ainda não é possível, como a busca pela extinção de eventos como esse, há uma temporalidade que remete ao a uma expectativa de futuro. Compromissos, projetos, sonhos que remetem ao futuro, que pode ser como uma forma de esperança, porque espera que algo de melhor aconteça, tanto na vida pessoal, com os sonhos individuais, na sociedade, com mudanças coletivas. Tais expectativas atingem desde o imaginário coletivo aos sonhos de cada um. Pensar o futuro é participar desse sonho de um mundo melhor a partir de um diagnóstico do presente, tendo como parâmetro o passado, o que aconteceu nos remete a compromissos com o futuro. O que nos faz indagar sobre qual o compromisso e o comprometimento que temos com as questões que afetam a humanidade.

O futuro está no presente quando nos mobilizamos em torno de reflexões, conscientizações sobre o que pode acontecer. As projeções sobre o futuro nos desafiam a refletir um futuro nem tão distante. Quando olhamos para a imagem da criança e do abutre, por exemplo, da menina correndo após a bomba atingir seu vilarejo, ou de Aylan, estamos olhando para um passado que ainda é presente. Foi passado e pode vir a acontecer no futuro. Em um novo presente, essas situações podem voltar, como foi o caso de outras crianças refugiadas, cujas imagens não alcançaram grandes repercussões. No entanto, as imagens que ganham visibilidade e são capazes de comover a opinião pública, contribuem para a produção de novas narrativas e para o retorno de outras imagens icônicas à cena midiática vigente. Elas são trazidas, muitas vezes, por artistas, fotógrafos, ilustradores, e diversos produtores de imagens com habilidades em desenvolver conteúdos visuais.

A partir de 2015, com a fotografia de Aylan, que se tornou um ícone da crise migratória, outras fotografias de crianças imigrantes e refugiadas passaram a chamar a atenção da mídia e do público e funcionaram como um gatilho para a comparação com o caso Aylan, como a fotografia⁵⁰ do menino sírio Omran Daqneesh, que viralizou na web ao ser fotografado no

⁵⁰ Segundo a agência norte-americana Associated Press, a fotografia de Omran Daqneesh foi feita por Mahmoud Raslan, um jihadista do grupo Harakat Nour al-Din-al-Zenki, apoiado pela CIA. Um mês antes do registro, no dia 19 de julho de 2016, Mahmoud havia degolado uma criança palestina de 12 anos, Abdullah Tayseer Al Issa.

hospital, atônito, coberto de poeira e sangue na cidade síria de Aleppo em agosto de 2016. Em seguida, a imagem de Omran foi associada à de Aylan por um artista sudanês. Em sua releitura, o artista une duas narrativas envolvendo histórias com final diferente, mas que estão ligadas pelo mesmo contexto de conflito que marca a crise dos refugiados do século XXI. A legenda do cartum mostra o drama das crianças sírias que, ao resistirem ao impacto da violência, terão as sequelas emocionais e psicológicas, ou se tentarem escapar, poderão morrer.

Figura 33: Foto de Omran Daqneesh e cartum sobre a difícil escolha das famílias sírias



Fonte: Mahmoud Ruslan, 2016.



Fonte: Khalid Albaih, 2016.

No exemplo a seguir, o jornal *The New York Times* traz na primeira página a imagens dos dois meninos sírios, Aylan e Omran, com as fotografias de Nick Ut e Kevin Carter. A legenda explica que as imagens históricas de Ut e Carter ressoam nas imagens das crianças sírias. A publicação de dezembro de 2016 retoma outros contextos e cria uma narrativa histórica sobre os diferentes tipos de sofrimentos pelos quais as crianças passaram. As fotografias e as elaborações do público mostram o papel político das imagens. Indicam uma produção de sentido que se dá nas dinâmicas sociais e nas relações com o Outro. É como se o surgimento de uma nova imagem, com uma história em particular, servisse para se juntar à uma grande narrativa sobre o “Eu” e o “Outro”, elementos essenciais no âmbito da Hermenêutica, que relaciona conhecimento com reconhecimento. Mesmo que em contextos diferentes, as imagens de crianças em situação de sofrimento e morte fomentam debates e mobilizam produções visuais mais atentas à situação de refugiados.

Figura 34: Ilustração com imagens icônicas de crianças



Fonte: Capa do jornal *The New York Times* de 14 de dezembro de 2016.

Do outro lado do mundo sírio, em junho de 2018, outra fotografia fomentou a discussão sobre a política de “tolerância zero” para imigrantes nos Estados Unidos. No registro fotográfico, a imagem da menina hondurenha Yanela Varela, de 2 anos, chora enquanto sua mãe é abordada por policiais na fronteira entre Estados Unidos e México, viralizou na internet e foi parar na capa da revista *Time* no mês seguinte, julho de 2018. Por meio de uma fotomontagem, que coloca Trump ao lado de Yanela, a chamada sobre um fundo vermelho diz: “Welcome to America” (“Bem-vinda aos Estados Unidos”).

Em outro contexto, a situação de uma criança imigrante foi posicionada midiaticamente na capa de uma revista por meio de uma fotomontagem que faz uma releitura da imagem principal. A imagem resultante revela um novo conteúdo ao adicionar elementos à trama central e amplia os arquivos visuais de conhecimento sobre o drama protagonizado por crianças nas diásporas contemporâneas. Embora registradas em cenários diferentes, as fotografias de Aylan e Yanela cruzam tempos e contextos de processos dramáticos, violentos e repetitivos. Contra a anestesia provocada pela repetição que seda os sentidos e pode causar o apagamento da memória, a criação de novas imagens parece ser uma estratégia para fazer durar o incompreensível. Há uma percepção estética que resulta em novas experiências poéticas alinhadas a esses episódios capazes de torná-los marcantes por mais tempo em nossa memória.

E quando a comunicação demanda nossa sensibilidade ela se faz “comunicação sem anestesia” (BARROS, 2017).

Figura 35: A fotografia transposta para a capa da Time revela estratégias de duração da imagem com a produção de novas narrativas



Fonte: John Moore, 2018.



Fonte: revista *Time*, 2018.

Um caso mais recente e igualmente comovente, de junho de 2019, foi o registro fotográfico da menina Valéria e de seu pai Óscar Martínez de El Salvador, que morreram afogados no Rio Grande – Rio Bravo para os mexicanos, que separa o México dos Estados Unidos. Valéria tinha escassos 23 meses quando seu pai, de 25 anos de idade, tentou alcançar o outro território, mas algo não aconteceu como o esperado e o sonho de uma nova terra submergiu. A fotografia⁵¹ da jornalista Julia de Duc mostra pai e filha deitados com a barriga para baixo, rostos mergulhados na água. A cabeça da menina enfiada na blusa do pai e seu bracinho pendurado no pescoço dele. A imagem é outro resumo doloroso da perigosa jornada que os imigrantes enfrentam em busca de “um sonho americano”, do lado de cá do continente. Assim como das trágicas consequências que costumam passar despercebidas nos debates sobre

⁵¹ A família de El Salvador, Martínez, 25, Valeria, 1 ano e 11 meses, e sua mãe, Tania Vanessa Ávalos, de 21 — [ficou por dois meses em um abrigo mexicano](https://oglobo.globo.com/mundo/foto-de-pai-filha-afogados-na-fronteira-dos-eua-vira-simbolo-do-drama-de-imigrantes-centro-americanos-23764429) na cidade de Tapachula, no Sul do México, antes de tentar cruzar o Rio Grande, onde aconteceu a tragédia. Os três começaram a atravessar o Rio Grande no meio da tarde de sábado, dia 22 de junho de 2019. Segundo relatos da esposa, que sobreviveu, Martínez nadava com Valeria nas costas, presa em sua camisa, enquanto ela ia atrás, carregada por um amigo. O marido conseguiu chegar à outra margem, deixou a menina e voltou para ajudá-la. Nesse momento, a bebê voltou a entrar na água, aparentemente por medo de ficar sozinha. Oscar tentou resgatá-la, mas ambos foram arrastados pela corrente. Na segunda-feira, os corpos foram recuperados pelas autoridades mexicanas, algumas centenas de metros à frente, na mesma posição. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/mundo/foto-de-pai-filha-afogados-na-fronteira-dos-eua-vira-simbolo-do-drama-de-imigrantes-centro-americanos-23764429> Acessado em 12 de jan. de 2020.

a crise migratória. A foto remete a outras fotos igualmente chocantes que chamaram a atenção para as consequências de guerras e para os sofrimentos de refugiados e imigrantes. Histórias que são apagadas por eventos maiores, mas que retomam toda vez que alguma imagem impactante reverbera do passado ao futuro.

Figura 36: Filha e pai afogados na fronteira entre EUA e México



Fonte: Julia de Duc, 2019.

Ainda não tínhamos nos recuperado da morte impactante de Aylan Kurdi. “Somos um mundo que mata crianças. Chorei por você pela manhã. Toda morte é terrível. A perda de uma criança é a tragédia suprema. Vivemos no planeta Terra e alguns seres humanos são chamados de ‘ilegais’”, escreveu o filósofo Leandro Karnal em sua rede social, no Facebook, em que postou a fotografia de Aylan e a de Valéria e Oscar. Algumas notícias também retomaram a morte do menino sírio. Há uma noção de temporalidade da imagem de Aylan perpetuada no espaço das mídias digitais, que permite manter o tema vivo. A fotografia sai da temporalidade real e se estende, tornando o tempo relativo. Na mesma postagem, o filósofo questiona, em outras palavras, sobre o nosso compromisso com questões que afetam a humanidade: “O futuro conseguirá entender nossos valores?”, indaga Karnal. Da indignação que diz “ainda não aprendemos”, existe a ideia implícita que questiona sobre quantas vidas mais terão que passar por isso. Ao mesmo tempo o que se coloca em evidência é um problema ancestral que essa fotografia mostra porque o ser humano sempre mata. Diante do exposto, o eixo das temporalidades vincula os episódios não só aos seus contextos históricos, mas leva a cabo discussões em torno da condição humana e da violência provocada por interesses políticos.

No contexto das fotografias de Aylan (2015), Omran (2016), Yanela (2017), Valéria (2019), o estético não está no plano do belo e da harmonia, mas na dimensão da dor e da tragédia humana, elementos de profunda estesia. As crianças atravessam fronteiras, dentro e entre países, em diferentes circunstâncias e razões, tanto voluntárias quanto involuntárias. A estética resultante nos cenários desses acontecimentos é a estética da contradição e da denúncia. Uma estética pautada na ética, que apela à ética, à relação de identidade e alteridade, e coloca o espectador contra a parede. Como nos espaços confortáveis dos nossos lares, nos sensibilizamos com essas expressões imagéticas? Como acessamos outros discursos para resolver emocionalmente aquele que ainda não foi superado? Há uma dimensão do apelo e do choque, capaz de provocar a reação para que a experiência estética se converta em poética e novos discursos interligados sejam restituídos à visibilidade e ao debate público.

Na perspectiva da produção de sentidos como uma relação especular experienciada pelo espectador no confronto entre objeto estético e percepção estética, vale recuperar as articulações entre “produção e reconhecimento” elaboradas por Eliseo Verón, de forma a compreendermos melhor as relações entre poética e estética das narrativas visuais acionadas na tese. Para o semioticista argentino, “os discursos sociais são sempre produzidos (e recebidos) dentro de uma rede extremamente complexa de interdeterminações” (VERÓN, 2004, p. 69). A produção e o reconhecimento são como “polos” do sistema produtivo e “implicam, ambos, redes de relações interdiscursivas”, o que nos leva a reconhecer a interdiscursividade como uma das condições fundamentais de funcionamento dos discursos sociais. Afinal, afirma Verón (2004, p. 70), “como um texto é o lugar de convergência de uma multiplicidade de sistemas de determinações, ele sempre admite uma pluralidade de leituras”. Tais interdeterminações modulam e orientam as dinâmicas de “produção e reconhecimento” dos processos discursivos. Elas estendem a produção de sentidos para além do texto, ou das imagens, em “relações interdiscursivas” experienciadas nos contextos socioculturais em que estão inseridos autores e espectadores (produtores e receptores) das narrativas midiáticas. Nesse jogo entre produção e reconhecimento, a experiência estética que se dá no âmbito da recepção, se completa em processos de apropriação e de novas produções, que interpõem narrativas, em interdiscursividade que se abrem a novas experiências estéticas.

Com isso, o papel do receptor da imagem se converte também em sujeito do processo ao projetar nela suas expectativas e seus referenciais culturais. Nas dinâmicas de interpretação,

a produção de sentido toma caminhos independentes do proposto pelo autor e a narrativa ganha autonomia quando o receptor lança sobre a obra suas experiências, realçando o processo de reconhecimento. Mais do que um processo de observação visual, do exercício do olhar, o receptor da imagem se reconhece nela e pode reconhecer os outros ali contados. Na abordagem sobre o percurso do reconhecimento, Paul Ricouer (2006) separa-o em três estudos. No primeiro, ele discute o reconhecimento como identificação. Trata-se de identificar o outro como alguém já conhecido. Esse tipo de identificação se dá em reconhecer que um não é o outro, num exercício de diferenciação, de exclusão e identificação. O segundo estudo desse percurso trata do reconhecer-se a si mesmo, de afirmar-se, conhecer suas capacidades, compreender sua identidade. Por fim, no terceiro estudo, Ricouer aborda do reconhecimento mútuo, que se dá na relação entre identidade e alteridade. Trata-se de reconhecer o outro e se reconhecer no outro, de reconhecer o eu na diversidade do outro, numa relação de reciprocidade. O reconhecimento mútuo implica em uma ideia de igualdade de direitos entre os sujeitos de uma sociedade. Indivíduos diferentes, mas que se reconhecem em suas assimetrias e partilham uma convivência coletiva numa perspectiva de empatia.

Na perspectiva da alteridade de Ricouer, o outro não é oposto, mas é parte da percepção do si-mesmo. A relação da alteridade com a produção de sentidos presente nas releituras, a visualização da fotografia pelos sujeitos se dá para além da decodificação das mensagens, ao acionar os aspectos do reconhecimento no exercício da interpretação. Essa condição, de acordo com a hermenêutica, acontece porque há uma compreensão surgida da interpretação e apropriação de sentidos revelados no processo de reconhecimento e diálogo entre os sujeitos. A relação passa a ser de interação dialógica e dialética entre o Eu e o Outro que me habita. Assim, o si-mesmo também é do outro. A partir dessa reflexão, Ricouer amplia o horizonte da identidade, introduzindo-a em uma dimensão pública do reconhecimento da identidade, com isso instaura uma dimensão ética e política da subjetividade. É como uma (po) ética de si-mesmo como um outro, pois a identidade não é algo em junção com o corpo, mas ela se dá em um espaço de ação. Desse modo, o sujeito se constitui por meio de sua práxis e do modo como se coloca diante do mundo e dos outros. Assim, a identidade compreende um *ethos* e um *habitus*, que, por fim, dá um caráter de instância social e política para o reconhecimento.

No contexto das releituras, o sujeito reelabora a narrativa motivado pelo diálogo com a fotografia, cuja cena o levou a olhar o outro e não apenas observá-lo, mas também a se colocar

no lugar dele. Na tentativa de ir ao encontro da dor do outro, os sujeitos trazem consigo suas dores e as dores de outras tragédias semelhantes. No entanto, não é apenas a ferida ou a morte que domina as narrativas reelaboradas. As imagens recriadas projetam anseios de finais felizes mesmo ao dar vida a outras histórias de semelhante impacto. Assim como determinadas imagens retornam ao contexto da morte do menino sírio, vindas de outros tempos, como se estendessem sua duração no tempo histórico, as releituras da fotografia principal também são uma tentativa de fazê-la durar em meio a um cenário de intensa circulação de imagens e textos nos dispositivos midiáticos. Sob o signo da mortalidade, o ser humano busca um modo de permanência seja pela duração da vida ou pelo “eterno retorno” como forma de sacralização das coisas e do mundo. Essa experiência que surge nas raízes da cultura, discutida no primeiro capítulo, não está separada do modo como nos relacionamentos com temas que nos lembram da nossa própria condição mortal, como é o caso desta fotografia. Ao relacionar essa situação com o objeto analisado, o que se pretende com as releituras é alargar o máximo possível do tempo passado, no presente e no futuro como uma forma de atribuir uma sobrevida ao episódio traumático a fim de criar uma consciência histórica do fato narrado. Para isso, a dinâmica da interpretação acionada pela experiência estética conduz o que nasceu para ser fixo e estático, como a fotografia, em um evento que transita por outras dimensões do tempo-espço midiático, histórico e mítico.

4.2 Eixo das territorialidades

Ao abordar o tempo-espço na discussão da imagem principal e de suas releituras, ressaltamos que assim como as temporalidades, existem as territorialidades que perpassam o debate sobre a crise migratória, tanto na dimensão do espaço territorial e dos elementos que circundam essa ideia, quanto na dimensão fotográfica, circunscrita no enquadramento e nos planos de sentidos. Isso nos remete a pensar os territórios a partir de um conceito renovado que contempla a noção de dinamismo, contradições, relações de poder, identidades, redes de circulação e de comunicação que operam no cotidiano social redefinindo os lugares. A difusão das tecnologias da informação e digitais sob a forma de aparelhos portáteis e ambientes conectados vem construindo a imagem de um espaço descontínuo e fragmentado que nos leva a repensar os territórios de acordo com uma continuidade geográfica. O espaço das cidades e seus ambientes têm se configurado como lugares descontínuos, mas unidos por redes de deslocamento promovido pelas telecomunicações. No entanto, os territórios, no sentido de

propriedade e da nacionalidade, têm sido regulados para evitar a livre circulação das pessoas. Tais territórios são demarcados por fronteiras e, mesmo, isolados por muros e cercas. Se o trânsito de refugiados é impedido entre as fronteiras, levando-os ao extremo da morte na tentativa de passar pelas linhas divisórias, a circulação desta fotografia nos mostra uma cena que resiste às legislações e à própria geografia do espaço, evidenciando que o irrepresentável pode escapar à rigidez das regras que operam sobre os territórios e sobre os corpos.

Partindo dessas premissas, o debate em torno do território, assim como dos conceitos correlatos, como territorialidade e territorialização, realça as mudanças no reordenamento do espaço geográfico mundial em suas dimensões política, econômica e simbólico-cultural. Uma das contribuições para esse debate é do geógrafo brasileiro Milton Santos (1994), que abordou o território a partir de uma crítica à globalização e aos processos que atuam no mundo acentuando e aprofundando desigualdades. Suas ideias explicam como o mundo se tornou um mercado por onde atravessam bens materiais e simbólicos. O autor chama a atenção para a versão política dessa globalização que atinge, inclusive, a consciência das pessoas.

No contexto desta pesquisa, vale realçar a dimensão política do território que é controlado como uma propriedade particular separada por fronteiras. Essas mesmas fronteiras apagadas na globalização e pelas telecomunicações são reafirmadas e redesenhadas diante do estrangeiro, que é proibido de avançar em outro território por ser considerado um inimigo, um estranho. A visão do estrangeiro como inimigo é, de certo modo, atemporal, no entanto, esse espaço controlado como um lugar de poder tem sido retomado com força nas últimas décadas. Há contrassenso nesse cenário que afeta vidas. Por um lado, o controle das fronteiras dificulta a entrada de pessoas de outras nacionalidades, mesmo as que precisam de ajuda, como os refugiados. Essa tem sido uma das causas dos dramas vividos pelos desterrados, que sacrificam a vida para se deslocarem em condições arriscadas, como pelo mar. Por outro, as fronteiras são apagadas para o grande fluxo de informação e de outros bens de interesse de mercados.

Por esta visão, as relações de poder constituem elemento central na definição de território. O poder, mesmo que intrínseco nas relações sociais, é usado para transformar o território em prisões que segregam seres humanos entre si. Tal condição ilustra o drama dos refugiados. Os desterrados de hoje, que buscam um abrigo, são os descendentes daqueles que tiveram seus espaços invadidos, colonizados, escravizados. A colonização de cunho exploratório é pouco ou nada questionada pelos países que, na atualidade, não aceitam os

refugiados. Essa discussão transpassa o presente e vai até a colonização de muitos povos que hoje precisam de um lugar, no sentido de lar, em um espaço que integre o mundo, do qual faz parte. Essas discussões propõem compreender o território para além do aspecto estritamente funcional ligado à lógica político-econômica expressa nas relações de poder.

Diante desse contexto, a categoria nomeada “Política” representa as releituras que associam a circunstância da morte de Aylan à dimensão política circunscrita na crise migratória atual. O público produziu e compartilhou desenhos e montagens enviando uma mensagem claramente política à comunidade internacional. Os dois exemplos representados abaixo expressam visualmente opiniões críticas sobre a questão das fronteiras e sobre as decisões políticas que afetam a vida dos refugiados. Além da proteção dos territórios ilustrados na primeira imagem, o desenho aciona instâncias de poder representados pelos continentes do lado oposto ao de Aylan, que é colocado isolado e separado por uma cerca de arame. Na outra imagem, uma montagem fotográfica coloca o cadáver de Aylan no centro da Assembleia Geral das Nações Unidas ONU, ou mesmo aos pés dos chefes de Estado.

Figura 37: Releituras mostram o bloqueio das fronteiras para os refugiados e enviam mensagens política a chefes de Estado



Fonte: *El País*/reprodução.



Fonte: Pinterest/reprodução.

Outros exemplos que podem ser destacados nesta categoria e interpretados no eixo das territorialidades são as charges publicadas na revista satírica francesa *Charlie Hebdo*. No dia 9 de setembro de 2015, a publicação lançou uma edição com um desenho imprimindo um olhar negativo na recepção de migrantes na França, com o seguinte comentário: “Você está aqui em casa” (tradução nossa). As publicações seguiram com o tom crítico. Outra charge mostra Jesus caminhando sobre a água ao lado de uma referência de Aylan, um corpo mergulhado no mar.

O comentário é irônico: “A prova de que a Europa é cristã”. Este, experimentou as reações mais hostis nas redes sociais, como na imprensa anglo-saxônica. No outro conjunto de charges, o cartunista escreve “Tão perto da meta”. Acima, em um céu azul, uma placa do Mcdonald’s comunica: “Dois cardápios infantis pelo preço de um”. Em países como na Índia, Marrocos, Estados Unidos e Inglaterra, o desenho foi mal recebido na imprensa por considerar uma ridicularização não apenas dos sentimentos dos refugiados, mas também da morte de Aylan, além de racista. Os desenhos fazem claramente uma crítica ao posicionamento da sociedade em relação aos refugiados. As charges criaram controvérsia e o cartunista Laurent Sourisseau, conhecido como Riss, explicou em entrevista ao *The New York Times*⁵² que o desenho é uma denúncia da “resposta hipócrita dos líderes europeus e do público à crise [dos migrantes]”.

