



TRÊS FOTOGRAFIAS NA TONALIDADE DO ABANDONO

THREE PHOTOGRAPHS ON THE ABANDONMENT'S SHADES

**Gustavo Augusto de Abreu
Clevelares***

* csjgustavo@gmail.com
Doutorando em Estudos de Literatura pela Universidade
Federal Fluminense (UFF). Mestre em Literatura, Cultura e
Contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de
Janeiro (PUC-Rio). Graduado em Letras - Português/Literaturas pela
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJE).

Resumo: Este ensaio tem como objetivo operacionalizar o pensamento teórico-crítico sobre literatura, fotografia e política, através de uma incursão por três imagens retiradas de recente exposição do fotógrafo jornalista Maurício Lima, que confronta o olhar do espectador pela força do abandono dos corpos de sujeitos em trânsito de refúgio.

Palavras-chave: fotografia; política; refugiados.

Abstract: This essay aims to operationalize the critical-theoretical study about literature, photography and politics, through an incursion by three images belonging to the recent exhibition produced by Mauricio Lima, who confronts the viewer through the abandonment of the bodies of subjects in territorial transit.

Keywords: photography; politics; refugees.

Para Stefania Chiarelli

O menino decerto sentia um pavor que aqui não se pode descrever. Antes de enfrentar o alto-mar, aos três anos, provavelmente não sabia com precisão para onde seria direcionado, na companhia de sua família, pelas ondas do oceano. Reconhecia, contudo, que necessitava sair de onde estava. Ir embora de uma vez, não ficar para trás. Era imperioso escapar, abandonar Kobane, na Síria, espaço de confronto entre forças curdas e militantes muçulmanos extremistas. *Quando não se sabe para onde vai, qualquer caminho serve*, diz um peculiar personagem da obra infantil de Lewis Carroll, talvez nunca conhecido pelo jovem. Seus pais, por sua vez, tinham ciência do destino: apesar da negativa ao pedido de asilo político, os Kurdi queriam chegar ao Canadá, onde encontrariam outros familiares. No entanto, em um dos cruzamentos pelo mar, entre Turquia e Grécia, a narrativa do menino foi suspensa. Seu corpo a réis do chão, estirado na areia de uma praia qualquer, na costa turca, vestia uma simbólica camisa vermelha. Capturado para sempre no enquadramento de uma câmera, estampado em todos os meios de comunicação, Alain Kurdi tornou-se irrecuperavelmente uma imagem-alegoria, representação contundente da situação extrema de sobrevivência e de desproteção do Estado com a qual vivem (ou buscam viver) os refugiados nas horas do presente.

Não é por acaso que a leitura de Roland Barthes a respeito da imagem se impõe até hoje no cerne da crítica de arte. Nas linhas de *A Câmara Clara*, ensaio publicado em 1980, o crítico francês, mais do que criar uma nova teorização acerca do signo fotográfico, dialoga com alguns de seus estudos semióticos à época e, assim, lança mão do seu desejo ontológico de compreender, naquele momento, o que a fotografia é em si, isto é, o estatuto que a diferencia das outras imagens. Se as imagens fotográficas são, como sustentou Barthes, indistinguíveis dos seus referentes, restringindo-se à contingência e à pura repetição em material distinto, ocorre repensar, de início, a imagem do menino sírio a partir dessa noção aguda de que a fotografia não cria apenas remontagens da matéria vivida, não só rememora o passado, mas, a bem da verdade, finca-se na história e comprova aquilo que já existiu. Daí, pois, a fotografia seria o testemunho irrefutável de alguma realidade, um instante que não se produz mais enquanto matéria, mas que se reproduz maquinalmente a partir da captura e da imobilidade da imagem diante do olho:

Chamo de referente fotográfico não a coisa facultativamente real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa necessariamente real que foi colocada, diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. Ao contrário dessas imitações, na fotografia jamais posso negar que a coisa esteve

lá. Há dupla posição conjunta da realidade e de passado. E já que essa coerção só existe nela, devemos tê-la, por redução, como a própria essência, o noema da Fotografia. O que intencionalizo em uma foto não é nem Arte, nem Comunicação, é a Referência, que é a ordem fundadora da Fotografia (BARTHES, 1984, p. 115).

Dando densidade às próprias ideias, no decorrer do seu ensaio, Barthes posiciona seu discurso na construção ativa de um debate que, de certo modo, quer também investir na relação que se estabelece entre o sujeito que observa de frente a fotografia e o alvo a ser fotografado – conceitos de *spectator* e *spectrum*, respectivamente – a partir do modo com o qual o corpo do espectador reage (apunhala, arrebatada, fere etc.) diante da imagem que lhe é posta de frente. Ao lado desse pensamento, cabe um parêntese: o alvo da fotografia não ao acaso recebe o nome de *spectrum*, que pertence a uma ordem fantasmática expositiva, sendo um pequeno simulacro, justamente “porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o ‘espetáculo’ e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto” (BARTHES, 1984, p. 20). Essa perspectiva de Barthes privilegia uma abordagem de investigação das fotografias sem nenhum tipo de manipulação, cujo efeito sobre o espectador é orgânico e, na mesma direção, pertence à ordem da produção de uma subjetividade íntima.