Além de expressarem críticas, as charges acionam símbolos que representam interesses políticos, econômicos, por trás também de uma esfera religiosa, que ignora o outro, o estrangeiro e o refugiado. Outros significados que emergem dos desenhos é a evidente exploração desse outro com fins lucrativos na esfera do trabalho e do consumo. O que marca de modo peculiar a relação de releituras é que o conteúdo das referidas charges foram as que mais causaram incômodo e reações negativas, que por um lado pode ser pela falta de uma leitura mais apurada dos elementos visuais dispostos nos desenhos, por outro, pela dificuldade em reconhecer a parcela de responsabilidade diante da situação que afeta o outro. Essas imagens discutem implicitamente questões de territorialidade ao trazerem à tona as consequências da colonização exploradora e genocida, dos interesses territoriais e financeiros. Na perspectiva de pensar os resultados de uma colonização que repercute nos países explorados ou de algum modo atacados pelas grandes potências, as imagens da categoria Política, selecionadas no trecho, também podem ser interpretadas no eixo das temporalidades. Elas discutem situações historicamente construídas ao longo dos séculos no âmbito político, cultural, social e religioso. Mostram, no presente, as consequências dessas imposições, dos conflitos por interesses econômicos, que perduram no tempo, e se submergem na atualidade.

⁵² Disponível em <https://www.konbini.com/fr/tendances-2/dessin-charlie-hebdo-aylan-pour-les-nuls/> Acessado em 20 de nov. de 2019.

Figura 38: Desenhos de Riss denunciam postura de líderes europeus sobre a crise migratória



Fonte: Laurent Sourisseau (Riss)/Charlie Hebdo.

Com essas reflexões, pensamos o território por meio de uma perspectiva singular da experiência do ambiente físico, capaz de ser identificado pela experiência sensível e estética. Além disso, os lugares são espaços que têm capacidade de percepção e de simbolização, já que são normalmente definidos por uma história social, cultural e política. A construção dos lugares se dá pela experiência subjetiva, mas é pela ação coletiva que eles são reconhecidos como tais. Como atesta Maffesoli (1996), a cidade é um espaço essencialmente relacional, um espaço sensível por onde circulam emoções, afetos e símbolos compartilhados coletivamente. Reiterando a crítica de Santos (2003, p. 42), se a política tem sido feita pelo mercado, o território torna-se um lugar de competitividade que destroça as solidariedades horizontais, inspiradas na vontade de reconstrução, para impor uma solidariedade vertical, centrada na empresa hegemônica, obediente aos interesses globais, desse modo, indiferente ao entorno.

No entanto, como o autor propõe, há uma outra globalização possível, que pode ser colocada à serviço da cidadania e da valorização do ser humano. Por esse ângulo, as releituras da fotografia de Aylan também podem ser observadas como ações de resistência, mesmo que de forma não-intencional, mas que somadas à pluralidade das narrativas produzidas, revelam as contradições de uma conjuntura política, econômica e social desumana e que precisa ser repensada.

A partir desses pontos, queremos realçar a questão das fronteiras e dos territórios, cujos espaços dialogam com noções de identidade ao afetá-las no ponto de vista do pertencimento do indivíduo a um local, a uma comunidade, a uma cultura. Para pensar a experiência global do

encontro cotidiano com a alteridade, ou com aqueles que estão em “situação de fronteira” (*bordersituations*), é oportuno apresentar a ideia de cosmopolitismo do antropólogo francês Michel Agier (2016). Em *Migrações, Descentramento e Cosmopolitismo: Uma antropologia das fronteiras*⁵³, o autor entende a fronteira como algo permanente e que está presente em todo o lugar, desde os acampamentos de refugiados e migrantes, passando pelas favelas e bairros periféricos. Agier (2015)⁵⁴ nomeia esses espaços de “locais fora de lugar” (*hors lieux*), caracterizados como frágeis e que se estabilizam em uma dimensão supralocal. O autor vislumbra um campo de trocas e um horizonte comum que é o “cosmopolitismo das situações” e desenvolve o conceito de homens-fronteiras.

Essas fronteiras submetem o ser humano a uma “desidentificação”, resultado do afastamento e da perda de laços, de bens e dos lugares que formavam sua identidade. Como complemento dessa ideia, Agier (2015) nomeia três figuras teóricas que são: o errante, o pária e o *métèque*, para ilustrar a nova condição cosmopolita que é estar na fronteira. São figuras consideradas marginais que não representam “categorias sociais”, mas maneiras de ser ou condições de estrangeiro. Tendo em vista que a história da humanidade é narrada por uma sucessão de migrações e acomodações, evidencia-se que o ser humano é um ser em constante movimento, aponta o autor. Em sua crítica ao paradigma da identidade, Agier (2015) afirma que o discurso de uma identidade cristalizada serve para estigmatizar o outro, legitimar uma violência cotidiana vivida pelos habitantes das margens.

Se por um lado, as releituras oferecem um exercício de empatia, por outro, os “muros” funcionam como armadilhas identitárias, como instrumentos de exclusão camuflados pelo argumento da proteção. Os muros reais ou imaginários configuram-se como dispositivos de violências amparados pela ideia de proteção, que colocam o outro do outro lado do muro, sem identidade, invisibilizado e retido em espaços como prisões e acampamentos. Essa situação, segundo o autor, distancia cada vez mais essas pessoas de suas identidades. Ao mesmo tempo

⁵³ Traduzido para a língua portuguesa e lançado em 2015 pela Edufal em parceria com a Editora Unesp, esse livro contém seis capítulos e é dividido em duas partes: O descentramento do mundo e O sujeito descentrado. Agier constrói sua narrativa a partir do testemunho de migrantes coletados através de entrevistas e etnografia realizada em campos e acampamentos de refugiados e migrantes.

⁵⁴ Michel Agier desenvolve essa ideia no artigo: Do direito à cidade ao fazer-cidade: o antropólogo, a margem e o centro.

Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132015000300483
Acessado em: 15 de set. de 2018.

em que buscam a partilha de um mundo comum, pela necessidade de pertencer ao mundo, ocorre seu descentramento, já que, na prática, não participa como cidadão de um mundo global. Embora essa condição descrita sustente o distanciamento essa desidentificação, Agier (2016) atribui à midiatização da sociedade contemporânea e por eventos midiáticos de interesse comum, como Copa do Mundo, atentados terroristas etc., os responsáveis por conectar as pessoas ao redor do mundo e “aproximá-las”. Isso acontece por meio de fluxos de informações, imagens que criam uma sensação de pertencimento a um mesmo mundo e de uma “consciência” cosmopolita. Para Agier (2016, p. 75), o ponto em comum dessas formas de sociedade é o aspecto virtual de suas interações, em que as pessoas podem se apoiar na percepção midiatizada do acontecimento.

No cenário descrito em escala global, as imagens configuram-se, hoje, como um dos principais textos compartilhados e reapropriados no contexto midiatizado do jornalismo e das redes sociais digitais para representar os acontecimentos. Como no caso Aylan, em que a visibilidade de sua fotografia transpôs os “muros” e percorreu diferentes territórios e culturas. E é justamente nesse universo dos afetos, instigado pelas imagens, que o processo comunicacional assegura uma interação e possibilita uma relação de alteridade, entre o Eu com o Outro, em uma escala global. As interpretações e produções realizadas criam novas partilhas do sensível e um novo modo de produzir mundos sensíveis. Nesta oportunidade, colocam o outro, ora deslocado, no centro das discussões.

A abordagem problematizadora do território também está inserida em uma temporalidade, como discutido acima, uma vez que a situação presente é a consequência de uma construção histórica. Nessa lógica, a temporalidade pode ser pensada sob diversas perspectivas, como a temporalidade pessoal, que perpassa a infância e as questões de vida e morte; a temporalidade mítica, relativa às conexões feitas com os símbolos, suas funções e seus sentidos para a existência humana; a temporalidade da mídia e jornalística, com seus processos de produção e transmissão feitos pelas instituições midiáticas, jornalísticas e pelo público. Essa série de temporalidades conduz a uma experiência sensível com os elementos que estão em jogo em torno do presente, do passado e do futuro, e servem de matéria-prima para a construção de narrativas e de diálogos que contribuem para a interpretação de um mundo complexo porque não é feito só de atualidade. Antes, é reflexo e também projeção.

No exemplo que tratamos, o destino de Aylan Kurdi e de tantos outros refugiados está marcado pela negação de um território, que pode ser exemplificado por meio de duas situações. A primeira se refere ao abandono do próprio Estado, pautado pela situação de conflito no seu território de origem, e uma segunda situação, quando sua presença é negada devido às leis que regulam a proteção das fronteiras e os movimentos de migração. Em sua rota de fuga entre um território e outro, sua vida, que deveria ser protegida, encontra-se à mercê de um destino fatal. Um corpo à deriva, depositado entre o mar e um pedaço de areia, na fronteira, onde também atuam as fictícias linhas divisórias entre os espaços, países e nações. Essa é a imagem que alcança visibilidade midiática, mesmo que tenham existido outras imagens de balsas e barcos superlotados de refugiados atravessando o oceano, de pais consternados com seus filhos no colo, de crianças dormindo amontoadas no chão. É esse enquadramento que mostra o quão paradoxal é a proteção que rege as fronteiras entre os Estados. Essa imagem traz à vista o que já se sabe que acontece, mas ela consegue incendiar a sua própria delimitação, o seu quadro e revelar as fronteiras como espaços vulneráveis e desprotegidos. O contrassenso, discutido anteriormente, revela sua radicalidade diante da figura da criança refugiada morta.

Retomando a temporalidade a partir da vida de uma criança, temos o nascimento do bebê humano que exige cuidados, caso contrário morrerá rapidamente, diferente de outras espécies animais, menos dependentes. O bebê passa a ocupar um lugar social perante a lei articulado com o dever dos progenitores de cuidá-lo. Portanto, o desenvolvimento de sua vida está vinculado a uma instância social, familiar e cultural conectadas para sua sobrevivência. Embora a crise dos refugiados não possua um apelo explícito ao ódio pelo outro, condições mais presentes em uma guerra declarada, o refugiado, mesmo criança, deixa de ser reconhecido como uma vida, perdendo o direito à existência. Essa situação rompe a temporalidade da vida de uma criança. Do ponto de vista biológico, a infância é a primeira etapa da vida, simboliza o início de um percurso que será completado por várias fases até chegar à idade adulta, à velhice e, por fim, à morte. A interrupção desse percurso existencial é considerada rompe a ordem natural do ciclo humano. Por isso, a morte de uma criança e até mesmo de um jovem representa uma ruptura profunda e impactante, provocando emoções intensas e questionamentos sobre o sentido desse fim tão breve, já que o natural é viver integralmente as etapas entre nascimento e a morte. A morte na velhice é mais aceitável, mesmo que seja um momento de dor para a família, pois considera-se que a pessoa viveu o suficiente, ou seja, vivenciou e completou as várias etapas da vida.

Na figura abaixo, da categoria Cotidianidade da criança, um exemplo de narrativa que mostra a criança em situações do cotidiano, em que brinca e descansa. Seria uma imagem comum de menino no seu ritmo de vida, no entanto, as cenas conduzem a algumas interpretações que podem ter partido da intencionalidade dos autores. Na primeira cena, o cenário escolhido, a praia, é o local onde Aylan foi encontrado e fotografado. Ele é representado agachado, brinca com a areia e faz uma escultura de si, do seu cadáver, na mesma posição registrada na fotografia de Nilüfer. A segunda cena mostra ele dormindo em uma cama na mesma posição, de bruços, da cena fotografada. Essas imagens remetem a uma construção associada à infância de modo afetivo e simbólico.

Figura 39 – Ilustrações narram o tempo da infância em sua cotidianidade



Fonte: Reprodução/Twitter⁵⁵.



Fonte: Reprodução/Instagram.

As duas ações propostas nas cenas: o brincar e o dormir, são significativas na interpretação do espectador sobre a infância. A brincadeira e o lúdico é o que deve preencher parte do dia de uma criança na idade de Aylan. Após a brincadeira, o descanso para se recompor para o dia seguinte a ser preenchido por novas brincadeiras. No entanto, a presença do cadáver na primeira cena, restitui a cena da morte e, por meio da criação artística imaginada, apaga a fronteira entre a vida e a morte, entre o lado de lá e o lado de cá. Tais fronteiras entre um mundo

⁵⁵ Disponível em: <https://internacional.estadao.com.br/galerias/geral/ilustracoes-homenageiam-menino-sirio-morto-em-praia,20068> Acesso em 13 set. 2019

e outro também estão circunscritos na cena de Aylan dormindo, que oferece significados sobre espaços entre dois mundos.

Os espaços da vigília física e do mundo dos sonhos, da vida e da morte, são representados e acionam nas imagens universos opostos, a binariedades. A oposição é evidenciada na primeira (fora) e na segunda cena (dentro). Nas duas imagens, o rosto de Aylan aparece de perfil, ou seja, do mesmo modo em que foi encontrado. Interpretando a intencionalidade dos espectadores, pode-se inferir que as cenas discutem o tempo da criança. Ao propor na primeira uma imagem em que ele brinca, como faz toda criança. Na segunda, é o momento do descanso. Embora as imagens tenham sido feitas sem relação uma com a outra, a sequência propõe atividade/descanso. Um outro aspecto dessas imagens é a relação com a vida e a morte. Na primeira, ele está “vivo”, ressuscitado por meio da interferência do desenho, embora esteja mostrando sua morte. Na segunda, ele é transportado para uma cama e representado “dormindo”. De acordo com algumas culturas, a morte está associada a um “descanso” e “sono eterno”. Há também nesta imagem o sentido de proteção, por figurá-lo em um quarto, do lado de dentro de uma casa, significado que culturalmente remete a um local mais seguro do que o lado de fora, onde há perigo e ameaça, especialmente, à noite, já que os seres humanos não têm visão noturna e culturalmente veem como ameaça ambientes e situações relacionadas ao escuro e à penumbra. Essas recriações inserem a criança no espaço infantil rodeada por elementos que lhe são comuns e familiares, como os brinquedos e o quarto enfeitado.

Essas cenas partem da reflexão de aspectos relativos à temporalidades da vida da criança e avança, nos elementos que constituem a imagem, para uma dimensão também de espaços e territórios, a uma territorialidade. Ao criar novas narrativas e sentidos para a fotografia, o espectador conduz a interpretação outro eixo de discussão. Ele se apropria do conteúdo, subtrai e a insere elementos na cena de acordo com suas referências pessoais e coletivas, e compartilha não apenas seu ponto de vista sobre o acontecimento, como também seus afetos. Essas alterações, no sentido de interpretar o acontecimento e expor um ponto de vista sobre o caso, inserem essas recriações no eixo das Mediações, que abordamos a seguir. Ressalta-se, assim, que as categorias propostas nesse estudo podem integrar um ou mais eixos.

4.3 Eixo das Mediações

Prosseguindo a análise, destacamos o eixo das Mediações estabelecido quando há o entrecruzamento de imagens acrescidas à imagem principal, transmutando o texto principal com a inserção de novas vozes. No exercício da *poiesis*, o registro de Nilüfer Demir se oferece à percepção estética do espectador, à *aisthesis*. Ambos buscam a produção de sentidos sobre a cena delimitada na moldura fotográfica advinda de compreensão, de reconhecimento. Dispõem, criador e co-criadores, no ato de criação e na interpretação, as temporalidades e territorialidades que trazem consigo. Tornam-se comuns ao entrelaçarem o “eu” ao “nós”, como laços compartilhados, redes tecidas em conjunto. Ao se revelarem outros textos e sentidos, renovam memórias, reavivam afetos e dialogam no presente, o tempo passado e o futuro. Produzem a comunicação. Nesse processo de interpretação, um texto incorpora outro texto, transfigurando-o e revelando outros contextos. Esse movimento é matizado por diversificadas mediações culturais e espelha as relações coletivas e comunitárias dos grupos de pertencimento próximos, o político, religioso, social, étnico, como também acionam referências externas de outras localidades e culturas.

Oportunamente, tais ideias sobre o Eixo das Mediações podem ser concatenadas às proposições de Jesús Martín-Barbero (1997, 2004, 2009) relacionadas ao deslocamento dos estudos de comunicação “dos meios às mediações”. Tal concepção rompe com o paradigma de uma sociedade focada na cultura midiática, para uma sociedade focada na cultura da midiatização⁵⁶. O modelo das mediações culturais presentes nos processos comunicacionais, proposto por Martín-Barbero, pode encontrar semelhança na ideia de midiatização da sociedade quando fundamentada na visão de que os processos de produção de sentido não terminam na esfera da produção e recepção, mas se estendem a uma dimensão social e de formação de opinião pública. Portanto, as relações da mídia com o público interagem para a construção do sentido social, levado a cabo por indivíduos e sociedades. Ao descrever a proposta das mediações comunicacionais da cultura, Martín-Barbero (2009, p. 151) aponta as camadas

⁵⁶ A midiatização da sociedade abordada por autores como Eliseo Verón, José Luiz Braga e Stig Hjarvard - toma a mídia como elemento estruturante da sociedade, é um conceito que está em construção. No entanto, é importante salientar que o termo midiatização não está restrito a uma dimensão tecnológica, como atesta Barros (2012, p. 36). Embora os recursos tecnológicos sejam relevantes para a compreensão dos processos comunicacionais, é necessário incluir um componente diretamente social no processo.

“tecnicidade”, a “institucionalidade”, a “sociabilidade” e a “ritualidade” surgidas da compreensão de que a comunicação está mediando a vida social e cultural dos indivíduos.

Essa visão destaca a transição dos meios como meros suportes, para a esfera da mediação, centrando-se nas interações culturais. Isso indica um novo modo de ver as mídias, alterando a centralidade do que está em jogo na geração da informação, na inteligibilidade, na construção de realidades, como também na criação do próprio imaginário. A circulação⁵⁷ de mensagens na mídia passa por processos de significação, de acordo com as características socioculturais das sociedades. No entanto, as operações de significação são complexas e acontecem também em contextos externos à mídia. A circulação também se dá em conexões e interconexões engendradas entre a sociedade e os seres humanos. Braga (2012) e Fausto Neto (2010) abordam o conceito de “circulação” como um termo essencial para pensar a midiatização da sociedade. A partir da visão de Fausto Neto (2010, p. 10), quando a ênfase estava nos meios, a circulação era vista estritamente na relação entre emissor e receptor. Com a mudança na chave de interpretação desse modelo, “dos meios para as mediações”, e com a percepção de que os receptores são ativos, a circulação passa a ser vista como um espaço de maiores possibilidades de interação entre a mídia e a sociedade.

A partir dessas ideias, as releituras da fotografia de Aylan constituem exemplos desse jogo complexo de interações que não se esgota na relação produtor e receptor, mas que faz seguir adiante as reações que recebe. O “fluxo adiante”, explica Braga (2012, p. 39), não decorre apenas da tecnologia que possibilita maior interação, compartilhamento e troca de informações e afetos, mas também é decorrente dos produtos em circulação, capazes de fazer o receptor reagir diante da tela. As reações são elaboradas e apresentadas tanto no mundo virtual quanto nas conversas externas a esse ambiente, em forma de comentários, postagens, memes e diversas criações, que podem estar em sintonia ou em contraposição com a ideia originária. Por esse raciocínio, o “produto” derivado desse processo não é o ponto de partida, mas resultado de uma série de processos, de intenções, expectativas e ações. Portanto, trata-se de um processo muito mais circular do que de linear. São processos diversificados, como diz Braga (2012, p. 35), que

⁵⁷ Sobre a circulação, ver trabalhos como de José Luiz Braga (2012, p. 31 – 52), Circuitos versus campos sociais; e Antônio Fausto Neto (2010, p. 2-15), em Circulação além das bordas.

não acontecem separadamente, nos meios e na recepção, mas que incluem ambos e outras formações.

Diante dessas discussões, apontamos que as releituras passam a experimentar mediações culturais, contribuindo para a expansão das discussões sobre a crise migratória ao se somar às interpretações de diversos públicos motivados a levar adiante suas reações. O resultado desse movimento abrange novos olhares, vozes, interesses e intenções, construído em torno de diálogos que constituem um material para a compreensão das dinâmicas operadas entre nessas interações culturais. Os processos dessas relações ficam evidentes nas releituras do caso Aylan, seja por meio de criações visuais, como as fotomontagens, os grafites, os desenhos e ilustrações, como também quando o público, por meio de performances, se coloca fisicamente no lugar do outro. Na elaboração das performances, a releitura da fotografia é encarnada por seres vivos, inclusive, com as vestimentas semelhantes às do menino, com o uso da mesma cor da camiseta, bermuda e sapatos, como apresentado nas cenas abaixo. Nesse aspecto, a reação do receptor diante do que lhe foi posto diante da tela, extrapola a superfície dos dispositivos tecnológicos e suas produções passam a circular no mundo físico.

Figura 40 – Performances e encarnações sobre a fotografia colocam em evidência a alteridade e o reconhecimento



Fonte: Fadel Senna/AFP.



Fonte: Jean-Sebastien Evrard/AFP.

Outra produção que atinge o mundo físico, externo às redes sociais, é o grafite, o monumento e as manifestações de rua, que além de possuírem um caráter performático, configuram-se também como posicionamentos políticos. Nesta dimensão, as reações de uma

comunidade interpretante, que se formam em torno do tema da crise dos refugiados, podem ser notadas como um ponto crucial para compreender como se dão os processos de reconhecimento e de alteridade acerca do assunto. A primeira mostra um grafite pintado em um grande muro na cidade alemã de Frankfurt. A segunda, de fotografia registrada em Paris, mostra um homem segurando um cartaz com os dizeres “Eu sou um sírio”, em uma das diversas manifestações que ocorreram no país.

Figura 41 – Grafite e manifestações de rua reforçam alteridade e posicionamentos políticos do público



Fonte: Huffingtonpost.co.uk/Reprodução.



Fonte: Guillermtte Villemin/AFP Photo.

Com esse argumento, a apreensão do mundo pelas imagens se dá, no primeiro momento, pela observação, mas é por meio de interações plurais que se cria produções de sentidos a respeito do assunto. São as novas cenas, como em um processo de montagem, que unem a cena principal às visões de mundo de cada indivíduo no seu contexto histórico e cultural. As imagens surgidas da interpretação têm em vista a produção de um novo sentido, mas somente se tornam mediações ao serem compartilhadas coletivamente.

Figura 42 – Recriações alteram a fotografia principal e inserem elementos de outras narrativas, gerando novas reflexões ao acontecimento



Fonte: Reprodução/Twitter⁵⁸.



Fonte: Reprodução/Twitter⁵⁹.

Esses modos de mediação são apoiados por processos individuais de compreensão e acrescidos dos elementos de sentido escolhidos pelo espectador. As releituras transportam tanto a narrativa principal quanto a narrativa proposta pelo cocriador. Assim, as imagens vão se transformando de acordo com o ponto de vista do receptor, que adiciona a ela mais significados e símbolos resgatadas de outras narrativas, de sua memória, imaginação e história pessoal, como pode ser observado nas cenas abaixo.

As duas imagens recriadas mostram a inserção de elementos na primeira cena, com a transfiguração de Aylan, inscrito visualmente como um anjo sendo resgatado por uma entidade que veio do alto, pode-se dizer, do céu. Nesta cena, não há uma mudança de ambiente. Ela apenas insere outros elementos para dar continuidade à narrativa, de acordo com a intenção do produtor. Já na outra cena, o ambiente não é mesmo que o registrado na fotografia. Há um deslocamento do corpo de Aylan para os braços de um profeta, semelhante a Jesus Cristo. Na imagem, o personagem inserido na cena está em um ambiente ao ar livre, em meio à natureza, em uma atitude acolhedora. Em seu colo, o menino mantém a posição de bruços e o rosto de

⁵⁸ Autor: Djjwar Ibrahim. Disponível em: <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2015/09/ilustracoes-homenageiam-menino-sirio-morto-em-praia-em-redes-sociais.html> Acessado em 13 set. 2019

⁵⁹ Autor: Bryan McGregor. Disponível em: <https://www.slideshare.net/robson6181/o-que-arte-63968422> Acessado em 13 set. 2019.

perfil. Essa sequência é mais um exemplo de uma experiência estética que se converte em poética.

O conteúdo das imagens também traz uma reflexão a crença na vida após a morte, no ato de solidariedade e de proteção, que poderia ter ocorrido antes do acontecimento, mas só foi possível a existência dessas cenas, depois, com a interferência do espectador. É no momento da cocriação que o indivíduo recorre às suas imagens internas, às suas lembranças, crenças e visões de mundo para elaborar sua resposta e tentar preencher a lacuna de informação e de posicionamentos sobre o fato. Como descrito por Gerbauer e Wulf (2004), no Capítulo 1, sobre a experiência de apropriação de uma imagem pelo observador. Na primeira fase, ele visualiza e, na segunda, ela é absorvida no mundo imagético interior, onde ocorre a elaboração a partir de suas memórias. É com o ato de apropriação que há o encontro entre a imagem real e com as imagens imaginárias, exigindo um “reavivamento” com uma de suas reproduções.

Essa atitude também pode ser pensada sob a perspectiva do pensamento de Didi-Huberman (2010) acerca do modo de olhar as imagens. Para explicar como isso ocorre, o filósofo toma a teoria freudiana sobre as imagens do sonho para classificá-las como resíduos de memória. Essa ideia nos faz pensar as imagens de arquivo, mais especificamente aquelas utilizadas pelo público, para compreender como a criação de novas imagens e sentidos sobre a fotografia de Aylan, podem funcionar como um processo de mediação entre as memórias (arquivos) e o espectador. Tais resíduos das imagens da memória, articuladas no sonho, ganham legibilidade segundo Didi-Huberman, provocando uma abertura da lógica e da imagem. Na poética do sonho, o tempo não é medido como no mundo físico, nem há a mesma lógica, o que abre espaço para a imaginação. É isto que de certo modo ocorre com as releituras. O público, ao acionar as imagens da memória, encontram a lacuna, o rasgo na imagem, o que significa que podem liberar a imagem de uma representação proposta e recriá-la à luz de suas próprias visões. É como se essas memórias estivessem à espera do futuro de uma experiência em que poderão preencher as lacunas por meio de novos sentidos, que também produzirão fissuras. Assim, pode-se dizer que também ocorre o dissenso, como discutido por Rancière em sua abordagem sobre estética e política tratada no capítulo 2. A reelaboração do espectador sobre o tema em fluxo é consequência de reações e afetos direcionados ao prosseguimento ao assunto. E, ainda, pode-se inferir que tais afetos são estruturantes para construções políticas.

Os conteúdos visuais produzidos pelas releituras propostas pelo público apresentam reflexões que relacionam história e tempo por meio dos arquivos de imagens de um imaginário pessoal e coletivo e, encontram-se nas mediações realizadas através da aplicação de recursos artísticos, de montagens, colagens, pintura, performances, uma reconfiguração dos sentidos. No entanto, esses conteúdos não estão fechados. Realiza-se, assim, uma atitude de reconstrução da memória feita por imagens. Tais memórias permanecem abertas e seu significado se altera à medida em que as imagens são organizadas de uma maneira ou de outra pelo público. O esforço por compreender e expressar o episódio também é direcionado para uma partilha entre memórias e imaginações que possibilita um encontro com o Outro, assunto que será abordado no capítulo seguinte.

Ao circularem em diferentes espaços históricos, culturais e de mediação, os conteúdos transportados pelas imagens e performances do espectador, transitam em diversas localidades, colocando lado a lado países e povos distantes geográfica e culturalmente. Nessas recriações são compartilhadas culturas, crenças, visões de mundo em prol de uma causa que possibilitou um intercâmbio de sentidos sobre a crise migratória entre diferentes espectadores. De forma semelhante, os sonhos e a imaginação não possuem contexto lógico, são imagens pronunciadas pelo inconsciente quando estamos dormindo e o tempo está, de certa forma, suspenso. Como nesse caso em que uma fotografia suspende diferenças culturais profundas, subvertendo lógicas criadas para separar e isolar seres humanos, mas que o instinto de sobrevivência e humanidade revela o desconcerto e a irracionalidade de ainda existir tragédias como esta. Esse lampejo de lucidez pode ser articulado com outro pensamento de Didi-Huberman (2011), em *Sobrevivência dos vagalumes*. Ao revisitar a ideia da imagem do sonho, afirma que estes, como enigmas ocultos, chegam até nós em fragmentos, pedaços, por lampejos intermitentes, como as imagens de vagalumes (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 133).

Para o filósofo, o sonho é como um documento psíquico e, através dele, uma experiência interior pode servir como um lampejo para o outro a partir de sua construção, de sua narração e de sua transmissão de imaginários e memórias. Nesses eixos da temporalidade e da mediação estão resíduos de memórias, guardados nos sonhos, construídos pela vivência imaginativa e expostos pelas recriações sobre a fotografia de Aylan. São vestígios de memórias que só escapam do esquecimento ao serem reavivados pelo espectador em uma atitude interpretativa provocada pela experiência estética e poética. Tais imagens podem ser recuperadas em um

processo de mediação entre a memória, que está sujeita à desapareição, e o olhar do espectador, que poderá fazê-la sobreviver. Assim, a partir dos pequenos lampejos das memórias, as imagens e suas histórias guardadas transitam entre o aparecimento e o desaparecimento. Nesse contexto, as transformações que ocorrem no conteúdo recriado mostram que para um conteúdo aparecer, outro desaparece. Uma imagem surge do passado para ser associada com o tema em discussão: a morte de crianças refugiadas; ao mesmo tempo em que um elemento que compõem a cena dá lugar a outro que estava fora dela. O jogo de mostrar e esconder é próprio da estratégia da fotografia e da memória.

Esse aspecto do pensamento de Didi-Huberman pode ser formulado com a ideia de Rancière sobre estética e política manifestada na discussão desses eixos interpretativos sobre as releituras da fotografia principal. São resultados de uma experiência estética, materializações de lampejos da memória aliadas à imaginação que dizem um pouco sobre nosso modo de fazer política. A própria produção de uma imagem é uma tentativa de compartilhar uma experiência, possibilitando o surgimento de um novo sujeito dessa experiência: o espectador. Este, é o coautor na tentativa de salvar a imagem e levá-la à sobrevivência, conduzindo-a nesse percurso também migratório, de transformação e reprodução. No deslocamento rumo à tantas variações visuais, a imagem se depara com diversas fronteiras, de linguagens que lhe são familiares, como o desenho, a pintura, a ilustração, mas também com fronteiras nem tão similares que a conduzem a mudanças mais profundas. Esse movimento migratório também imposto à imagem contribui para borrar suas fronteiras internas relativas à sua forma, ao seu conteúdo e aos seus sentidos, com a intenção de articular o jogo do diálogo e da compreensão.

Sob a perspectiva dos eixos das Temporalidades, das Territorialidades e das Mediações, as imagens transitam com seus sentidos entre o tempo midiático, com suas rotinas de circulação, de surgimento e de apagamento de histórias, e o tempo da vida cotidiana, da rotina que segue cada vez mais a lógica das redes, mas que mantém um elo com o fino tecido da realidade, onde a morte é uma ferida viva que pulsa imagens e imaginários sobre a existência humana. No percurso imposto pelo tempo físico, misturam-se os tempos produzidos pelas diversas instâncias sociais, políticas e culturais que cruzam a memória, os afetos e as histórias pessoais e coletivas. Os sentidos se produzem nesse emaranhado de redes humanas e digitais que faz a circulação de informações e imagens. Uma hora ou outra, uma imagem escapa do mundo físico, entre tantas outras, e passa a circular nas redes midiáticas de tal modo que atingem o corpo e os

sentidos daqueles que ainda não morreram em vida. São os espectadores emancipados pelos sentimentos e pelo afeto que subvertem a rotina anestesiante. Como destacou Rancière (2009), que propõe uma mirada política no universo do sensível, da estesia que se compartilha nos processos culturais. O autor lembra que essa partilha do sensível envolve a intersubjetividade vivenciada no plano das territorialidades e da temporalidade, na existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. O sensível, ao seu ver, fixa ao mesmo tempo um comum partilhado em partes exclusivas, que se funda numa partilha de espaços e tempos. É no plano da experiência estética que o sensível é compartilhado, por meio das reações entre os grupos de apropriação. Esses grupos difundem suas ideias e culturas na sociedade interconectada e perpassada por diversos tempos, espaços e modos de participação. Formam complexos processos de produção de sentidos e de reconhecimento.

As três dimensões trazidas neste capítulo se articulam na experiência estética da imagem midiaticizada de Aylan e outras vítimas de conflitos e guerras. Elas acionam nossa sensibilidade e constroem nossa percepção das narrativas e dos fatos narrados. Eles se dão em um tempo histórico, que se cruza com tempos simbólicos e se materializam em espaços políticos, configurados como territórios. E quando essas narrativas circulam pela sociedade midiaticizada, são muitas as mediações que balizam sua produção e percepção. A própria temporalidade e a territorialidade operam assim como mediações culturais da comunicação.

A importante e amplamente discutida teoria das mediações de Martín-Barbero pode nos ajudar nessa articulação dos três eixos aqui analisados e as discussões sobre midiaticização e experiência estética que apresentamos no capítulo que se segue. Se o pensador espanhol-colombiano propôs um descolamento dos estudos comunicacionais “dos meios às mediações”, ao identificar e conceituar as mediações culturais da comunicação, ele também elaborou, anos depois, um espelhamento de sua teoria, ao nos apresentar as “mediações comunicacionais da cultura”. Tal formulação encontra eco na teoria da midiaticização e possíveis articulações com a fenomenologia da experiência estética.

CAPÍTULO 5 – ALTERIDADE E RECONHECIMENTO NO PERCURSO DA COCRIAÇÃO

Descrevemos no capítulo anterior o nosso objeto de estudo, a partir de uma análise fundada em três grandes eixos de interpretação: Temporalidades, Territorialidades e Mediações, apresentados a partir de relações com o contexto da crise migratória e com as seis categorias anteriormente identificadas: a Releitura Associativa, a Cotidianidade da criança, a Monumental, a Performática, a Política e a Religiosa/Espiritual. As unidades analíticas levantadas reportam aos contextos onde identificamos as contribuições e potencialidades da experiência estética e sua interface com a comunicação e a imagem midiática.

No capítulo anterior trabalhamos desde uma perspectiva descritiva e analítica as releituras do Caso Aylan Kurdi. Já este capítulo assume uma dimensão mais interpretativa e busca uma efetiva discussão do corpus de pesquisa e o direcionamento sobre as possibilidades das correlações no campo da imagem e da experiência estética. Para uma discussão mais macro, levando em consideração o percurso teórico-metodológico estruturado na tese, recorreremos à Semiótica da Cultura para problematizar a cultura da imagem e a imagem na cultura, seu fenômeno de transitoriedade, os conteúdos arcaicos presentes na atualidade e as relações de anestesia e estesia presentes na produção de sentidos da sociedade midiaticizada. Com o intuito maior de que a tese seja propositiva e contributiva aos estudos de comunicação e experiência estética em sua correlação com a imagem contemporânea, aventamos algumas diretrizes sobre a proposta deste capítulo.

Para debater o papel da experiência estética no percurso da cocriação⁶⁰, a partir das categorias e eixos elaborados em capítulos anteriores, partimos da reflexão sobre como vemos e reagimos ao retrato do sofrimento, para abordar o papel político da fotografia e dos afetos, capaz de engajar o indivíduo e lançá-lo a uma cidadania responsável diante das imagens que observa, que é também uma das dimensões da experiência estética. Tratamos sobre o Eu e o Outro nas narrativas sobre a criança refugiada, que representa os refugiados e migrantes em situação de deslocamento de seu país de origem, aventamos a ideia de uma estesia e anestesia diante das imagens em circulação no espaço midiático e relacionamos as imagens recriadas com a cultura e o imaginário.

⁶⁰ A cocriação é um conceito de marketing e negócios, equivale a uma forma de estratégia econômica, em que empresas e clientes produzem conjuntamente. O termo foi cunhado por C.K.Prahalad para descrever a nova abordagem à inovação (KOTLER et al., 2010).

A cocriação, termo derivado do marketing, equivale no contexto da tese às formas como pode acontecer a interação entre os receptores que produzem e compartilham conteúdos no intuito de contribuir para o debate sobre os refugiados. Keller (2011) explica que os consumidores também desempenham um papel de produtor ao sentirem-se motivados a criar e inovar um produto e/ou sua divulgação. Na geração de peças publicitárias, por exemplo, a cocriação diz respeito à produção de conteúdo de forma colaborativa com os internautas. Um modelo desenvolvido pelo especialista em marketing Aric Rindfleisch⁶¹ propõe que a cocriação pode surgir de várias formas, porém certas características estão sempre presentes, como a atividade de contribuição e a atividade de seleção da contribuição. O conceito toma como ponto crucial a centralidade do ser humano no processo de criação. Com as mídias sociais digitais, o internauta tem mais possibilidades de interação e participação, seja por meio do relacionamento com a marcas e/ou com a informação. Isso acontece porque os métodos clássicos de relacionamento começaram a ser alterados para que sejam direcionados aos clientes, explica Kotler et al. (2010). Percebemos essa mudança também no âmbito da recepção midiática. O caso Aylan pode ser associado a um exemplo de cocriação em que os espectadores participaram ativamente na produção e compartilhamento de conteúdos visuais sobre a morte do menino. De modo criativo, apropriaram-se de imagens para recriar seu próprio conteúdo imagético. Com isso, inovaram o modo como as imagens feitas por Demir foram vistas. Pode-se entender que as interpretações foram colaborativas porque, de fato, construíram reflexões em torno do fato.

Pelas rotas já traçadas, este é o momento em que defendemos a tese de que o estudo dos fenômenos comunicacionais, representados aqui no Caso Aylan Kurdi, demanda a contribuição da experiência estética. O debate sobre as apropriações, na chave da experiência estética, da interpretação e da alteridade, pode situar-se junto aos estudos de recepção cujos processos de produção de sentidos estão presentes no discurso da mídia e nas narrativas criadas.

5.1 A IMAGEM DA MORTE DE AYLAN KURDI: ANESTESIA E ESTESIA

Poderia ser mais uma fotografia que denuncia os inúmeros casos de refugiados e imigrantes mortos durante conflitos internos em seu país ou em travessias arriscadas em busca de abrigo em outro território. Mas a fotografia de Aylan Kurdi representou muito mais do isso. A imagem do menino sírio sobrepõe e entrelaça de modo cocriativo o registro histórico, o drama

⁶¹ Disponível em: < <https://pdfs.semanticscholar.org/66c1/b7ddb719fd2879ff34171c130c8a74af99e8.pdf> > Acesso em 20 fev. 2020.

atemporal e a experiência estética do espectador diante da dor do Outro. É possível dizer que a fotografia de Aylan Kurdi faz da própria tragédia, a dimensão poética e política como elementos de composição para refletir sobre a crise migratória contemporânea, sobre alteridade, reconhecimento e identidade. Ela corporifica, para além do instante fotográfico, uma sensação, um mal-estar com os rumos do mundo, que atinge o campo das subjetividades, recortadas pela historicidade, pelos objetos das culturas, pelas relações sociais, tensões, contradições e afetos. Por isso, partir da fotografia para discutir um fenômeno inscrito na contemporaneidade, mas com rastros arcaicos, requer refletir sobre uma configuração do sensível que atua entre o ser das coisas e o das almas, entre os corpos e o espírito. Diante disso, buscamos refletir sobre a força e a presença de fotografias como a da morte do menino sírio e sobre o papel do sujeito na elaboração de partilhas sensíveis acerca dessa imagem. Por essa razão, avançamos em uma discussão que pensa a imagem, a comunicação e a experiência estética circunscritas no fenômeno de releitura da morte de Aylan Kurdi por uma ótica da Estética da Recepção.

É a partir desse ponto que se coloca a questão do sensível na imagem para depois compreender o sensível nos fenômenos e nas relações que se dão entre a imagem e os sujeitos mediatizados. Não basta uma interação entre um espectador e um objeto para produzir a percepção. É sob a ação do “som”, do “cheiro” das imagens que é produzida a sensação. É preciso que a imagem se torne audível e olfativa para penetrar nos órgãos perceptivos, ou seja, a experiência e a percepção tornam-se possíveis nesse lugar intermediário. Merleau-Ponty reforça a teoria da percepção fundada na experiência do sujeito encarnado, do sujeito que olha, sente e, nessa experiência do corpo fenomenal, reconhece o espaço como expressivo e simbólico. A teoria da percepção em Merleau-Ponty (1994) também se refere ao campo da subjetividade e da historicidade, ao mundo dos objetos culturais, das relações sociais, do diálogo, das tensões, das contradições e demais experiências afetivas. A comunicação exige a consideração do mundo sensível, tratando-se de um novo modo de conhecimento expresso em uma dimensão estética. O *logos* estético exprime a natureza da sensibilidade, dos afetos, dos sujeitos inseridos no universo histórico e cultural, comunicando-se e expressando-se, criando e recriando o mundo a partir de experiências estéticas e poéticas.

A imagem da morte de Aylan atuou como um símbolo de uma tragédia maior e representou a morte de muitos. Ela invoca, por meio do poder simbólico da morte de uma criança, a situação de refugiados para além do contexto sírio, embora o povo sírio seja o que

mais busca refúgio de acordo com dados da Agência da ONU para refugiados (ACNUR). Estima-se que 70,8 milhões de pessoas precisaram sair de seu país de origem e cerca de 80% de refugiados vivem em países vizinhos, como mostra a figura seguinte. Desse total, cerca de 3,9 milhões são apátridas, não foram reassentados nem reconhecidos em nenhuma nacionalidade. Outro dado da agência é de que mais da metade da população mundial de refugiados é constituída por crianças. Os jovens de 15 a 25 anos também compõem uma grande parcela das populações afetadas pelo deslocamento forçado. Muitos vão passar a vida inteira longe de casa. Em situações de crise e deslocamento, crianças, adolescentes e jovens estão sob risco de várias formas de abuso, violência e exploração. Mesmo que 37 mil pessoas por dia sejam forçadas a fugir de suas casas (ACNUR, 2019) e muitas delas tenham seus dramas noticiados e documentados, pensar em como uma fotografia pode ainda afetar as pessoas é uma pergunta que fazemos.

Parte essencial desse questionamento reside no excesso de informações e de imagens em circulação na mídia. Com essa demanda, ater-se a um episódio é desafiador, tendo em vista a frequência de estímulos visuais e sonoros que somos submetidos cotidianamente. A mente retém aquilo que realmente impacta de modo diferente ou segue sem se importar com o que viu e ouviu. Porém, alguns conteúdos subvertem a rotina, afetam de modo arrebatador e atingem o espaço da opinião pública e de discussão da cidadania. Ao avançar para outros territórios, plurais e heterogêneos, os conteúdos e discursos se transformam. Desse modo, a atitude colaborativa resultante a experiência estética oferece caminhos de reflexão, com a contribuição da Estética da Recepção e da Semiótica da Cultura. Pensar o fenômeno de interpretação do público acerca do episódio retratado na fotografia, envolve articulações que transpassam campos teóricos e apontam para uma visão complexa da relação entre o ser humano, a imagem e a sociedade midiaticizada. Entende-se que o fascínio pela imagem é antigo e, atualmente, o fascínio pela tecnologia pode ser observado como um sintoma dessa época, bem como o modo como as informações são acessadas, apreendidas e compartilhadas. As possibilidades de compartilhamento mediadas por aparatos eletrônicos intensificam essa estesia. E essa estética presente nas releituras é a da contradição, da denúncia, que apela à uma ética e coloca o espectador contra a parede motivando uma reação.

Do mesmo modo, a questão sobre como as pessoas fruem as imagens dessa época midiaticizada, em especial, quando se trata de sofrimento, violência e morte, aponta para este

momento histórico e requer a compreensão da midiatização da fotografia jornalística e do papel dos afetos circunscritos na relação entre os polos comunicativos. Até mesmo porque as mídias reportam os acontecimentos, tem o presente como ponto de referência, a urgência na transmissão da informação e, por isso, não há uma dificuldade das mídias em dar conta do passado e em imaginar o futuro. Assim sendo, entra em cena aqueles que, entre os que estão presos à rotina, rompem a apatia e sonham o futuro. Pensar o futuro é condição fundamental para agir no presente, que está calcado na atividade discursiva de interpretar e comentar o mundo e os acontecimentos. Conforme Charaudeau (2007, p. 175), o relato e o comentário estão intrinsicamente ligados, como sustenta Paul Ricouer quando afirma que “tudo é narrativa”. Em outra linha de pensamento, Oswald Drucrot afirma que “tudo é argumentação”. O que se extrai desses posicionamentos é que interpretar e comentar está na base da compreensão do mundo e da própria comunicação.

Em se tratando de como interpretamos e comentamos as imagens que retratam o sofrimento, a autora norte-americana Susan Sontag (2003) empreende em seu ensaio “Diante da dor dos outros” uma reflexão sobre o impacto provocado pelo excesso de imagens da dor e da guerra evocadas nos objetos artísticos e veiculadas nos meios de comunicação por meio de imagens. Sontag aponta um mundo hipersaturado por imagens chocantes, que acabam por se tornarem banais no “tecido de horrores” do jornalismo, termo que empresta do poeta francês Charles Baudelaire⁶². É certo que a dose excessiva de informação, muitas vezes descontextualizada e fragmentada, que abusa de enredos e imagens catastróficas não provoca mudanças, caem na banalidade e reproduzem estereótipos, como raciocina a autora. Com isso, não oferecem um engajamento que motive um projeto alternativo para pensar o futuro. A questão que emerge da obra, indaga: diante da abundância de imagens que retratam as tragédias, teríamos nos tornado imunes ao sofrimento do outro? A pergunta que se coloca baseia-se na experiência moderna do espectador diante das narrativas jornalísticas sobre calamidades, que ora provocam compaixão e indignação ora causam indiferença e apatia, mas poucas vezes são capazes de provocar sentimentos de alteridade e mesmo um fenômeno de interpretação. É o que comumente é observado no noticiário repleto de dramas humanos associados a guerras, conflitos e demais violências do cotidiano local, nacional e internacional.

⁶² Charles-Pierre Baudelaire (1821 – 1867) foi um poeta e teórico da arte francês, precursor do simbolismo e fundador da tradição moderna em poesia.

Por essa perspectiva, tão importante quanto compreender por que determinados episódios provocam manifestações intensas no público, é discutir o que permeia essa reação a partir dos sentidos comunicacionais e culturais, tais como da midiatização da fotografia e seu poder de criar discursos e novas narrativas em torno de uma cena única. Em se tratando das relações da comunicação interpessoal, a reação que se dá entre o Eu e o Outro, motivada pela fotografia, perpassa a dinâmica da comunicação no meio digital, considerada distante e fria, para uma dimensão presencial, da comunicação face a face. Isso se dá porque as informações circulam midiaticamente do público para o privado, do coletivo, na esfera da sociedade global, para o individual, no âmbito da vida cotidiana do sujeito, com seus vínculos sociais em seus espaços de pertencimento, que são elementos das mediações culturais (MARTÍN-BARBERO, 1997). É nesse espaço que, de fato, os sujeitos politicamente envolvidos promovem as rupturas e as mudanças, agem politicamente. A comunicação contorna essas esferas e ações com a finalidade de tornar comum os sentidos construídos e as versões do mundo significado pelo sujeito. Isso decorre de uma *partilha*, que está na origem da palavra comunicação, do latim *communicare*, relativo a uma *atividade realizada conjuntamente*.

Nesta mesma linha de pensamento, Dewey (1980, p. 37) relaciona a comunicação com o ato de compartilhar, inerente à atividade humana. Então, é por meio das ações comunicativas que os interlocutores, em uma cooperação coparticipativa, dão significado para as coisas, criam discursos e compartilham-nas entre si. A atitude interpretativa envolve compreensão e é parte essencial da experiência estética. Para interpretar e compreender é preciso também envolver-se afetivamente. Essas ações solicitam dos sujeitos uma atitude ativa diante do fato narrado, propiciando seu engajamento afetivo com as causas e situações, o que pode ajudar os sujeitos a se colocarem no lugar do Outro. Ao analisar fotografias de crueldade registradas em conflitos e guerras, Sontag (2003, p. 68) escreve que mundializar o sofrimento pode levar o espectador a sentir que deveria se importar mais com os outros. A autora atribui à fotografia, entre os diversos formatos de narrativas imagética, como do cinema, do vídeo e da televisão, a capacidade de afetar mais profundamente. Mesmo com a sobrecarga de informação, ela possibilita uma rápida apreensão e uma forma compacta de memorizá-la. A fotografia funciona como uma citação, uma vez que destaca o essencial do acontecimento e fica armazenada na mente, entre as diversas fotos, que podem ser recuperadas instantaneamente.

Diante disso, será correto dizer que as pessoas se habituariam a essas imagens e não reagem mais a elas? Mesmo quando o jornalismo utiliza narrativas similares para representar tragédias, há certas narrativas capazes de despertar algo, como uma comoção real. Algumas imagens são capazes de produzir uma verdadeira epifania⁶³ ou *insight*. O termo possui uma estrita relação com a experiência estética e poética que se dá a partir da fotografia de Aylan Kurdi. Do ponto de vista filosófico, epifania significa uma profunda sensação de realização, no sentido de compreender a essência das coisas, que em grande medida é a experiência comunicativa pensada na chave da estesia. É associada também a aparição ou manifestação de algo e está normalmente relacionada ao contexto espiritual e divino. Sem discordar da existência de uma anestesia na comunicação (BARROS, 2017), resultante do excesso de imagens e informações que podem causar indiferença, levantamos a hipótese de que algumas fotografias provocam uma experiência estética além da experiência comum, por isso os receptores sentem a necessidade de “levá-las adiante”, conforme explica Braga (2012, p. 39). A comunicação sem anestesia⁶⁴, conforme Barros (2017) é praticada entre as instituições midiáticas e não midiáticas, representada pelos atores sociais midiaticizados, que passam a criar conteúdos significantes e colocá-los em circulação.

Discutir a presença de um espectador ativo no processo comunicacional envolve rever teorias da Comunicação que situaram o receptor como alguém passivo e manipulado diante dos meios de comunicação. A primeira teoria criada no século 20, de matriz estadunidense, a “teoria da agulha hipodérmica” ou “teoria da bala mágica”, sugeria que os meios de comunicação atingiam de forma contundente o “público-alvo”, então passivo e insensível ao que via e ouvia. A mídia era considerada manipuladora e a relação com os receptores era vista por uma ótica behaviorista de estímulo e resposta, de causa e efeito. A ideia que perpassa essa visão é de que as mensagens são recebidas de maneira uniforme e que os receptores respondem a tais estímulos de modo direto e imediato, conforme sintetizou DeFleur e Ball-Rokeach (1993). O público,

⁶³ Segundo Massau Moisés, no Dicionário termos literários (2004, p. 156-157), epifania, na etimologia grega, significa manifestação e revelação; pelo latim, aparição. O termo é originariamente litúrgico e refere-se à revelação de Jesus Cristo aos três reis magos. Transitou para a literatura com James Joyce em sua obra O retrato do artista quando jovem, empregando-a no sentido de “iluminação”, “revelação”, como um “momento mágico”. Outros ficcionistas, como Virgínia Woolf, Proust e Lawrence também recorreram ao termo no sentido de descrever um momento de intensa visão que revela uma significação além do mundo cotidiano da experiência comum.

⁶⁴ Barros (2017, p. 161) utiliza a palavra *anestesia* para designar ausência de sensibilidade. O termo é utilizado na Medicina para indicar o bloqueio da dor e da própria consciência do paciente. *Estesia*, no etmo grego *aisthēsis*, tem o significado de sensação, de sensibilidade. “Daí o uso da palavra para apontar a ausência de consciência. O que vale tanto para um estado de amnésia, de perda parcial ou temporária da memória, quanto para um estado de alienação em relação à realidade. Estesia tem a ver com sensibilidade, afetividade, com emoção.”

considerado alvo, é convertido em massa na teoria hipodérmica, sendo considerados indiferenciáveis, mesmo que apresentem características variadas, como diferença de faixa etária, ambiente onde vive, hábitos e gostos, como explica Wolf (2012). Outro modelo baseado na teoria hipodérmica desenvolvida por Lasswell procurou compreender o alcance e efeito das mensagens midiáticas, mas centrava-se em uma comunicação individual e sem reciprocidade, em que emissor e receptor surgem isolados.

Mesmo que modelos seguintes tenham relativizado a ideia de manipulação, o pensamento comunicacional seguiu tratando o receptor como um público-alvo a ser atingido, passivo e insensível. Até mesmo a visão crítica em relação à cultura de massa adotada pelos teóricos da Escola de Frankfurt, manteve o receptor como um objeto da ação dos meios, um consumidor controlado pelos meios de produção cultural e pela mídia. A mudança nessa perspectiva veio com os estudos de recepção abordados desde uma perspectiva da cultura e das mediações culturais em que o receptor é trazido para o centro do debate, como um sujeito do processo. A recepção passa a ser um lugar de produção de sentidos, considerando que as narrativas midiáticas sobre o Caso Aylan envolvem uma dimensão interpretativa e criativa, reconhecemos a contribuição da experiência estética para pensar fenômenos comunicacionais com um receptor protagonista no processo comunicacional. Com a evolução dos estudos observou-se uma superação da perspectiva de que o receptor é passivo e manipulado, embora ela ainda seja bastante aceita no senso comum.

No caso do objeto em estudo nesta tese, os sujeitos passam a criar conteúdos e compartilhar uma “cobertura não-oficial” sobre a morte de Aylan, que se dá, especialmente, por esse caminho paralelo delineado pelo público. Com isso, as próprias recriações dos espectadores passam a ser noticiadas pelas instituições midiáticas, caracterizando um processo de interação cíclica, unindo instâncias, sobrepondo narrativas oficiais e interpretações. O acontecimento fotografado é atravessado pela pluralidade de discursos e afetos, replicado e readaptado pelos atores individuais, que foram fundamentais para uma abordagem ampliada sobre a crise migratória na atualidade. Nas narrativas elaboradas a partir da fotografia de Aylan, as reações do público, que resultaram em novas produções de sentidos sobre o acontecimento e sobre o contexto da crise migratória, colocam em cena, na relação de interação entre produção e recepção, conteúdos que revelam algo além do que foi noticiado. As elaborações jogam com sentidos e símbolos que transitam em dimensões da mídia e do imaginário individual e coletivo.

Diante da fotografia sobre a dor do outro, o público utiliza especialmente a imagem como ferramenta para promover contrapontos e visões diferentes.

O que se observa é que os conteúdos divulgados pelos atores sociais representam uma espécie de comoção coletiva sobre o episódio e um exercício de cidadania diante da fotografia, de se colocar no lugar no Outro e comover-se com a sua dor. Mais ainda do que isso, de reivindicar mudanças no comportamento dos governantes diante da questão migratória. A partir dessa reação do espectador é que a crise migratória alcança a opinião pública de modo inédito.

Figura 43 - Imagens criadas pelo público viram notícia nos veículos de imprensa



Fonte: *El País*⁶⁵.



Fonte: Revista *Veja*⁶⁶.

O receptor, afetado pelo episódio, expõe fraturas mais intensas acerca do problema, busca preencher lacunas informativas e rompe com o uso convencional da imagem no circuito midiático. Essa ruptura se dá de duas formas diferentes. Uma é relativa à produção de imagens que mesclam linguagens, da fotografia, da pintura, do desenho, da ilustração. Essa produção exige conhecimentos técnicos de manuseio de recursos visuais. A outra ruptura diz respeito aos discursos e sentidos elaborados ao expandir o assunto para outras interpretações, adicionando novas reflexões sobre o fato narrado. Rancière (2012) desenvolveu um termo interessante para pensar um certo potencial da imagem para combinar diversas linguagens. Ele chama de

⁶⁵ Disponível em:

<https://brasil.elpais.com/brasil/2015/09/03/internacional/1441316653_944472.html> Acesso em: 20 nov. 2018

⁶⁶ Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/cidades/menino-turco-morto-em-travessia/>> Acesso em: 20 de nov. 2018

“pensatividade” da imagem os regimes de expressão que combinam diversas formas de sentidos a partir de linguagens variáveis, como a fotografia, a poesia, o filme. As releituras da morte de Aylan possuem essa característica. Elas se imbricam umas nas outras e estabelecem diálogos intertextuais que geram novos sentidos quando elas se mesclam. Desse modo, supõem-se que a imagem fotográfica é capaz de liberar a imaginação do espectador e de romper o seu uso convencional no circuito da mídia tendo em vista as duas considerações.

Nesse caminho para pensar o papel da experiência estética nessas narrativas, as interpretações da fotografia colocam em evidência questões escassas no debate público ao propor pontos específicos na discussão sobre a crise migratória, de modo que amplia e aprofunda a compreensão do acontecimento. São os atores sociais, motivados pela fotografia, que desencadeiam homenagem e críticas, e colocam em relevo sua própria responsabilidade enquanto cidadão sobre acontecimentos como o da morte de Aylan. Como o quadrinho a seguir que coloca o receptor em confronto com o que vê. De maneira implícita, realça a importância de agirem coletivamente para evitar esse tipo de tragédia.

Figura 44 – Quadrinho questiona o papel do público diante da morte de Aylan



Fonte: Gazeta do Povo⁶⁷.

Esses aspectos nos levam a pensar na produção de sentidos nos processos comunicacionais a partir da recepção como uma instância ativa e sensível, capaz de construir e compartilhar discursos do seu lugar de fala e reagir criativamente. A pesquisadora Ariella

⁶⁷ Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/vozes/educacao-e-midia/todos-somos-aylan/>> Acesso em: 12 jan. 2020.

Azoulay (2008) contribui para esse debate na esfera da fotografia ao propor uma discussão em torno do dever moral do espectador de agir ao ver a foto. Ao agir, o cidadão ganha a responsabilidade por aquilo que viu. A diferença entre suas ideias e de Sontag (2003) é que, para Azoulay, as fotografias de guerra, de violência, de horror e de sofrimentos carregam em si uma mensagem e ao mesmo tempo se configuram como testemunhas do ato cometido. Além disso, a pesquisadora compreende que a fotografia não possui um destino determinado, como entendem Barthes e Sontag. Azoulay entende a fotografia por uma perspectiva política e cria o conceito de Contrato Civil, no qual dá um estatuto diferenciado a elas. No entanto, vale ressaltar que a autora utiliza o termo “contrato” e evita termos como, pena, empatia, justamente porque “contrato” estabelece o estatuto político da fotografia, tendo em vista que as pessoas fotografadas são cidadãs do mesmo modo que o observador.

No livro *The civil contract of photography* (O contrato civil da fotografia), Azoulay argumenta que devemos desenvolver habilidades cívicas para ver fotografias. O contrato civil da fotografia que a autora defende parte do princípio que se estabelece entre as partes envolvidas (fotógrafo, fotografado e espectador), sendo o observador da fotografia o sujeito responsável pela ação, por delinear os novos espaços construídos das relações civis que se abriram pela fotografia. O que se estabelece nessa relação é capaz de dar poder à fotografia de modificar as formas de governar e as formas de participação dos governados (AZOULAY, 2008, p. 89). Por esses aspectos, a fotografia pode oferecer habilidades cívicas” a quem a observa, fundamentada no exercício de se ver mais do que está exposto nela. Essa atitude exige que o espectador veja além do que as fotografias mostram. Em certa medida, devem reconstruí-las, buscando as circunstâncias em que ela foi produzida. Para isso, ao observar fotografias de sofrimento, o espectador deve compreender que aquele episódio aconteceu e não vai parar de acontecer. Mediante essa ação, a cidadania é exercida como uma ferramenta de luta ou obrigação para com os outros. Ao empregar essa atitude, o observador deve buscar caminhos para negociar a maneira pela qual ele e os fotografados são governados (AZOULAY, 2008, p. 14).

Essa atitude é discutida por Azoulay (2019)⁶⁸ ao propor que questionemos o que reconhecemos, enquanto espectadores, quando o que vemos em uma fotografia publicada na imprensa. Um de um barco cheio de refugiados, por exemplo, que não consegue aportar na

⁶⁸ Disponível em: <https://epoca.globo.com/cultura/se-fotografar-tragedia-conscientizasse-as-pessoas-isso-jateria-acontecido-diz-pesquisadora-israelense-1-24055362> Acesso em: 10 jan. 2020.

Europa ou de pessoas que tentaram cruzar a fronteira do México com os Estados Unidos. “O que nós, os espectadores, vemos? Pessoas sem documentos? Ou refutamos essa categoria de ‘pessoa sem documentos’ e vemos essas pessoas e pensamos nelas como nossos concidadãos?”. O “espectador civil”, proposto por Azoulay (2008, p.58), que pode desenvolver uma cidadania fotográfica a partir de uma postura crítica sobre aquilo que a fotografia enquadra, encontra semelhança no “espectador emancipado”, de Rancière (2010), descrito como alguém que rompe a condição passiva de sujeição em relação à ação do criador.

A reação do espectador diante do objeto estético é tratada nos estudos na chamada Estética da Recepção elaborada por Jauss (1994, 2002) acerca da comunicação literária. Ela pode ser alocada no contexto desta tese. O autor considera que a experiência estética não seja um simples “prazer do texto”, monológico, mas um encontro dialógico que abarca uma estrutura de pergunta e resposta. O objeto observado e dado à interpretação coloca uma pergunta ao intérprete. Com isso, Jauss reconhece que toda e qualquer interpretação pressupõe a compreensão daquilo que deve ser interpretado. Nesta lógica, insere uma função social à experiência estética, que pode ser pensado na chave da proposta de uma atitude cívica diante de retratos de sofrimento e injustiças. O sujeito, diante de uma questão proposta pela fotografia de Aylan, que é a morte de um menino de 3 anos, aciona seus conteúdos culturais e históricos para interpretar e compreender essa imagem que transporta em sua superfície uma cena trágica. Então, o sujeito-leitor é convidado a olhar para fora da cena, conjecturar argumentos sobre essa experiência, que começa em uma dimensão da sensação e da percepção, mas que se desloca para uma atitude interpretativa. Trata-se de uma experiência estética movida pelo encontro entre sujeito e objeto estético, o que nos permite fazer um paralelo com o objeto comunicacional, no qual *poiesis* e *aesthesis* são postas frente a frente, como argumenta Jauss (2002):

Quando o leitor contemporâneo ou as gerações posteriores receberem o texto, revelar-se-á o hiato quanto à poiesis, pois o autor não pode subordinar a recepção ao propósito com que compusera a obra: a obra realizada desdobra, na aisthesis e na interpretação sucessivas, uma multiplicidade de significados que, de muito, ultrapassa o horizonte de sua origem (JAUSS, 2002, p. 102).

Nessa mesma linha, Dufrenne (1981) exalta a conexão entre o objeto estético e percepção estética, pensada de maneira dialética, em que a relação entre autor e espectador é de colaboração. O papel do receptor não é apenas de testemunha, mas, à sua maneira, ele contribui para a execução da obra. Valéry (2011, p. 181) aborda a autonomia do leitor diante

do texto ao propor que não há sentido exato no texto, assim como exclui a autoridade do autor sobre a obra. Para o autor, uma vez publicado, o texto tem seu próprio caminho. Os aspectos referentes à interpretação que apontam o papel do leitor ou espectador podem ser complementados com a estética e a poética, por apresentarem convergência com as articulações entre produção e reconhecimento propostas por Verón em seus estudos sobre enunciação e produção de sentidos.

Tais ideias contribuem para a compreensão de fenômenos comunicacionais como o da interpretação da morte de Aylan Kurdi, por se tratar de discursos sociais produzidos e recebidos dentro de uma rede complexa de interdeterminações, como explicou Verón (2004, p. 70). Ao apresentar os polos da produção e do reconhecimento como integrantes do sistema produtivo é possível avançar na compreensão de que como um texto é lugar de convergências de uma multiplicidade de sistemas de determinações, ele sempre admite uma pluralidade de leituras. Assim, tais interdeterminações irão modular e orientar as dinâmicas de produção e reconhecimento dos processos discursivos. Portanto, a produção de sentidos é compreendida por meio de relações interdiscursivas, para além do texto, que acontecem nos contextos onde os autores e espectadores estão inseridos, isto é, os produtores e receptores dos discursos presentes na mídia. Essas experiências se dão em um jogo de produção e de reconhecimento, entre as instâncias da poética e da estética, que se estendem em novas experiências estéticas, novas interações sociais, configuradas por múltiplas mediações culturais.

Nesta visada, a comunicação é tomada como compartilhamento e seu estudo implica na compreensão de processos de interpretação experienciados pelos interlocutores. A ideia do compartilhamento reforça a aproximação entre comunicação e experiência estética, daí ser coerente aproximá-la do campo da hermenêutica. Nessa instância, a interpretação é tomada como compreensão, como produção de sentidos que se dá como experiência estética e sensível. E essa partilha se dá no entrecruzamento entre estética e ética, estética e política. Trata-se, portanto, de experiência estética vivenciada na “partilha do sensível”, em produção de sentidos que se desdobra em reconhecimento. Em termos sucintos Rancière (2005) aborda a conexão entre uma experiência estética e uma interpretação que se desdobra em sentido. Diante disso, a partilha envolve as relações com o outro e com a construção da cidadania. Esse contexto de compartilhamento de sensibilidades é evidenciado nas narrativas produzidas sobre a morte de Aylan Kurdi. Os receptores reagem com autonomia diante da fotografia e participam das

dinâmicas de produção sobre os discursos presentes na mídia. A relação se estende nas instâncias estéticas e poéticas, mescladas de mediações culturais, portanto, em um ambiente plural e colaborativo. E essa partilha convoca aproximações entre estética e ética, estética e política. É um receptor que desfaz a anestesia e toma seu lugar no processo comunicativo com estesia ou mesmo extasiado em relação ao objeto estético. Com essa desenvoltura, converte sua percepção estética em atividade poética, move-se para o centro do processo comunicativo, dialoga, interage, expõe suas expectativas e cria possibilidade de encontro com o Outro. É sobre essa relação que trataremos no texto seguinte.

5.2 O EU E O OUTRO NAS NARRATIVAS DA MORTE DE AYLAN KURDI

Diante da repercussão dessa fotografia que levou a uma dinâmica participativa de criação de novas narrativas e sentidos, em uma sociedade pluricultural, diversa e, marcada por uma crescente naturalização de processos e procedimentos discriminatórios, torna-se necessário pensar a imagem sob a perspectiva da alteridade para ampliar o olhar sobre esse acontecimento midiático que, como coloca o filósofo Emmanuel Lévinas (2010), a capacidade de sentir com o outro abre a possibilidade para a compreensão da alteridade. Em uma perspectiva empírica, a relação entre pessoas, comunidades e nações, não pode ser explicada pelo sujeito individualizado, mas pelas relações que se constrói em liberdade e partilha. Na abertura para as relações está a chave para o entendimento do ser humano como ser plural. Pelo fato de o sujeito ser imerso em uma realidade relacional, é portador em si mesmo da condição de ser somente *com* e *através* do outro. Baseado nesse pressuposto, a alteridade perpassa as relações entre os sujeitos no processo comunicativo e contribui para se pensar a fotografia de Aylan e as cocriações que dela se originaram como um episódio emblemático para se discutir a alteridade na dimensão da cultura visual e midiática.

Em se tratando de produção de sentidos é necessário considerar a centralidade do sujeito. Nesse caso, além do interesse na relação sujeito-objeto, atentamos para a relação sujeito-sujeito. Pensar a relação sujeito-sujeito no âmbito da crise migratória nos permite discorrer sobre uma relação compreensiva, de alteridade e de reconhecimento que se desenvolve com a interpretação da morte de Aylan Kurdi. As criações do público acerca do acontecimento evidenciam a ideia de que o espectador se colocou no lugar do menino, dos refugiados e de outras vítimas de sofrimento, como os exemplos acionados nas releituras. A relação sujeito-sujeito nos leva a uma dimensão superestrutural da cultura, que envolve valores, ideologias, presentes nos

processos de criação e recriação dos sentidos. O fenômeno comunicacional caracteriza-se, nesse âmbito, pelo paradoxo de tornar universal o individual, ou seja, ele nos aproxima do Outro ao mesmo tempo que exercitamos a alteridade, pano de fundo desta discussão.

Nesta instância, os atos de publicar e divulgar a fotografia são políticos e transcendem a informação, assim como os atos de interpretação e recriação são políticos no sentido de conferir humanidade à vítima. Eles servem para descrever e impactar sobre a realidade da crise migratória na Europa, que obriga milhares e famílias a arriscar suas vidas em busca de abrigo. A partir dessas ideias, discutimos o fenômeno de interpretação da fotografia de Aylan sob a perspectiva da alteridade. O antropólogo Carlos Rodrigues Brandão discorre sobre aspectos da alteridade:

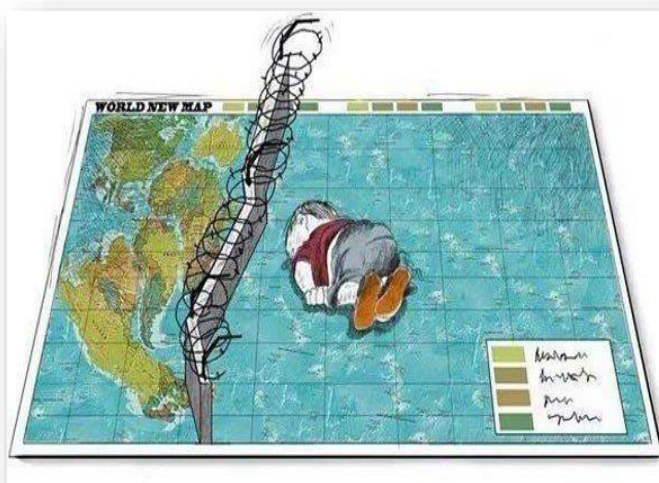
*O diferente é o outro, e o reconhecimento da diferença é a consciência da alteridade: a descoberta do sentimento que se arma dos símbolos da cultura para dizer que nem tudo é o que eu sou e nem todos são como eu sou. Homem e mulher, branco e negro, senhor e servo, civilizado e índio... O outro é um diferente e por isso atrai e atemoriza. É preciso domá-lo e, depois, é preciso domar no espírito do dominador o seu fantasma: traduzi-lo, explicá-lo, ou seja, reduzi-lo, enquanto realidade viva, ao poder da realidade eficaz dos símbolos e valores de quem pode dizer quem são as pessoas e o que valem, umas diante das outras, umas através das outras. Por isso o *outro* deve ser compreendido de algum modo, e os ansiosos, filósofos e cientistas dos assuntos do homem, sua vida e sua cultura, que cuidem disso. O outro sugere ser decifrado, para que lados mais difíceis de *meu eu*, do *meu mundo*, de *minha cultura* sejam traduzidos também através dele, de seu mundo e de sua cultura. Através do que há de meu nele, quando, então, o outro reflete a minha imagem espelhada e é às vezes ali onde eu melhor me vejo. Através do que ele afirma e torna claro em mim, na diferença que há entre ele e eu (BRANDÃO, 1986, p. 07).*

O trecho destacado expõe o paradoxo que envolve a relação entre o Eu e o Outro. Nesse sentido, alteridade torna-se uma questão que permeia nossa experiência cotidiana por meio do contato com um outro, ao mesmo tempo semelhante, um outro eu, e diferente, marcado por suas subjetividades. E o Outro que a alteridade convoca é sempre o *estranho*, que está associado a *estrangeiro*. Segundo Arlindo Machado (2009, p. 07), a palavra *estrangeiro* deriva do francês arcaico *estrangier*, que tem origem no latim *extraneus* (estranho). Embora os dicionários definam *estrangeiro* como pessoa ou coisa de outra nação, a conotação mais próxima é a de estranhamento. “A palavra estrangeiro, entretanto, carrega conotações mais associadas com o medo daquilo que é estranho. Estrangeiro é o que eu não entendo, é o que me incomoda, me amedronta”. As criações dos receptores apontaram essa ideia em torno do Outro como um estranho. Em tom de crítica, narrativas dão visibilidade aos preconceitos existentes em torno dos refugiados. Eles vivem do outro lado como algo amedrontador, imprevisível, de que é

preciso se proteger. Por outro lado, do ponto de vista daquele que está na situação de estrangeiro são os sentimentos de discriminação e enfrentamento de hostilidade, em decorrência do que enfrentam para terem um abrigo em outra nação.

Nestor Canclini (apud MACHADO, 2009, p. 08), em seu texto *Los Otros Etranjeros* (2008) propõe o uso do termo *estrangeiro* num sentido mais amplo, como forma de tratar as relações de estranhamento, discriminação e amedrontamento entre os sujeitos sociais, seja fora ou dentro de uma determinada região geográfica. O estrangeiro, no sentido de estranho, é representado na criação em que Aylan é colocado entre a fronteira, acionando questões políticas relativas à territorialidade, aos espaços onde o trânsito de estrangeiros é proibido. É exatamente na questão da fronteira, ao situar o Outro do outro lado, que é revelada a diferença entre quem vive do lado de cá e quem está do lado de lá. A imagem representa e sintetiza o sentido atribuído à palavra estrangeiro, por Canclini, e as texturas que envolvem as diferenças, ditas por Brandão. Diante desse contexto, a elaboração dos atores sociais discute a relação sujeito-sujeito no contexto da crise migratória. Entre os sujeitos que se apropriaram do texto, interpretando-o, e destes, com os sujeitos que estão do outro lado, os *estrangeiros*. Ao propor essa visão do Outro, a imagem abre-se para uma atitude compreensiva do diferente para que ele seja reconhecido em sua assimetria. Desse modo, a imagem institui um caminho para o exercício da alteridade.

Figura 45 – Ao expor o Outro como um estranho, releitura convida a rever discriminação



Fonte: Jusbrasil⁶⁹.

⁶⁹ Disponível em: <https://mcalmondantas.jusbrasil.com.br/artigos/227823191/desculpe-nos-pequeno-aylan-kurdi-os-direitos-humanos-nao-puderam-salva-lo> Acesso em: 10 jan. 2019.

As produções dos atores sociais buscam diminuir as diferenças e os distanciamentos entre o Eu e o Outro por meio de narrativas que refletem sobre as crenças criadas em torno do Outro, que habita em uma cultura diferente, considerado por esse motivo, estranhos. Ao tornar visível a exclusão, por meio da fronteira que separa um espaço do outro, expõem uma preocupação com os rumos de políticas que isolam e discriminam refugiados. Essa operação dialógica e dialética contida nessa imagem é um exemplo que nos convida a refletir sobre a dor dos outros e sobre como convivemos com os regimes de violência e segregação impostos pelos Estados. Em outras palavras, a ilustração promove uma reflexão em torno do espectador e do seu papel enquanto cidadão, habitante de um mundo plural e marcado por diversidades, diferenças e assimetrias. Por isso, o exemplo trazido para tratar empiricamente sobre a alteridade, mais do que um meio de transmissão, oferecido à percepção estética, pode ser pensado na perspectiva das “mediações culturais”, como propõe Martín-Barbero (1997), acerca do deslocamento dos “meios às mediações”, abordado no Capítulo 04 para discutir sobre o Eixo das Mediações.

A experiência estética, pensada na perspectiva das “mediações culturais da comunicação”, propõe uma concepção dialógica e dinâmica da produção de sentidos. Desse modo, a ideia do diálogo é um elemento importante para pensar essa dinâmica entre comunicação, experiência estética e alteridade. O diálogo, segundo Gadamer (2004), implica uma relação de alteridade porque os interlocutores vão ao encontro um do outro e colocam-se no lugar do outro. Essa relação não envolve dominação de um sobre o outro, mas abertura para o confronto dialético. O receptor, presente com suas proposições e expectativas, aciona um complexo conjunto de mediações socioculturais. Assim, por meio da percepção estética, o sujeito adquire e reelabora os sentidos do objeto estético, que na perspectiva da comunicação pode ser pensado como diálogo, no qual os interlocutores compartilham sentidos entre si e em seus grupos sociais. Nessa lógica, a produção de sentidos se desdobra em ação, como aborda Ricouer (1989) em seus ensaios de hermenêutica *Do texto à ação*. Como no exemplo indicado acima, as criações do público permitem estabelecer comparações e aproximações entre a experiência estética, a comunicação e a alteridade.

A alteridade na hermenêutica de Ricouer (2006) traz a questão do reconhecimento e da identidade, temas que permeiam a experiência estética como comunicação compartilhada, como interação. É por meio da ideia de interação, de uma “partilha do sensível”, que a

comunicação na sociedade midiática pode ser pensada como experiência estética. A sociedade, por sua vez, está estruturada pela mídia, por onde articula-se e interage culturalmente. No *Percurso do Reconhecimento*, de Ricouer (2006), abordado o capítulo anterior, tratamos das três etapas propostas pelo autor sobre o reconhecimento como identidade, do reconhecer-se a si mesmo e do reconhecimento mútuo, que se dá na relação entre identidade e alteridade. Ricouer (2006) toma como ponto de partida a temática da identidade, depois, paralelamente, da alteridade e, por fim, em um pano de fundo, a da dialética entre reconhecimento e desconhecimento. Ao abordar a alteridade, Ricouer (2006, p. 266) utiliza o percurso da identidade entrelaçando-a com a alteridade e acrescenta outra relação, “menos evidente”, entre o reconhecimento e o desconhecimento. O autor explica que: “A investigação do reconhecimento mútuo pode ser resumida como uma luta entre o desconhecimento de outrem e ao mesmo tempo como uma luta pelo reconhecimento de si mesmo pelos outros” (RICOUER, 2006, p. 268). Desse modo, o reconhecimento mútuo implica em reciprocidade, em reconhecer o Eu no Outro. Essa abordagem envolve a aproximação das diferenças de que tratamos, a ideia de uma igualdade de direitos inerente aos indivíduos que se reconhecem a si-mesmos, reconhecem as suas diferenças em relação ao Outro e coexistem coletivamente.

É o que trata a publicação da revista *IstoÉ* sobre o drama vivido pelos refugiados. A revista apresenta releituras do público e um texto, no qual apresenta a família de Aylan Kurdi, trata dos pais, do irmão. O conteúdo visual em diálogo com o texto (dispostos a seguir) apresentam seres humanos com necessidade e direitos, e oferece aos leitores a oportunidade de se colocarem no lugar do pequeno Aylan e de sua família.

Figura 46 – Fotomontagem e texto em revista mostram empatia do público



Fonte: Revista *IstoÉ*⁷⁰.

⁷⁰ Disponível em: https://istoe.com.br/435236_AYLAN+TINHA+APENAS+3+ANOS/ Acesso em: 12 jan. 2020.

Você tem alguma lembrança dos seus 3 anos de idade? Provavelmente não. Aos 3, fantasia e realidade se misturam, pensamentos e ações têm a mesma força e o tempo passa em compassos mais lentos, permeado por momentos de descanso, afeto e brincadeira. Quando revolvemos nossa memória para essa época da vida, o que vem à mente é o amor que recebemos, traduzido num aroma, num toque, num som deliciosamente familiares. O pequeno e sorridente Aylan, 3, nasceu sob o signo da guerra e o barulho de bombardeios. Mas, alheio às bombas que castigavam seu país natal, a Síria, passava os dias a brincar, tendo como companheiro o irmão Galib, dois anos mais velho. Com tão pouca idade, já havia se mudado várias vezes com a família – o pai Abdullah Kurdi, 40, e a mãe Rihan, 35. De Damasco, em 2012, para Aleppo, depois para Kobani, até cruzar a fronteira da Turquia em 2014. Munido daquela segurança que só os muito novos conseguem ter, por completa inocência, entrou num bote na noite de terça-feira 1 em Bodrum, sudoeste da Turquia, com sua família. Nada poderia lhe acontecer. Afinal, os pais estavam lá para protegê-lo. Quinhentos metros e muitas remadas depois, a água começou a tomar conta da frágil embarcação e os pezinhos de Aylan ficaram encharcados. O pânico não demorou a dominar os adultos, que gritavam aterrorizados. O pai trouxe os filhos para si, em vão. A violência das ondas jogou para o fundo do mar Mediterrâneo o sonho dos Kurdi de chegar à ilha de Kos, na Grécia. E o menino que ainda não tinha construído seu repertório de lembranças jamais sairá da memória das pessoas que o viram, com sua roupa de passeio, sapatinhos ainda presos aos pés, vestido para começar uma vida nova, estendido sem vida na praia de Ali Hoca, na Turquia, na imagem que petrificou o mundo na quarta-feira 2.⁷¹

A questão colocada é que as recriações, a partir do momento em que começaram a ser noticiadas, deram destaque para as interpretações do público, que ampliou o debate sobre a crise migratória. Essa onda de empatia motivou outras abordagens sobre o tema e um reconhecimento do outro, da sua identidade, cultura, idioma, religião. Os atores sociais discutiram politicamente e afetivamente o drama dos refugiados por meio de suas criações, que se converteram em novas poéticas com abertura para o reconhecimento e alteridade. As reflexões suscitadas pelas criações excedem a linguagem visual que originou o fenômeno das apropriações e levam as discussões para outras linguagens e discursos. Como se sabe, uma linguagem ou um discurso não se reduz à função de transmissão de conteúdos referenciais, mas também envolve a relação entre a subjetividade dos interlocutores com suas “estratégias sensíveis” (SODRÉ, 2016). Com isso, os discursos sobre a morte de Aylan e sobre a crise migratória ganha uma dimensão sensível. No plano do sensível, o reconhecimento do outro como um diferente, mas ao mesmo tempo um igual é revelado pelos elementos presentes nas imagens. Aylan é uma criança de 3

⁷¹ Escrito por Débora Crivellaro (debora@istoe.com.br), Revista IstoÉ, 04/09/2015. Disponível em: https://istoe.com.br/435236_AYLAN+TINHA+APENAS+3+ANOS/ Acesso em: 12 jan. 2020.

anos, que não deveria estar ali, mas brincando, convivendo com outras crianças e sendo protegido. Assim, as criações contribuir para o reconhecimento o outro como um de nós.

Em se tratando de reciprocidade, a questão do sofrimento proposta por Ricouer (1991), em “O si-mesmo com um outro”, pode ser verificada tanto a partir do polo de si quanto partindo do polo outro. Em sua hipótese, partir do polo do *si* significa afirmar que *o mesmo* toma iniciativa de poder-fazer e o faz por meio do desejo de partilhar e participar da dor dos outros. No entanto, o autor aponta uma dissemetria que está na dinâmica entre quem se doa (o *si*) e quem recebe (o outro). Para resolver, Ricouer (1991, p. 223) propõe a ideia de solicitude e simpatia como uma peças-chave para estabelecer a igualdade das relações entre o dar e receber, entre o *si* e o outro. Sobre a simpatia, o autor explica:

o *si*, cuja potência de agir é no começo maior que a de seu outro, encontra-se afetado por tudo o que o outro sofredor lhe oferece em troca. Porque procede do outro sofredor um dar que já não é precisamente tirado de sua potência de agir e de existir, mas da sua própria fraqueza. Talvez esteja aí a prova suprema da solicitude, que a desigualdade de potência venha a ser compensada por uma autêntica reciprocidade na troca, a qual, na hora da agonia, refugia-se no murmúrio dividido das vozes ou no aperto débil de mãos que se cumprimentam (RICOEUR, 1991, p. 224).

Para propor a ideia de reciprocidade, Ricouer (2007, p. 69) estabelece uma relação entre a solicitude e a segunda formulação do imperativo categórico proposto por Kant: “age de modo que trates a humanidade, tanto na tua pessoa, quanto na pessoa de qualquer outro, sempre e simultaneamente como fim e nunca simplesmente como meio”. O autor desenvolve ideias para discutir as diferentes posições dos sujeitos envolvidos na dinâmica das relações. A alteridade (1991, 2006) é constituída primeiro pela dialética abordada em “O si-mesmo como um outro”, no qual Ricouer (1991, p. 383) estabelece que “o Outro não é somente a contrapartida do Mesmo, mas pertence à constituição íntima de seu sentido”. Em “Percurso do reconhecimento”, Ricouer (2006, p. 30) desenvolve a ideia do reconhecimento mútuo. De acordo com essa dialética, “é a nossa identidade mais autêntica, a que nos faz ser o que somos, que solicita ser reconhecida”. Isso implica que a alteridade do outro também busca por reconhecimento. Por isso, a mutualidade e a reciprocidade são centrais no desenvolvimento do tema proposto pelo autor.

Nesse sentido, as ideias de Ricouer sobre reciprocidade e reconhecimento nos permitem observar que a percepção estética não se esgota no objeto estético, mas ela avança no campo da

hermenêutica, porque implica em uma relação dinâmica entre os sujeitos no processo de reconhecimento. Entre as instâncias de produção e reconhecimento, Sodré (2006, p.10) ressalta que “são muitas as estratégias discursivas no jogo da comunicação”. Na relação comunicativa, além do que se dá a conhecer, há o que se dá a reconhecer como relação entre duas subjetividades, entre os interlocutores. O autor utiliza a expressão “estratégias sensíveis” acerca dos “jogos de vinculação dos atos discursivos às relações de localização e afetação dos sujeitos no interior da linguagem”. E ele dá um sentido de alteridade à ideia de estratégias sensíveis, pois pressupõe um agir afetivo de encontro com o Outro e com sua singularidade. Por isso, “a dimensão do sensível implica uma estratégia de aproximação das diferenças” (SODRÉ, 2006, p.10). Nesse caso, as diferenças são marcadas pelos contextos sociais, culturais, religiosos, geográfico e até econômicos pertinentes à vida dos sujeitos, o receptor e Aylan (tudo que ele representa e todos que ele traz consigo).

É como um processo recíproco, a forma como o receptor reconhece o discurso influencia o “modo de dizer” dos enunciados. A interdiscursividade – na qual o receptor constrói o sentido de acordo com sua cultura, crenças e vivências, gera assim diversos outros discursos – provoca um constante processo de negociação entre produtor e receptor, numa troca permanente de sentidos. Nesse espaço de circulação de sentidos, Verón (2004) destaca a interação entre as instâncias de produção e recepção e esclarece sobre o interesse do sujeito no processo de circulação, que se dá ora na instância da produção e ora na do reconhecimento. A experiência com a fotografia de Aylan envolveu um processo de interpretação, de reelaboração do conteúdo, uma interação sensível, troca e diálogo, e uma maneira de ir ao encontro do outro, uma relação de alteridade na visão de Ricoeur, conforme explica Barros (2017):

Na visão de alteridade de Paul Ricoeur o outro não é oposto, não está distante no tempo e espaço, mas presente na própria percepção do si-mesmo. Como trouxemos em artigo recente, podemos afirmar, a partir das ideias de Ricoeur, que *o outro está em nós*. [...] Assim, a ideia de experiência estética como comunicação compartilhada nos leva a pensar não só naqueles com os quais convivemos, mas também naqueles que trazemos conosco, em nossa constituição e memórias, e naqueles que virão depois de nós, mas que já comparecem em nós no presente em forma de expectativas (BARROS, 2017, p. 171).

O fenômeno hermenêutico inclui em si a originalidade do diálogo e a estrutura da pergunta e da resposta, que transforma o objeto percebido, em objeto interpretado e compreendido. Assim, ele é levado adiante na esfera da comunicação interpessoal e midiática

por meio das criações e recriações. Nesta etapa do percurso hermenêutico, a fotografia de Aylan Kurdi, deslocada de seu berço de origem, surge grávida de novas perguntas que suscitam novas respostas. Essa atitude dos sujeitos pode ser vista como um *dissenso*, como propõe Rancière (2009), já que o espectador rompe com o que é oferecido pelos meios de comunicação, interpreta e compreende do seu modo e cria outros modos de conferir sentido. Essa interrupção das subordinações do cotidiano é elemento da manifestação da experiência estética, como escreveu Grumbrecht (2006) acerca dos episódios da experiência cotidiana que causam estranhamentos e desencadeiam um desvio, uma descontinuidade em relação ao regime estético dominante.

A ideia e um receptor transgressor nos permite pensar que a “experiência estética” se articula no que poderíamos chamar de “experiência poética”. Muito mais que *aisthesis*, opera-se uma nova produção, uma nova *poiesis*. A atitude interpretativa, que envolve compreensão e diálogo, pode constituir-se de um *dissenso*, ao romper com as configurações do sensível e deslocando-a de posições previsíveis. Com essa visão, é possível vislumbrar uma *comunicação sem anestesia* (BARROS, 2007) e uma aproximação das diferenças, em que o espectador se veja no lugar do Outro. Uma comunicação em que é possível ver o Outro como um diferente, em sua interioridade, e ao mesmo tempo, como parte de um nós. Mais do que *realizar essa atividade conjuntamente*, realizando o *communicare*, as narrativas produzidas mostram que os sujeitos mediatizados se posicionam sobre a morte colocando-se no lugar no Outro.

É o que ocorre também no período posterior à morte de Aylan com produções que realçam a figura da criança no contexto dos deslocamentos. A partir de sua morte, nota-se uma maior circulação de fotografias sobre refugiados. Foram produzidas narrativas visuais em forma de ensaio fotográfico e fotografias jornalísticas no sentido de dar visibilidade à situação dos refugiados e de crianças. Acredita-se que a fotografia de Aylan tenha motivado tais produções, no sentido de ampliar os conteúdos visuais e contextuais sobre as diásporas. As narrativas sugeridas nesta fase de estudo corroboram o percurso da percepção sensível em torno da fotografia de Aylan, que além de ter se desdobrado em releituras, corresponde a uma ideia de alteridade a partir de produções posteriores. A repercussão da fotografia de Aylan e as releituras provocaram um interesse em torno dos refugiados, especialmente de crianças.

Os exemplos elencados a seguir, a título de exemplificação, caracterizam situações vividas por refugiados no contexto de seus deslocamentos e conduz à elaboração de novos

sentidos e sensibilidades sobre a crise migratória no mundo a partir da morte de Aylan. As produções, de 2016, 2017 e 2018, trazem novas formas de conhecimento e sensibilidades sobre o cotidiano dos migrantes. A partir dessa elucidação, elencamos três narrativas emblemáticas sobre refugiados envolvendo crianças.

a) Retratos⁷² publicados pela revista *National Geographic* no dia 20 de junho de 2016 documentam as expressões de crianças refugiadas do Afeganistão. Foram publicados 18 retratos, dos quais selecionamos três imagens. Os retratos foram feitos pelo fotógrafo da *Associated Press* Muhammed Muheisen. O material mostra a beleza trágica encontrada no rosto das crianças, de meninos e meninas entre dois meses e 15 anos de idade, no Paquistão, lugar com uma das maiores comunidades de refugiados do mundo.

Figura 47 – Na sequência, Iaba Hazrat (6 anos), Khalzarin Zirgul (6 anos) e seu primo, Zaiman (3 meses), Gul Bibi Shamra (3 anos)



Fonte: Site Hypeness.

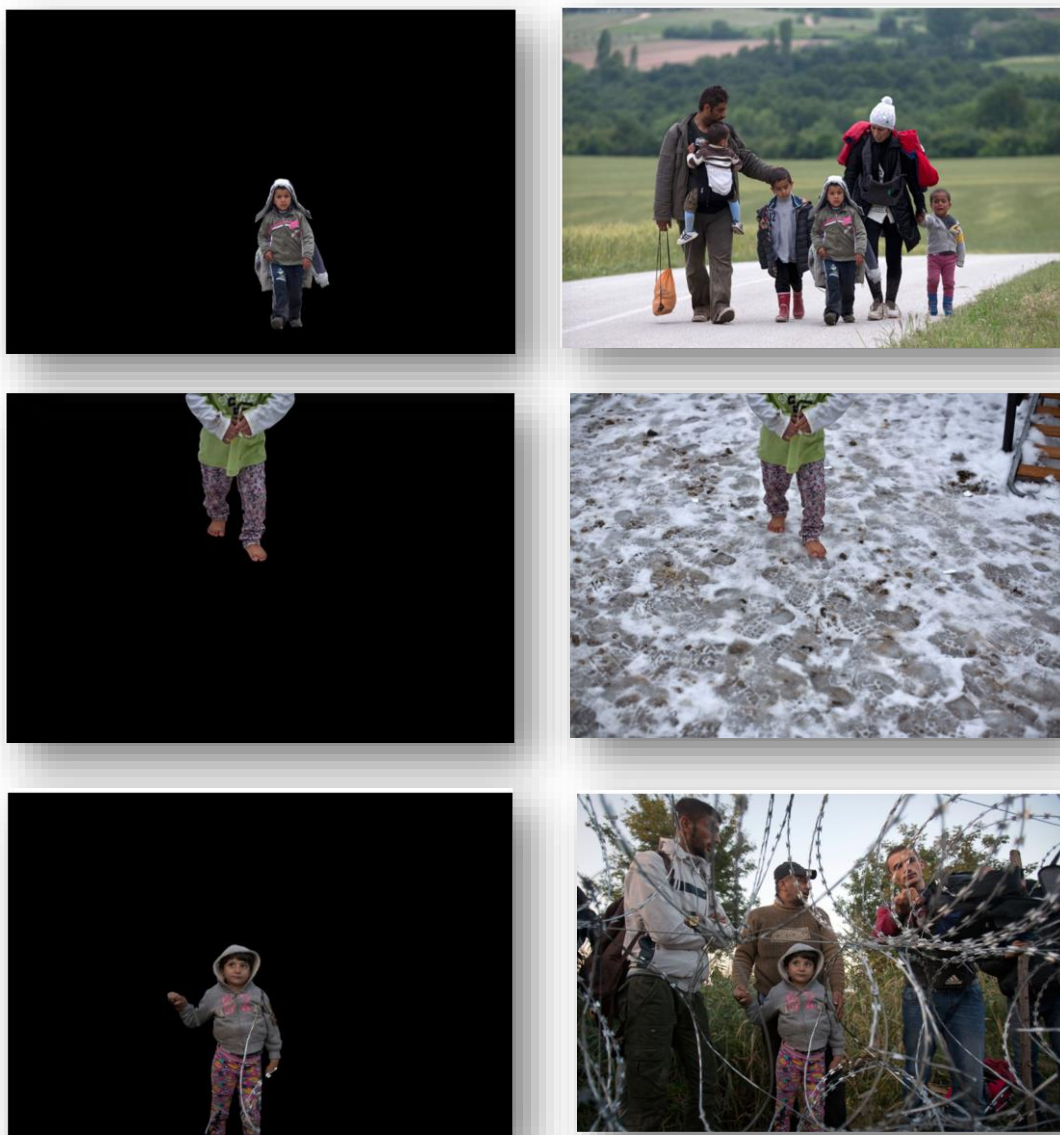
b) Ensaio visual interativo⁷³ publicado em um jornal dinamarquês contendo 16 imagens no dia 28 de fevereiro de 2017. O ensaio promove uma imersão do espectador com as imagens. Primeiro, aparece a imagem de uma criança em uma tela preta, em seguida, com um clique, o ambiente em que ela foi fotografada é restituído. Os registros mostram as crianças

⁷² Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2014/02/fotografo-documenta-as-expressoes-de-criancas-refugiadas-do-afeganistao/> > Acesso em: 9 set. 2017.

⁷³ Disponível em: <<https://politiken.dk/fotografier/art5849931/Click-the-black-background-and-switch-on-their-reality>> Acesso em: 13 mar. 2018.

acompanhada de familiares em deslocamento. Nos deslocamentos, percorrem estradas, atravessam rios, confrontam-se com cercas de arame farpado. O ensaio visual foi produzido pela *Associated Press* com fotos de Petros Giannakouris, Vadim Ghirda, Darko Vojinovic, Yannis Kolesidis, Muhammed Muheisen, Thanassis Stavrakis, Lefteris Pitarakis e Bilal Hussein.

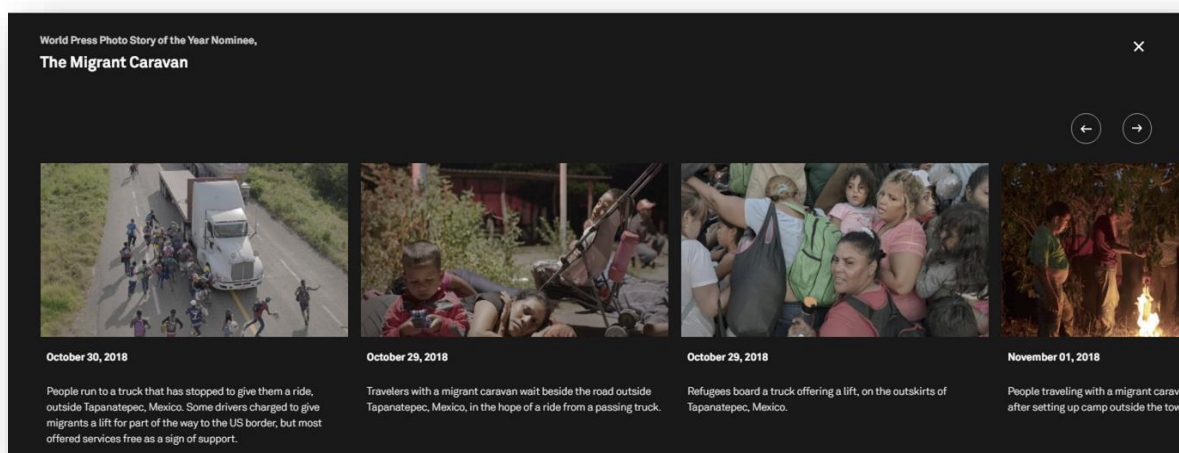
Figura 48 – Ensaio interativo promove imersão no cotidiano de crianças refugiadas



Fonte: *Politiken*.

c) Caravana Migrante⁷⁴ contendo 10 fotografias registradas entre os meses de outubro e novembro de 2018. O material mostra a passagem de milhares de migrantes da América Central para os Estados Unidos, entre eles, muitas crianças. O trabalho do jornalista Pieter Ten Hoopen foi indicado ao prêmio *World Press Photo* 2019 como história do ano:

Figura 49: Caravana migrante mostra o deslocamento de refugiados da América Central para os Estados Unidos



Fonte: *World Press Photo*.

⁷⁴ Disponível em: <<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2019/37678/6/Pieter-Ten-Hoopen?fbclid=IwAR0r3a71ibYU5zo98IljXoHJbY2wsxfQ7MLbuSXqtqDns3BeJRXY8PjTenA>> Acesso em: 10 dez. 2019.

Tais exemplos podem ser entendidos como a ampliação do interesse em saber mais sobre o Outro, no sentido de fazê-los ser reconhecidos e, conseqüentemente, respeitados e protegidos. Nesse processo, o espectador realiza um dissenso, aliando a experiência estética com a fotografia da morte de Aylan Kurdi à um exercício de alteridade, também impulsionada pelas novas narrativas que surgem sobre a crise migratória. Ao abrir-se para o reconhecimento da dor do Outro, o sujeito projeta uma dimensão sensível, um modo de reconhecer-se no estranho. Mais que elemento dessa ação, o espectador é alçado à condição de sujeito, como alguém que seleciona, compara, interpreta e elabora sua resposta a partir da pergunta colocada diante de si pelas imagens repletas de abertura para o encontro com o Outro. É nesse ponto que a experiência estética desenvolve sua força de dissenso, quando realça não apenas o que está representado, mas quando o representado se difunde ao espectador e afeta tudo o que o cerca. No espaço entre a fotografia de Aylan e as imagens criadas sobre ele e a partir de sua morte, uma estesia emancipadora se forma, abrindo caminho para o posicionamento do sujeito político, consciente do seu papel no confronto com a ordem dos condicionamentos da vida social e política.

Por meio dessas considerações pensamos a comunicação no âmbito da experiência estética, por acreditar no ser humano capaz de ter discernimento e sensibilidade, agindo de modo sensível e criativo. Isso se revela porque a fotografia promove uma onda de empatia que se materializa nas releituras. Além da reflexão em torno do espectador e do seu papel enquanto cidadão, que age no sentido de romper consensos sobre quem são os outros, os refugiados, estrangeiros, considerados ameaçadores, os discursos são reconfigurados pelo público no sentido de rever os consensos construídos sobre aqueles considerados estranhos. O que emerge dessas ideias propostas pelas criações dos receptores é que o outro é parte de nós e é, com suas semelhanças e diferenças, como nós. Esse sentimento de empatia, compartilhado por meio de imagens, alimenta a ideia de uma experiência estética que se desdobra em alteridade e reconhecimento. A partir dessas reações, a instância da recepção também passa a pautar a mídia. Apontamos que a empatia dos receptores contribuiu para elevar o debate e colocar os sujeitos, representados por Aylan, sua família e os refugiados, no centro das discussões, ao mesmo tempo que os receptores, como atores sociais, exercitam alteridade e cidadania.

A proposta de uma relação de valorização da alteridade, de ver o outro como sujeito e com direitos a relações igualitárias é, portanto, um ponto de reflexão proposto nesta tese a partir

das cocriações em torno da morte de Aylan. Imaginar que é possível estabelecer um novo cosmopolitismo emancipatório, em que o valor humano venha antes dos interesses de Estados ou mercados financeiros, é também trazer para o centro dos estudos e debates a relação entre sujeitos, interlocutores, espectadores e atores sociais no âmbito de uma comunicação com estesia. E é justamente nesse universo dos afetos que o processo comunicacional assegura uma interação, como relação de alteridade, entre o Eu com o Outro. As articulações de novos sentidos das imagens se dão nessa interação entre autor e espectador, como no caso apresentado. As interpretações e produções realizadas a partir das fotografias, criam novas partilhas do sensível e um novo modo de produzir mundos sensíveis.

A seguir, elaboramos relações entre as imagens recriada, a cultura e o imaginário para pontuar questões propostas em um dos movimentos desta tese, que é pensar a imagem do ponto de vista da cultura, com o intuito de fortalecer o diálogo entre imagem, comunicação e a experiência estética.

5.3 IMAGENS RECRIADAS, CULTURA E IMAGINÁRIO

Não se pode negar a dimensão antropológica das imagens, como abordaram os historiadores das imagens Aby Warburg e Hans Belting ao lembrar que as imagens que observamos foram primeiro objetos usados com a função de rituais, por isso, remetem à uma experiência mágica. As reações à fotografia da morte de Aylan Kurdi parecem sugerir que o público ainda responde ao que vê e a temas de imagens muito antigos. Isso ocorre porque as mídias sociais são os lugares atuais onde encontramos as imagens do mundo. A internet com seus espaços virtuais integra uma ampla ecologia de imagens que se reforçam mutuamente, como uma espécie de memória visual da humanidade, semelhante a uma *Mnemosyne*, na concepção do historiador da arte Aby Warburg (2015), cuja ideia era montar um arquivo iconográfico por meio de um atlas para mostrar como as imagens se movimentam no tempo. Para isso, o pesquisador criou tipologias para associar imagens entre si. A hipótese era de que havia uma “sobrevivência” de expressões gestuais, de formas e figuras que se repetiam ao longo dos tempos. A ideia de Warburg nos ajuda a compreender a temporalidade das imagens, seus movimentos através dos tempos e dos espaços, suas “sobrevivências”, sua capacidade de animação”.

O “movimento das imagens” abordado por Warburg pode ser observado nas fotografias que circulam no ambiente midiático. Sontag (2003) atribui essa capacidade ao *phatos* em forma de narrativa, que segundo a autora, não se desgasta. A “fórmula de pathos” foi um termo utilizado por Warburg (2015) para expressar o encontrado traumático entre o homem e o mundo resultante de uma fixação visual, na qual a imagem carrega em si traços desse encontro traumático com uma força externa ameaçadora. A fórmula de pathos tem sua ação na experiência mágica que caracteriza o estágio primitivo do desenvolvimento humano, e contém a identificação e a união do externo, estrangeiro e ameaçador, o Outro, com a imagem, que imprime uma presença primordial. Nessa consciência mágica, a imagem atua como integradora e unificadora. O que se pode inferir que “a imagem contém em si não apenas o signo consciente da significação, mas também a inscrição primal, que nunca pode ser consciente”⁷⁵ (EFAL, 2018, p. 203). Por isso, por mais que haja abundância de narrativas, entre elas visuais, sobre dramas humanos, haverá como que uma ferida aberta, de dependendo do modo como é tocada, provocará reações.

A experiência dos espectadores com a morte de Aylan Kurdi é um fenômeno que transita em diferentes temporalidades e territorialidades da comunicação e da cultura, por tratar-se de uma experiência com a imagem e com o tema da morte, cujas ontologias remetem a um entre. A experiência da morte é um aspecto que levamos em consideração para abordar a experiência estética que se desdobra em poética com a construção dessas narrativas. A morte de uma criança, em especial, é um elemento que favorece a empatia e o reconhecimento da dor do outro. A morte deixa um vazio, cuja ausência do corpo físico evoca a dicotomia existencial que nos equipara inelutavelmente com todos os seres vivos. A própria fotografia é algo que está fora do lugar, ela foi retirada de um lugar, está lá onde foi registrada e passa a percorrer diversos ambientes, a viver entre nós como um fantasma. O vazio deixado pela morte é capaz de transportar em si todas as coisas. Justamente por transportar a existência das coisas, é também presença. Esse jogo de mostrar e esconder está presente na fotografia, não apenas na fotografia de Aylan, mas nas diversas imagens fotográficas que trazem à visualidade o que não poderia ser visto de outro modo. O corpo de uma criança de 3 anos, ainda intacto, encontrado de bruços entre o mar e a areia, unifica na fotografia os espaços que separam a vida e a morte.

⁷⁵ EFAL, Adi. **A fórmula de pathos de Warburg nos contextos psicanalíticos e benjaminiano**. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/15661> Acesso em: 20 fev. 2020.

Na fronteira, no limite entre o mar e a terra, dois mundos se fundem na figura do menino, como a frágil linha que separa a presença da ausência, ao mesmo tempo em que mostra o fim comum a todos. Na ótica da Semiótica da Cultura, a ideia da morte dialoga profundamente com as nossas emoções porque somos, ao mesmo tempo, uma estrutura psicológica e histórica, um entrelaçamento do tempo natural, do tempo afetivo e do tempo histórico. A descoberta da mortalidade pelo ser humano acontece em um contexto de experiência vivenciada e sentida como um trauma jamais superado, da perda de alguém querido e da interrupção da vida, que revela a finitude da existência. Ao reconhecer-se a si mesmo a partir da experiência da morte do outro, pode-se inferir, no contexto tratado, um ponto crucial para pensar imagem e experiência estética, alteridade e reconhecimento a partir da fotografia de Aylan. A relação entre o Eu e o Outro é uma das chaves que emergem do objeto analisado e uma problemática abordada nos estudos de hermenêutica de Ricoeur, Gadamer e Jauss presentes nesta tese.

Os temas trazidos nas fotografias, assim como seu *phatos* são reiterados de tempos em tempos e ressoam na mídia. São temporalidades que se sobrepõem, num entrelaçamento de tempos e memórias que retornam aos meios e se alimentam da produção de mais imagens a partir das conexões e interconexões entre a imagem e os sujeitos. Essas interações culturais contribuem para a circulação de imagens, de significados e de informação. A cocriação é uma das etapas do processo de significação que circula na (e entre a) esfera da mídia e do imaginário. A experiência estética está circunscrita nesse processo de apropriação e de ação dos sujeitos em torno das imagens, ambos mediatizados. O que implica pensar na experiência estética do espectador com a fotografia na sociedade mediatizada é observar essa imagem, que era de culto privado, para habitar uma era de exposição e torna-se um objeto de culto público. Na sociedade mediatizada contemporânea são diversos os mecanismos e possibilidades de interação comunicacional, de produção e apropriação de imagens pelos sujeitos. Em relação ao Caso Aylan, colocamos a reflexão em torno da relação antiga e contemporânea do indivíduo com as imagens e aproximamos alguns pontos que se cruzam na dimensão da experiência estética e poética.

Uma etimologia da imagem, ligada ao mundo romano na época da República, o sentido de *imago*⁷⁶, coloca a questão de sua posse e restituição, uma ideia que pode ser associada ao

⁷⁶ No seu sentido antigo, ligado à antropologia política do mundo romano da época da República, a *imago* coloca imediatamente a questão de sua posse e de sua restituição. O gesso “tira” o rosto da morte, depois é preciso “retirar” o molde, e despejar a cera quente para obter uma “tiragem” e, quando as novas crianças da família toma para eles

fenômeno de apropriação da fotografia de Kurdi, de modo que o público “toma posse” da informação e depois a devolve “editada” com suas marcas. Como discute Didi-Huberman (2015, p. 206), a imagem é objeto do corpo privado (o rosto capturado pela imagem) que retorna à esfera do direito público. A partir disso, o autor aborda a questão da apropriação e da restituição com a ideia do gesto político não de se apropriar de arquivos visuais, mas de devolver pontos de vista a quem de direito.

O que fazer para *restituir* alguma coisa à esfera pública para além dos limites impostos por esse aparelho? É preciso *instituir os restos*: tomar nas instituições o que elas não querem mostrar – o rebotalho, o refugio, as imagens esquecidas ou censuradas – para retorná-las a quem de direito, quer dizer, ao público, à comunidade, aos cidadãos. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 207).

Embora o autor aponte exemplos específicos, o ato político da restituição pode ser pensado no contexto desta tese. Diante da fotografia que narra a morte de Aylan, o público se ocupou de restituir pontos de vista sobre o episódio, dispondo à sua maneira, se dando ao direito de recontar e acrescentar novos sentidos à história. Pode-se dizer que o público não retém o que vê e guarda para si, ele toma a fotografia para devolver outra imagem a quem de direito, ao bem público, na prática para emancipá-la, do mesmo modo que emancipa a sua compreensão sobre o assunto para que outros a reconheçam. A experiência estética implica, portanto, em um processo de apropriação do objeto estético que se dá na dinâmica ativa da percepção estética. Como foi abordado, mais do que mera decodificação da mensagem, há uma interação entre obra e espectador, que se apropria do conteúdo oferecido para interpretá-lo. Como algo dinâmico, o que se acentua desse encontro é a vitalidade, o movimento dos sentidos, que são reelaboração e se transformam em ações que não se encerram em sentimentos e sensações privadas, como pontua Dewey (2010, p. 83) acerca da experiência estética.

Essa restituição, com a ideia de apropriação do objeto estético e interação, que se converte em ação pode também acionar a ideia discutida por Rancière (2007) ao tratar do que permeia a atividade política, da participação dos sujeitos e da configuração de um comum. A criação de novas narrativas, a partir de uma fotografia que causou polêmica, incide nesses pontos. O público ocupou a palavra em primeira pessoa, reconfigurou relações entre o visível e o invisível, entre a norma e o fato, entre o dizível e o silenciado. Esse conteúdo manuseado pelo

suas imagens ancestrais, “retirar” novos exemplares a fim de que a imagem, assim reproduzida, garanta a sua função de transmissão genealógica e honorífica (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 206)

espectador, que lhe serve para a criação de novas poéticas, não está delimitado apenas em uma fronteira do visível e do real. São conteúdos que remetem também ao mito e ao imaginário, que permeia o indivíduo, a mídia e as relações sociais. Determinados conteúdos presentes nas apropriações sobre o Caso Aylan oferecem pistas para pensar a experiência estética e poética nessa dinâmica complexa de interpretação e compreensão, de alteridade e de reconhecimento.

A mídia contemporânea ordena novas relações, mediações e formas de recepção, como meios de sociabilidade a mídia é vista como um espaço de fluxos de vida que interagem e movimentam-se em torno de informações e imagens, de sentidos e símbolos. Pensar os fenômenos comunicacionais da sociedade midiaticizada e os fenômenos de apropriação de imagens, seus sentidos e conteúdos, suas instâncias simbólicas e afetivas, implica em pensar suas relações com o imaginário individual e coletivo, com as imagens anteriores e percepções arcaicas que se manifestam na contemporaneidade por meio de “novas imagens” que, na verdade, ainda dialogam com temas familiares. Essas questões ajudam a pensar também na *comunicação sem anestesia* (BARROS, 2017) em uma sociedade marcada por um fluxo intenso de imagens, de uma crise de visibilidade, como sugere Kamper (2001) ao tratar no esvaziamento do valor de exposição pelo uso acentuado de determinadas imagens. A questão do esvaziamento do valor da imagem nos remete a indagar como a fotografia de Aylan Kurdi alcançou tanta repercussão e apropriação. Para responder, precisamos deslocar a atenção para a questão do simbólico presente nas imagens que circulam no ambiente midiático, jornalístico e as imagens que trazem marcas de histórias, de afetos e relações de pertencimento. As imagens que apresentam uma duração maior e rompem fronteiras do tempo e do espaço são aquelas inscritas por símbolos, que não se esvaziam na crise da visibilidade.

Baitello Jr. (2005, p. 17) explica que não é a imagem que se esvazia na crise e visibilidade, mas os símbolos que se perdem com o uso exacerbado, acarretando uma anestesia. Com a falta da capacidade de afetação, as imagens não tocam mais e novas imagens precisam entrar no lugar das imagens desgastadas. Em escala global, as imagens configuram-se, hoje, como um dos principais textos compartilhados e reapropriados no contexto midiaticizado do jornalismo e das redes sociais digitais para representar os acontecimentos. Se por um lado há uma proliferação exagerada de conteúdos imagéticos disponibilizados, o que leva a uma *crise de visibilidade* (KAMPER, 2001), por outro, alguns fenômenos de interpretação, realizados por internautas, apontam para a elaboração de novas imagens, que trazem de volta imagens

recicladas. Assim, com seus sentidos reelaborados são capazes de arrebatá-lo o espectador, que vê diante de si os símbolos restituídos. Seja da criança ou da morte, uma criança morta na fronteira, esse encontro entre vivo e morto acontece na própria fotografia, onde também ressoa o real e o imaginário. Segundo Kamper, a imagem enquanto produto cultural humano é criada por um mortal para com a finalidade de vencer a morte. Ela existe com a função de registro histórico, duração e sobrevivência, já que, como afirma Pross (1993, p. 15), em *Memoiren eines Inländers* (Memórias de um “instrangeiro”), [Um estrangeiro em sua própria terra], “os símbolos vivem mais do que os homens”.

A vida longa dos símbolos é possível graças à produção e distribuição de imagens, sejam elas fotografias, ilustrações, pinturas, desenhos, quadrinhos, também performances, grafites, monumentos. A sua circulação existe de diferentes modos, como por meio de sua produção e distribuição por aparelhos pelos sujeitos, participantes e destinados à partilha. Com a centralidade do receptor no processo comunicacional, este participa da produção de novas imagens, rompem com o sentido dado pelo autor e ampliam a pluralidade de interpretações, o que pode restituir a capacidade de afetamento. Como propõe Baitello Jr. (2005, p. 17) “imagens desgastadas são devoradas por outras imagens que as reciclam”. Essa capacidade de se multiplicarem e se reproduzirem podem ser benéficos ou não. “O potencial construtivo ou destrutivo das intervenções sociais e culturais por meio das imagens pode ser imenso, quando elas corporificam uma relação viva entre o homem e suas referências, os símbolos”, explica o autor (2014, p. 21). Por um lado construtivo, a imagem de Aylan criou uma relação viva com os espectadores. Tal atitude coloca em circulação os símbolos compartilhados, fazendo girar o ciclo de imagens e sensibilidades perpetuadas na partilha. Na ótica da experiência estética como sensibilidade compartilhada, como sentidos compartilhados, que se dá no âmbito da interpretação pelos internautas, a proposta de Dufrenne (1992, p. 103 apud BARROS, 2018, p. 188) sobre a produção de sentidos em torno do objeto estético, aponta para um desdobramento de novos sentidos na medida em que estes são reelaborados, dando-lhes pluralidade. “O mais importante é que o objeto estético ganhe em estar frente a essa pluralidade de interpretações que se ligam a ele: ele se enriquece à medida que a obra encontra um público mais vasto e uma significação mais diversificada. Tudo se passa como se o objeto estético se metamorfoseasse.”⁷⁷

⁷⁷ Tradução de Barros. In: **Vozes que dão voz: mobilização, reconhecimento e alteridade na web**. Maurício Ribeiro da Silva (Orgs.). Mobilidade, espacialidades e alteridades. Salvador: Edufba, 2018. p. 185 – 200.

A proposta de Dufrenne sobre a pluralidade de interpretações contribui para nossa interpretação sobre a restituição dos afetos nas imagens que estão desgastadas na *era da visibilidade* (KAMPER, 2001) e, também, pode ser articuladas com o pensamento de Warburg de uma pós-vida das imagens, que carregam a força de seus significados para outra época. No âmbito da conectividade, de uma “sociedade telemática”, que segundo Flusser (2014, p. 2014) funciona como um cérebro, as imagens são espalhadas para outros cérebros ao redor do globo terrestre. Para o filósofo da imagem, a função dessa rede é “um cruzamento de competências para secretar novas informações e aumentar a competência total do cérebro”. O ressurgimento de imagens, antes desgastadas, são postas em movimento e em circulação por meio da experiência estética que se converte em poética. Esse ressurgimento alia-se às cocriações de espectadores. Esta é uma das formas atuais de “sobreviverem no tempo”. Relembrando o “Atlas de imagens” de Warburg (2015), Pode-se dizer que, na contemporaneidade, a internet funciona como um atlas, no estilo *Mnemosyne*. Para Warburg, as imagens possuem uma “pós-vida” (*Nachleben*), e transportam sua força, sua “fórmula de *pathos*” (*Pathosformel*) de uma cultura e de uma época para outra. No ambiente virtual, as imagens em circulação pulsam afetos, pensamentos e sentidos articulados e restituídos pela esfera da mídia e pelos internautas.

Em se tratando do ressurgimento de símbolos no contexto das imagens recriadas sobre a morte de Aylan, parte-se da premissa de as instituições midiáticas e os receptores tenham um papel central na reinserção dessas imagens. As instituições midiáticas, por trazerem as coberturas como esta, validadas por critérios noticiosos, como os valores-notícia. E os receptores, por terem um papel ativo diante do acontecimento exposto. Nessa lógica de produção e compartilhamento, as imagens com a temática do sofrimento e da morte são reincritas no circuito midiático porque também circulam no imaginário cultural. Então, há um duplo interesse em revê-las e reeborá-las, agora apoiadas intensamente pelo processo de midiatização social, em que os espectadores estão inseridos. A sociedade vive um processo intenso de midiatização, que implica na circulação de conteúdos e narrativas midiáticas nos diferentes âmbitos da vida em sociedade, como vimos no capítulo anterior. Essa circulação se dá de maneira “diferida e disufsa”, como define José Luiz Braga. Ou seja, os conteúdos difundidos na mídia escapam dela e passam a circular de maneira prolongada e dispersa. Eles se espalham e se entranham nos tecidos sociais.

A midiatização da fotografia da morte de Aylan sintetizou em uma imagem a cobertura de Demir, entre as outras imagens registradas pela fotojornalista. Tal escolha demanda de uma regulação do que pode ser visto pelo público em se tratando desses temas. Por esse lado, a midiatização é uma das instâncias que integram o processo de ressurgimento de imagens arquetípicas, como a de Aylan, por transportar um símbolo reconhecido e válido para as instâncias sociais. Estas, também midiatizadas ao incorporar as lógicas das instâncias midiáticas. Nesse percurso, as imagens são recriadas e reinscritas no circuito midiático, representado pelos diversos dispositivos de circulação, em que os atores sociais podem operar e fazer circular os símbolos e os conteúdos que colocam em jogo a produção e o reconhecimento.

O estudo das imagens simbólicas, específica para a Comunicação é uma assunto abordado pela pesquisadora Ana Taís Portanova (2013; 2010) no qual torna relevante inserir o imaginário no campo para o entendimento que conecta as dimensões política, social, histórica e cultural dos fenômenos. Nas palavras de Portanova (2010, p. 134), apontadas no Capítulo 1, retomadas nesta oportunidade: “o imaginário é o lugar dos entre-saberes, o tecido conjuntivo que liga as disciplinas entre si”, no entanto, o imaginário não é um objeto de estudo em si, mas um ponto de vista sob o qual o pesquisador pode se colocar para a investigação de objeto comunicacional. “É possível estudar empiricamente o imaginário porque ele se epifaniza em cada manifestação criativa, sendo a menor de suas unidades detectáveis a imagem simbólica”.

Nesse sentido, o símbolo da criança e da morte são os elementos epifânicos que incidem no repertório individual e coletivo. Durand (2001) aponta que a construção do imaginário é inerente ao ser humano, mas o ato de produzir imagens recebe uma influência cultural e do ambiente onde o espectador está inserido. No caso, um ambiente midiatizado, o que torna a midiatização um processo crucial também para compreender a formação do imaginário. Por essa perspectiva, pensar o fenômeno de releitura da fotografia de Aylan, sua estesia e comoção, assim como as relações que estabelece com estruturas de reconhecimento, pressupõe entender a potencialidade dos dispositivos tecnológicos (que favorecem o compartilhamento, a globalização do sofrimento) e os processos simbólicos manifestados pelo mito da criança, pelo significado da morte, entre outros elementos de intensos significados no contexto da crise migratória, tais como o êxodo.

A proposta de relacionar a ideia das imagens arquetípicas (discutida no Capítulo 1), tendo a criança como símbolo no processo de midiatização de fotografias de refugiados, norteia um caminho para pensar a estesia de imagens como a de Aylan, capazes de reverberar em diferentes contextos culturais em produzir fenômenos como o que vemos de releitura. Com esse enfoque, posicionamos a imagem como um texto cultural, de origem sensorial, comunicativa e simbólica. A compreensão pelo viés arqueológico do imaginário importam para não perder de vista os elementos constitutivos e mobilizadores de afetos, capazes de situar a imagem na contemporaneidade enquanto objeto estético que herda sensações e questões presentes no imaginário cultural.

O ambiente midiático é onde os conteúdos arcaicos e míticos ressoam e trazem à tona uma narrativa simbólica que relaciona imagem, comunicação e experiência estética. Mesmo que pareça uma dinâmica retundante, e, se tratando de imagens, pela repetição das fórmulas, ela é aperfeiçoada pelos sujeitos mediante a sua presença e posição no seu tempo e espaço. Essa atualização dos conteúdos já reconhecidos resulta em sentidos renovados pela lógica contemporânea de uma sociedade midiatizada, na qual o receptor é parte integrante da produção de sentidos. Fenômenos como o da morte de Aylan, representada na fotografia, bem como as cocriações, assumem uma perspectiva que ultrapassa lógicas temporais, uma vez que estão também no âmbito das sensibilidades construídas culturalmente, isso implica em compreender uma anterioridade ontológica do imaginário que incide sobre a imagem e o que ela representa para o ser humano. É a partir disso que a história, as relações sociais, a cultura e a própria Comunicação é realizada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A construção do nosso objeto de estudo partiu de uma motivação: compreender a contribuição da experiência estética no estudo de fenômenos comunicacionais, representados pelas apropriações da imagem de Aylan Kurdi. A elaboração de categorias temáticas Releitura associativa, Cotidianidade da criança, Monumental, Performática, Política e Religiosa/Espiritual, permitiu reconhecer alguns sentidos relativos aos elementos formais presentes nas narrativas imagéticas, associados a assuntos que os receptores relacionaram com a morte de Aylan Kurdi, em recriações poéticas surgidas de sua percepção estética. A criação de “famílias” de imagens também permitiu um recorte do corpus por semelhança em meio à quantidade de narrativas produzidas sobre o acontecimento, que se insere em um complexo e dramático problema de política internacional. As três dimensões de interpretação que adotamos, os eixos Temporalidades, Territorialidades e Mediações, acionaram percepções mais simbólicas das narrativas, como os tempos que cruzam as imagens, os espaços políticos representados pelos territórios e as mediações culturais que permeiam tanto esses eixos quanto a própria comunicação. Com isso, a produção e a percepção acionadas pelas narrativas apresentam-se intercaladas por processos comunicacionais complexos, ricos em sentidos e afetos, plenos de estesia. As unidades analíticas permitiram identificar as contribuições da experiência estética em sua interface com a comunicação e a imagem midiaticizada. A identificação dessa interface se constituiu no objetivo central da pesquisa diante das questões propostas sobre como a imagem de Aylan Kurdi amplia as reflexões sobre os refugiados, como as narrativas produzidas permitem um exercício de alteridade e de reconhecimento e como as recriações articularam a dimensão política da crise migratória.

Diante desse ponto de partida, a pesquisa investiu nos processos de produção de sentidos presentes no discurso da mídia e nas narrativas criadas pelos espectadores, para pensar possíveis contribuições aos estudos da comunicação na sociedade midiaticizada do século XXI. Em tempos de transformações aceleradas e complexas de nosso campo de estudos, pensar a imagem midiaticizada, que circula pela sociedade após a sua disponibilização na mídia, que circula fora da mídia e para ela retorna em forma de narrativas híbridas e sincréticas, nos ajuda a pensar as relações de tensão e alteridade entre os sujeitos envolvidos no processo comunicativo. A midiaticização da imagem de Aylan Kurdi e as cocriações que dela se originaram como um

episódio emblemático envolve questões acerca da alteridade na dimensão da cultura visual e midiática. Esses pontos sustentaram nossa reflexão em torno das inter-relações entre comunicação, experiência estética, alteridade e reconhecimento nas narrativas do menino Aylan.

Considerando que hoje o espaço de circulação é amplificado pelas redes digitais, a experiência estética é, dessa maneira, um elemento presente nos dispositivos do afeto, uma vez que não está restrita às percepções de objetos artísticos, mas se estende às experiências do cotidiano comum, permeada pelos objetos estéticos mediatizados. Nesse cenário de intensa circulação de sentidos e afetos que circundam a dimensão midiática e incide sobre os atores sociais, os processos de interpretação, de produção e reconhecimento, interligam-se ao modo como as pessoas visualizam, conhecem, percebem, sentem e compreendem as informações, distribuídas pelas instituições jornalísticas e reverberada nas redes sociais digitais pelos internautas. A estrutura e a capilaridade dessas redes permitem mais a participação dos espectadores nos processos comunicacionais, por meio de suas próprias produções que são compartilhadas com seus pares, com a comunidade na qual está inserido, que interligada à outras pessoas e comunidades. A potencialidade de interação nas redes e a introjeção das técnicas de produção pelos receptores, mais familiarizados com a rotina e a linguagem dos meios, transforma o receptor em protagonista na ação comunicativa. É no ambiente digital, em contato virtual com os objetos comunicacionais, que os espectadores vão interagir para materializar às suas experiências estéticas acerca do visualizam.

As narrativas produzidas pelos espectadores-cocriadores sobre a morte de Aylan Kurdi estão imersas nesse contexto de interpretação, circulação e interação, mescladas por intensas mediações culturais, que matizam e dão pluralidade à essas narrativas mediatizadas. A mediação da imagem do pequeno menino sírio abarca a experiência estética num ambiente comunicacional mais amplo e complexo do ponto de vista das percepções e dos afetos compartilhados coletivamente. A mediação é entendida aqui como a articulação de processos sociais e midiáticos realizadas no contexto dos dispositivos⁷⁸ midiáticos (FERREIRA, 2007), o

⁷⁸ O conceito de dispositivo é produzido nas ciências sociais (Foucault), e, concomitantemente, a partir de reflexões específicas no campo da comunicação, como no âmbito da análise da imagem, cinema e televisão). Ferreira (2007) aponta que talvez seja o caso singular de um conceito e reflexão teórica que demarca a convergência histórica, em que processos sociais de comunicação e a mídia esteja em inter-relações. Segundo o autor, o conceito remete a uma singularidade que coloca em jogo as relações entre sociedade, tecnologia e linguagem incorporados e materializados.

que se entende que as imagens são acionadas e compartilhadas a partir de dispositivos midiáticos de instituições jornalísticas ou externo a elas, ou seja, também permutadas em instâncias particulares pelos atores sociais, em suas comunidades de pertencimento. E são esses atores articulados, por meio da experiência estética, que permitem uma *comunicação sem anestesia* (BARROS, 2017).

Na perspectiva da imagem inserida nos meios digitais, o alcance provocado pela fotografia de Aylan Kurdi nos permite pensar em uma comoção com a morte do menino, que resultou em um fenômeno de interpretação e releitura inéditos na história da crise migratória. É certo que a imagem alcança onipresença na mídia e é mais facilmente compreendida por diversas culturas, ultrapassando barreiras idiomáticas. No entanto, há também o debate em torno da anestesia provocada pela abundância de imagens, além do esvaziamento dos símbolos (BAITELLO JR., 2014). Sobre essas articulações, a imagem da morte de Aylan Kurdi carrega símbolos, cujos sentidos são familiares para o ser humano, como a morte, comum a todos e com significados profundos para o ser humano, como um trauma jamais superado, uma vez que a vida nunca vence a morte (BYSTRINA, 2000). Assim como a criança, cuja figura remete à sentidos comuns a várias culturas, como um símbolo fácil de ser reconhecido e relacionado ao divino (JUNG, 2000). Na imagem de Aylan Kurdi, o símbolo da criança, como uma força originária, encontra a morte, simbolizando o fim. A imagem evoca contrastes que são sentidos e interpretados pela cultura humana de modo muito intensos. O símbolo da criança e da morte são elementos epifânicos que incidem no repertório individual e coletivo com a força do imaginário. Essas articulações também envolvem a produção de imagens pelo ser humano, cuja origem está associada ao medo da morte. Relacionando essas ideias sobre imagem e símbolos na interpretação do caso Aylan Kurdi, a mediação da imagem configura-se como um ponto crucial para a construção do imaginário contemporâneo, como também o ambiente digital das redes sociais como espaço onde os símbolos retornam à circulação, sob “novos” aspectos e se oferecem à estesia.

Em se tratando do ressurgimento de símbolos no contexto das imagens recriadas sobre a morte de Aylan Kurdi, parte-se da premissa de as instituições midiáticas e os receptores tenham um papel central na reinserção dessas imagens. As instituições midiáticas, por trazerem as coberturas como esta, validadas por critérios noticiosos, como os valores-notícia. E os receptores, por terem um papel ativo diante do acontecimento exposto. Nessa lógica de

produção e compartilhamento, as imagens com a temática do sofrimento e da morte são reincritas no circuito midiático porque também circulam no imaginário cultural. Então, há um duplo interesse em revê-las e reeborá-las, agora apoiadas intensamente pelo processo de midiatização social, em que os espectadores estão inseridos. A sociedade vive um processo intenso de midiatização, que implica na circulação de conteúdos e narrativas midiáticas nos diferentes âmbitos da vida em sociedade, como vimos no capítulo anterior. Essa circulação se dá de maneira “diferida e disufsa”, como define José Luiz Braga. Ou seja, os conteúdos difundidos na mídia escapam dela e passam a circular de maneira prolongada e dispersa. Eles se espalham e se entranham nos tecidos sociais motivadas pelos atores sociais.

Com a centralidade da mídia no cotidiano da sociedade, do cidadão comum, cada vez mais esses sujeitos passam a introjetar as lógicas inerentes aos meios de comunicação. Com isso, a midiatização dos processos comunicacionais interfere nas relações de produção e recepção, entre os processos comunicacionais e sociais. Isso implica em afetamentos mútuos e cada vez mais entrelaçados pelos dispositivos comunicacionais na lógica de produção de sentidos. A partir dessa articulação, as imagens em circulação no ambiente digital são mobilizadas por tecnologias da informação e da comunicação pelas instituições midiáticas e por atores sociais, que potencializam seus sentidos na medida em que são apropriadas e ressignificadas por “comunidades emocionais”. Esse termo é utilizado por Muniz Sodré (2006) ao abordar a centralidade do afeto nas novas formas de conhecimento e de transmissão da informação na sociedade atual. O que implica pensar em como as imagens oferecidas à percepção, em trânsito nos “dispositivos do afeto”, particularmente visíveis no campo da comunicação e no agir comunicativo, absorvem essa diversidade de conexões e trocas permitidas pela tecnologia. No âmbito da cultura ocidental, em específico, os sujeitos conectados participam mais ativamente da circulação das formas sensíveis incentivados por uma imaginação ativa (SODRÉ, 2006). Nesta lógica, ressaltamos a capacidade da imagem em administrar o afeto coletivo, e com isso o encaminhamento político das emoções envolvidas nas relações comunicacionais entre os sujeitos, que estão cada vez mais atuantes e interconectados.

Assim como a centralidade da imagem na esfera midiática, os sujeitos têm assumido um papel de protagonismo no processo comunicacional. A introjeção das mídias em suas realidades, bem como o domínio de técnicas de criação de conteúdos, de produção de imagens,

estabelece uma ampliação de partilhas de sentidos e afetos, antes mais reguladas pelas instituições midiáticas, mas que hoje perpassam a chancela dos atores sociais. É neste contexto de intensa circulação de imagens e de transformações no âmbito da produção e recepção, no qual o espectador atua de modo mais ativo na interpretação que a proposta desse texto se assenta, ao discutir a produção de sentidos e afetos na relação entre a percepção estética e as imagens presentes na cultura midiaticizada contemporânea. Com a imagem de Aylan Kurdi e as narrativas ressignificadas pelos receptores, convertidos em coautores, a produção “extra” estabelece uma ponte para compreender a contribuição da experiência estética no processo de interpretação e de criação de novas imagens e novos sentidos sobre o assunto reportado. Isso implica em dizer que os afetos envolvidos no contexto dessas imagens apontam caminhos para pensar como as estesia com a cena acionou memórias, motivações, histórias, emoções, crenças e pontos de vista sobre o episódio.

Diante do corpus analisado, as imagens produzidas pelos espectadores, convertidos em coautores, dialogam com temas que ativam conteúdos importantes no âmbito da subjetividade individual e coletiva. Outros temas são recuperados de imagens anteriores, de outro período histórico, no sentido de representar o que já foi representado anteriormente. São imagens que partilham sensações familiares ao se reconectarem às percepções herdadas de imagens anteriores e interiores. Isso explica que a produção de imagens motivadas pela experiência estética converte memórias, imaginários e subjetividades em novos textos entrelaçados e sobrepostos a outros. Nessa dimensão de sobreposições culturais e de sentidos, marcada por diversas mediações, as narrativas colaboram para a ampliação dos sentidos sobre o acontecimento e da própria duração da imagem no dispositivo midiático, uma vez que o tempo da mídia tem sido cada vez mais fluido e efêmero. No entanto, a atitude dos espectadores, convertidos em novos autores, permitiu que esse tempo de duração da imagem se estendesse por mais dias no noticiário, que atingisse mais pessoas ao redor do mundo, além disso, criaram um repertório iconográfico sobre o acontecimento enriquecido de reflexões e afetos sobre o modo como tratamos o Outro, considerado estranho e ameaçador. Nessa lógica, as criações (cocriações, ou recriações) permitem um reconhecimento do refugiado como um semelhante,

que tem o direito de buscar refúgio em um local seguro, e deve usufruir, pelo menos, dos mesmos direitos fundamentais que são inerentes a todos os indivíduos⁷⁹.

Baseado nesse pressuposto, as criações dos espectadores deram visibilidade a um Outro igual nas suas diferenças. É essa a matéria-prima que constrói a alteridade, permite o diálogo e a partilha de sensibilidades sobre a crise migratória por meio da imagem. De um Outro ameaçador e estranho, as narrativas construíram aproximações e trouxeram reflexões sobre o eu, representado por aqueles que estão do lado oposto, daqueles que delimitam as fronteiras reais entre as nações e fronteiras imaginárias cercadas por hostilidade e preconceitos. Tais imagens recriadas, em transposições de narrativas, podem ser pensadas na lógica da intertextualidade, dada a sua natureza estendida e híbrida, sua produção participativa e constantemente reelaborada, o que nos levou a pensar em cocriação como processo que surge com frequência na sociedade conectada em rede.

Essas relações de compreensão e diálogo em torno do caso Aylan Kurdi protagonizadas pelos espectadores-autores estende as instâncias estéticas e poéticas, justapostas a partir de mediações culturais em um ambiente conectado, plural e colaborativo. O espectador desfaz a indiferença de uma notícia que seria apagada pela velocidade de informações difundidas na sequência. Assim, dispostos à partilha, os espectadores se deslocam no processo comunicativo em relação ao objeto estético, tomando um lugar essencial para a efetivação de uma comunicação sensível e com o Outro. Diante dessa constatação, o percurso também permitiu reconhecer que, nem todos são afetados por imagens ou buscam responder a elas, a interpretação que chegamos é a experiência estética com as imagens e a fotografia, pode desenvolver uma cidadania a partir da postura crítica do *espectador cívico*, como propõe Azoulay (2008), e que encontra semelhança na ideia de *espectador emancipado*, de Rancière (2010), cuja postura rompe com a condição de receptor passivo e toma seu lugar no processo de comunicação como um receptor-autor, consciente de seu na partilha do sensível.

Caminhando para a finalização dessas considerações, sabemos que a pesquisa pode encontrar respostas, mas também abre lacunas. Cientes dessa condição desafiadora diante de um objeto estético comunicacional que dialoga com campos interdisciplinares e provoca outras perguntas, acreditamos ter trazido ao debate as contribuições da experiência estética no estudo

⁷⁹ Os direitos dos refugiados segundo a ACNUR < <https://www.acnur.org/portugues/dados-sobre-refugio/perguntas-e-respostas/#direitos> > Acesso em 1 mar. 2020.

de fenômenos comunicacionais, como o da morte de Aylan Kurdi, podendo situá-la junto à Estética da recepção. Diante dos objetivos que acreditamos ter alcançado, acrescentamos algumas ideias que surgiram ao pensar a inter-relação entre experiência estética e comunicação no âmbito sociedade midiaticizada. Colocamos, nesta oportunidade, três situações que podem contribuir para a interseção da imagem, no contexto da cultura visual contemporânea, junto aos estudos de recepção.

As articulações envolvem pensar outras dimensões da experiência estética aliadas à comunicação, à imagem e aos processos de recepção. Para isso, dividimos em três dimensões 1) Dimensão subjetiva: da percepção do espectador com o objeto estético comunicacional representado pela imagem; 2) Dimensão tecnológica: relativa às novas formas de sentir proporcionadas pelos aparelhos e pelas técnicas de produção, edição e distribuição de imagens; 3) Dimensão social: relativa a um tipo de experiência do indivíduo com o resultado de sua partilha provocada pela interpretação que se deu de seu envolvimento sensível com o objeto estético comunicacional. Essas ideias finais, salientam a visão de que os estudos comunicacionais encontram articulações nas demandas da sociedade midiaticizada e interconectada, portanto, não se deve reduzi-las a abordagens sobre os meios de comunicação. A comunicação é construída por relações que se fundamentam em diálogos e partilhas sensíveis, e está cada vez mais permeada dimensões sensíveis pronunciadas pelos objetos em diálogo com os atores sociais interconectados e midiaticizados. Pensar essas relações entre a estética em uma dimensão comunicacional, significa compreender a construção da subjetividade a partir do diálogo, da alteridade e do reconhecimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. (2007). **Dicionário de Filosofia**. São Paulo, Martins Fontes, 2007. Disponível em: <https://www.academia.edu/18479964/Dicion%C3%A1rio_De_Filosofia_Nicola_Abbagnano_Edi%C3%A7%C3%A3o_Revista_e_Ampliada> Acesso em: 11 jul. 2019.

AGIER, Michel. **Borderlands**. Towards an Anthropology of the Cosmopolitan Condition. Malden, MA: Polity Press, 2016.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. 6. ed. Campinas: Papirus, 2001.

ARENDT, Hannah. **Lições sobre a filosofia política de Kant**. (Tradução de André Duarte de Macedo: Lectures on Kant's Political Philosophy). Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.

AZOULAY, Ariella. **The Civil Contract of Photography**. New York, Zone Books, 2008. Disponível em: <

https://www.academia.edu/3778384/Review_of_The_Civil_Contract_of_Photography?auto=download> Acesso em: 4 de janeiro de 2018.

BAITELLO JUNIOR, Norval. **A carta, o abismo e o beijo: ambientes de imagens entre o artístico e o mediático**. São Paulo: Paulus, 2018.

BAITELLO JUNIOR, Norval. **O pensamento sentado – sobre glúteos, cadeiras e imagens**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2012.

BAITELLO JUNIOR, Norval. **A era da iconofagia**. Ensaios de comunicação e cultura. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

BAITELLO JUNIOR, Norval. **O animal que parou os relógios: ensaios sobre cultura, comunicação e mídia**. São Paulo: Annablume, 2ª ed, 1999.

BARROS, Ana Taís Portanova. **Ciência e imaginário: a fotografia como heurística**. In: Flusser Studies 15, 2013. Disponível em: <<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/barros-ciencia-e-imaginario.pdf>> Acesso em: 24 mai. 2019.

BARROS, Ana Taís Portanova. **Comunicação e imaginário – Uma proposta metodológica**. In: Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação São Paulo, 2010. v.33, n.2, p. 125-143.. Disponível em: <<http://portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/view/596>> Acesso em: 18 jan. 2019.

BARROS, Ana Taís Portanova. **O sentido posto em imagem: a comunicação de estratégias contemporâneas de enfrentamento do mundo através da fotografia**. In: Revista Galáxia, São Paulo, 2010, n. 19: 213-225. Disponível em: <

<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/2217/2206> > Acesso em: 23 mai. 2019.

BARROS, Laan Mendes de. **Vozes que dão voz: mobilização, reconhecimento e alteridade na web**. Maurício Ribeiro da Silva (Orgs.). Mobilidade, espacialidades e alteridades. Salvador: Edufba, 2018. p. 185 – 200.

BARROS, Laan Mendes de. **Imagem e reconhecimento: experiência estética, identidade e alteridade**. In: Imagem e conhecimento, que relação é essa, afinal? Maria Ogécia Drigo; Luciana Coutinho P. de Souza; Laan M. de Barros; Márcia R. da Costa (Orgs.). Jundiaí: Paco editorial, 2017. p. 119 – 138.

BARROS, Laan Mendes de. **Comunicação sem anestesia**. Revista Intercom – RBCC. São Paulo, v.40, n.1, p.159-175, jan/abr. 2017.

BARROS, Laan Mendes de. **A questão da experiência estética nos debates de epistemologia da comunicação**. Questões Transversais: Revista de Epistemologias da Comunicação, v. 2, n.3, janeiro-junho. São Leopoldo: Unisinos, 2014.

BARROS, Laan Mendes de. **Experiência estética e experiência poética: a questão da produção de sentidos**. In: XXI Encontro Anual Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação - da Compós, 2012, Juiz de Fora. Anais do XXI Encontro Anual da Compós. Juiz de Fora: UFJF, 2012. p. 1-13.

BARROS, Laan Mendes de. **Das Poéticas da Mídia às Estéticas da Recepção**. In: Cremilda Medina; Sinval Medina. (Org.). Energia, Meio Ambiente e Comunicação Social. 1aed.São Paulo: Mega Brasil, 2009, v., p. 309-334.

BARTHES, Roland. **Diário de Luto**. São Paulo: Edições 70, 2009.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: Nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. Tradução Júlio Castañon Guimarães, 1984.

BAYER, Raymond. **História da Estética**. Lisboa: Editorial Estampa, Tradução: José Saramago, 1995.

BAZIN, André. (1991) **A ontologia da imagem fotográfica**. In: O cinema. Ensaios. Ed. Brasiliense, São Paulo. (p.19-26)

BENJAMIN, Walter. BUCK-MORSS, S. HANSEN, M. SCHÖTTEKER, D. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de janeiro: Contraponto, 2015.

BELTING, Hans. **Antropología de la imagen**. Trad. Gonzalo Vélez Espinosa. 3ª ed. México: Katz, 2010.

BELTING, Hans. **Imagem, mídia e corpo: uma nova abordagem à iconologia**. In: Ghrebh, n.8. São Paulo: CISC, 2006.

BRAGA, José Luiz. **A sociedade enfrenta a sua mídia: dispositivos sociais de crítica midiática**. São Paulo: Paulus, 2006.

BRAGA, José Luiz. **Circuitos versus campos sociais**. In: MATTOS, Maria Ângela; JANOTTI JUNIOR, Jeder e JACKS, Nilda. *Mediação & Mídia*. Salvador: EDUFBA e Brasília: Compós, 2012, p. 31- 52.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Identidade e Etnia**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.

BITTONI, Dulcília Helena Schroeder. **Fotografia e jornalismo – da prata ao pixel: discussões sobre o real**. *Líbero*, São Paulo, ano 10, n.20, p.103-111, dez. 2007.

BYSTRINA, Ivan. **Tópicos da semiótica da cultura**. São Paulo: Centro Interdisciplinar de Pesquisas em Semiótica da Cultura e da Mídia, 1995.

BYSTRINA, Ivan. **Semiotik der Kultur**. Tübingen: Stauffenburg, 1989.

CAUNE, Jean. *Comunicação e Cultura: Convergências teóricas e lugares de mediação*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

CARLSON, Marvin A. **Performance**: uma introdução crítica. Tradução de Thaís F. N. Diniz e Maria A. Pereira. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

CERTEAU, Michel. **A cultura no plural**. Campinas; Papirus, 1995.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. A invenção do cotidiano1: as artes de fazer, Petrópolis, R.J.: Vozes, 1998.

CHAUI, Marilena. **Janela da alma, espelho do mundo**. In NOVAES, Adauto (org.). In: *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CONTRERA, Malena Segura. **O mito na mídia: a presença de conteúdos arcaicos nos meios de comunicação**. São Paulo: Annablume, 1996.

CRUZ, Maria Teresa. **A estética da recepção e a crítica da razão impura**. *Revista Comunicação e Linguagens*, No. 3. Lisboa: Centro de Estudos de Comunicação e Linguagem, 1986.

DeFLEUR, Melvin; BALL-ROKEACH, Sandra. **Teorias da Comunicação de Massa**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

DEWEY, J. **Arte como experiência**. São Paulo, Martins Fontes Editora, 2010.

DEWEY, J. **L'art comme Expérience**. Pau: Éditions Farago, 2005.

DEWEY, J. **Natureza, comunicação e significado**. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante la imagen**: pregunta formulada a lós fines de una história del arte. Murcia: Cendeac, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vagalumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DUARTE, Adriano. A experiência estética e as condições para um método. In: Mendonça, Carlos Magno Camargos (org.). **Comunicação e sensibilidade**: pistas metodológicas. Belo Horizonte, PPGCOM UFMG, 2016.

DUBOIS, Phillippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1994.

DUFRENNE, M. **Estética e Filosofia**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 2000.

ECO, Umberto. **A estética da formatividade e o conceito de interpretação**. In: Eco, U. **A definição de arte**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2016.

EFAL, Adi. A “Fórmula de Pathos” de Warburg nos contextos psicanalíticos e benjaminiano. Arte e Ensaios. Revista do PPGAV/EBA/UFRJ. N. 35, agosto de 2018. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/15661> Acessado em: 20/02/2020.

ELIADE, Mircea. **Mefistófeles e o Andrógino – comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FAUSTO NETO, Antônio. **Circulação além das bordas**. In: FAUSTO NETO, Antônio e VALDETTARO, Sandra (Orgs.). *Mediatización, Sociedad y Sentido: diálogos entre Brasil y Argentina*. Rosario, Argentina: Departamento de Ciencias de la Comunicación, Universidad Nacional de Rosario, p. 2-15, 2010.

FERREIRA, N. G. M. **O papel da experiência estética na filosofia de John Dewey**. Vol. 4, nº 2, 2011. Acessado em 18/012/2018. Disponível em: <https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/FILOGENESE/nicholasminotti.pdf>

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa-preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Hucitec, 1985.

FRADE, Pedro Miguel. **Figuras do espanto: a fotografia antes da sua cultura**. Coimbra: ASA, 1992.

FREUND, Gisele. **Fotografia e Sociedade**. Barcelona, Gustavo Gili, 1976.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método: Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. Petrópolis: Vozes, 1997.

GADAMER, Hans-Georg. **Hermenêutica da obra de arte**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

GENTIL, Hélio Salles. **Paul Ricoeur: a presença do outro**. Mente, Cérebro e Filosofia, São Paulo, n.11, p. 6 – 15, 2008.

GUIMARÃES, C. **O que ainda podemos esperar da experiência estética?** In: GUIMARÃES, C. et al. (Org.). **Comunicação e Experiência estética**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

GUMBRECHT, Hans Ülrich. Materialidade/o não-hermenêutico/presença: relatório anedótico de mudanças epistemológicas. In: **Produção de Presença** (trad. Ana Isabel Soares). Rio: Contraponto/ PUC, 2010, pp. 21,42.

GUMBRECHT, Hans Ülrich. Pequenas Crises: experiência estética nos mundos cotidianos. In: **Comunicação e Experiência Estética** (Cesar Guimarães, Bruno Souza Leal e Carlos Camargos Mendonça, org.). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006, pp. 50,61.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaraciara Lopes Louro. 11ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

IANNI, Octavio. **Enigmas da modernidade-mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

ISER, Wolfgang. **O ato de leitura: uma teoria do efeito estético**. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996, v. 1.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JAUSS, Hans Robert. **A literatura e o leitor: Textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002 p. 67-84.

JUNG, Carl Gustav. **Psicologia do inconsciente**. Tradução de Maria Luiza Appy. 19ª edição. Petrópolis: Vozes, 2011.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

JUNG, Carl Gustav. **Vida Simbólica Vol. I**, Vozes, 2ª Ed., Petrópolis, RJ, 2000.

JUNG, Carl Gustav. **Aion: estudos sobre o simbolismo do si-mesmo**. Petrópolis: Editora Vozes, 1982.

KAMPER, Dietmar. **A imagem**. Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia (CISC), 2012. Acessado em 16/04/2019. Disponível em: <http://www.cisc.org.br/portal/pt/biblioteca/viewcategory/3-kamperdietmar.html>

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. (Tradução de Valério Rohden e António Marques: Kritik der Urteilkraft). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Trad. Antônio Marques e Valério Rohden. Imprensa Nacional, 1992.

KELLER, K. R. B. **Século XXI: as mídias sociais como formadoras horizontais de opinião sobre marcas**. In: KELLER, K.R.B.; SATLER, L. L. (orgs). **Século XXI: a Publicidade sem fronteiras?** Goiânia, GO: PUC Goiás, 2011.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. Cotia, SP: Ateliê, 3ª ed., 2002.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. São Paulo: Ática, 1989.

KOTLER, Philip; KARTAJAYA, Hermawan; SETIAWAN, Iwan. **Marketing 3.0: as forças que estão definindo o novo marketing centrado no ser humano**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2010.

LALANDE, André. **Vocabulário técnico e crítico de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LEAL, B.; MENDONÇA, C.; GUIMARÃES, C. **Experiência estética e comunicação: a partilha de um programa de pesquisa**. In: LEAL, B. et al (Org.). **Entre o sensível e o comunicacional**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

LÉVINAS, Emmanuel. **Ética e Infinito**. Lisboa: Edições 70, 2010.

LISOVSKY, M.arcelo; MARTINS, J. A **Terra Prometida das Imagens**. In: Benjamim Picado; Carlos Magno Camargos Mendonça; Jorge Cardoso Filho. (Org.). **Experiência Estética e Performance**. 1ed.Salvador: EDUFBA, 2014, v., p. 171-191.

MACHADO, Irene. **Escola de Semiótica – A experiência de Tártu-Moscú para o estudo da cultura**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARCONI, Marina de Andrade. LAKATOS, Eva Maria. **Metodologia do trabalho científico**. 8ª ed. São Paulo: Atlas, 2017.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Dicionário da Comunicação**. São Paulo: Paulus, 2009.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura**. São Paulo: Loyola, 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Uma aventura epistemológica**. Entrevistador: Maria Immacolata Vassallo de Lopes. Revista MATRIZES. v. 2, n. 2, jan./jun. São Paulo: ECA-USP, 2009.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; CORONA BERKIN, Sarah. **Ver con los otros: comunicación intercultural**. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2017.

MARTINS, G. A. **Estudo de caso: uma reflexão sobre a aplicabilidade em pesquisas no Brasil**. Revista de Contabilidade e Organizações, v. 2, n. 2, p. 9-18, jan./abr., 2008.

MENDONÇA, Carlos C. **Ao homem em ruínas restaram as imagens?** In: GUIMARÃES, C., LEAL, B. S., MENDONÇA, C. C. **Comunicação e experiência estética**, Belo Horizonte: Humanitas, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto R. de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MICHAUD, Philippe-Allain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. 2ª ed., Lisboa: Publ. Europa-América, 1970.

MORIN, Edgar. **O paradigma perdido: a natureza humana**. Lisboa: Europa-América, s/d.

NEUMANN, Erich. (1995) **História da Origem da Consciência**, São Paulo: Cultrix Editora.

PAREYSON, Luigi. **Estética: teoria da formatividade**. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1993.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora, 1984.

PARRET, Herman. **A estética da comunicação**. Tradução de Roberta Pires de Oliveira. Campinas, SP: Ed. Da UNICAMP, 1997.

PROSS, Harry. **Memoiren eines Inländers**. München: Artemis & Winkler, 1993.

PROSS, Harry. **La Violência de los simbolos sociales**. Barcelona Anthroposo, 1989.

PROSS, Harry. **Las estructuras simbólicas del poder**. Barcelona, Anthroposo, 1987.

PROSS, Harry. **La violencia de los simbolos sociales**. Barcelona G: Gili, 1986.

RANCIÈRE, Jacques. **A estética como política**. Revista Devires. Belo Horizonte, 2010, v. 7, n. 2, p.14 – 36.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. 2. ed. São Paulo: EXO organizacional: Ed. 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **A estética como política**. São Paulo: EXO organizacional: Ed. 34, 2005

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo, Editora 34, 1996.

REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. **História da Filosofia: de Spinoza a Kant**. Tradução de Ivo Storniolo. v. 4. São Paulo: Paulus, 2005.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como um outro**. Campinas, SP: Papirus, 1991.

RICOEUR, Paul. **Percurso do reconhecimento**. São Paulo: Loyola, 2006.

RINDFLEISCH, Aric. O'HEARN, Matthew S. **Customer Co-creation: a typology and reserch agenda**. Working Paper 4, Publications on ResearchGate, 2008.

SAFATLE, Vladimir. **Circuito dos Afetos: Corpos políticos, Desamparo, Fim do Indivíduo**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SANTAELLA, Lucia. (Org.). **Novas formas do audiovisual**. São Paulo: Estação das Letras, 2016.

SANTAELLA, Lucia. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007.

SANTOS, LEONEL RIBEIROS DOS. **A concepção kantiana da experiência estética: novidades, tensões e equilíbrios**. Trans/Form/Ação, Marília, v.33, n.2, p.35-76, 2010. Acessado em 11/07/2019. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/trans/v33n2/v33n2a04.pdf>

SANTOS, Milton. **O dinheiro e o território**. GEOgraphia, Rio de Janeiro, Ano 1. n. 1, p. 7-13, 1999.

SANTOS, Milton. **Território, Globalização e Fragmentação**. São Paulo: Hucitec, 1994.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SILVA, Gislene. **Para pensar critérios de noticiabilidade**. Estudos em Jornalismo e Mídia, Florianópolis, v.2, n.1, p.95-107, jan./jun. 2005.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis; afeto, mídia e política**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

SONTAG, S. **Ensaio sobre a fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1977.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Rio de Janeiro. Companhia das Letras, 2003.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia: Perda e permanência**. São Paulo: Editora Senac, 2010.

TRAQUINA, N. **Teorias do Jornalismo**. Lisboa: Quimera, 2002.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. São Paulo: iluminuras, 2011.

VERÓN, Eliseo. **Teoria da mediação**: uma perspectiva semioantropológica e algumas consequências. Revista Matrizes, v. 8, n. 1, p. 13 – 19.

VERÓN, Eliseo. **Fragmentos de um tecido**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2004.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasmas para gente grande – Escritos, esboços e conferências**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WOLF, Mauro. Teorias da Comunicação de Massa. 6ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

YIN, ROBERT. K. **Estudo de caso: Planejamento e Métodos**. 4ª ed. Porto Alegre: Bookman, 2010.