É fundamental, nessa perspectiva, na dinâmica de quem observa e o objeto fotografado, dar destaque ao questionamento de Barthes acerca do afeto, sempre e a seu modo a atravessar o espectador da fotografia: “seria possível reter uma intencionalidade afetiva, um intento do objeto que fosse imediatamente penetrado de desejo, de repulsa, de nostalgia, de euforia?” (BARTHES, 1984, p. 38).

Impossível, após discorrer brevemente sobre essas questões barthesianas, não reposicionar o foco deste texto à distensão que ocorre tendo em vista o episódio de Aylan Kurdi, menino sírio morto em um naufrágio no Mar Mediterrâneo, cuja imagem foi capturada pelas lentes de Nilüfer Demir, fotojornalista responsável por cobrir a crise de imigração para a agência de notícias Dogan. Embora o valor ético-político desse tipo de captura imagética apenas tangencie a discussão aqui proposta, é o paradoxo criado a partir dessa tensão plástico-política que irá apontar para os elementos estruturais chamados *studium* e *punctum*, propostos em *A Câmara Clara*, obra dedicada à relação do crítico francês com as fotografias que o tocavam. Enquanto o primeiro conceito pertence “ao domínio do testemunho histórico e político, e é aquilo que desperta o interesse nas fotografias”, o segundo, por sua vez, caracteriza-se por ser “um afeto da fotografia, uma potência de se fazer presente para o espectador” (SCHØLLHAMMER, 2014, p. 114-115).

É ainda aguda essa dinâmica crítico-conceitual de Barthes, visto que o crítico afirma que as imagens do jornalismo, em geral, podem chocar, não sem causar perturbação, angústia, melancolia: “são recebidas, é tudo. Folheio-as, mas não as rememoro; nelas, nunca um pormenor (em tal canto) vem interromper a minha leitura” (BARTHES, 1984, p. 67). Nesse caso, cabe insistir no gesto crítico de repensar esse tipo de captura imagética a partir da perspectiva de que quando essas mesmas cenas fotojornalísticas – que teoricamente despertariam o interesse informacional mais amplo sem evidência do *punctum* – são transpostas à esfera da exposição artística, um *punctum* visível ou latente, aparente ou semiescondido, faz-se presença e co-presença no acaso¹ da imagem. Para Barthes, sempre ele, essa perfuração pungente, que está na própria base etimológica do vocábulo *punctum*, é um atravessamento do corpo daquele que observa a imagem. Aparece, como uma ferida desconhecida, porque o movimento do olho, ao passar pela superfície da imagem, não consegue olhar mas não enxergar: “seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre o invisível: não é aquilo que vemos” (BARTHES, 1984, p. 16).

Ainda que posteriormente o filósofo Jacques Rancière, conhecido por reconfigurar a noção de sensível, tenha empreendido uma revisão crítica saudável e rigorosa do

trabalho de Roland Barthes a respeito da matéria formalística da fotografia, sobretudo ao papel do espectador e ao fato de que o afeto sobre o qual o semiólogo francês discorre estaria sempre ligado à interpretação do que é visto e não ao afeto genuíno, interessa, aqui, condicionado pela situação extrema vivida por Alayn Kurdi há alguns anos, reaparelhar o olhar em direção à captura imagética jornalístico-documental dos fluxos de refugiados na contemporaneidade, principalmente ao seu modo de existência reduzido à sobrevivência. Dentre tantos substantivos possíveis, tendo em vista que a Agência das Nações Unidas para Refugiados (ACNUR) institua que os indivíduos que viveram um processo de deslocamento territorial tenham diferentes denominações demarcadas a partir da natureza e do contexto da travessia, em linhas gerais o refugiado vem a ser aquele cuja condição de vida no país de origem prova uma consciência de impossibilidade de permanência com condições dignas de manutenção da vida.

Essa instigante categoria jurídico-política, o refugiado, apesar de histórica, traduz-se de modo ainda mais particular na esfera contemporânea, à medida que, conforme propõe o crítico Edward Said, “a palavra ‘refugiado’ tornou-se política: ela sugere grandes rebanhos de gente inocente e desnordeada que precisa de ajuda internacional urgente” (2003, p. 54). Sendo a representação de corpo em intensivas

1. Na perspectiva de Roland Barthes, o acaso vem a ser uma noção de substancial importância para a produção fotográfica a qual o semiólogo se propõe a analisar em *A Câmara Clara* (1984), o que, de certa forma, neste texto, auxilia a produção de pensamento sobre a prática de fotojornalismo hoje. Nessa publicação de Barthes dedicada à imagem fotográfica, parece haver um caráter de desvalorização das fotografias encenadas, montadas ou artificializadas, sobressaindo a ênfase no instante circunstancial da captura.

travessias e isolado dos seus direitos às condições vitais enquanto humano, o refugiado é aquele que, no campo psicossocial, abandona o seu país devido ao desassossego contínuo causado por perseguições originadas em conflitos de nacionalidade, raça, ideologias etc.

Dito isso, abrindo uma fenda crítica a partir da imagem do menino sírio e diante de uma constante captura e divulgação de imagens de refugiados em trânsito, seja do Oriente Médio seja da África, especialmente neste texto a proposta é discutir esta temática pelo viés biopolítico. Aqui, esse movimento se dá não tanto motivado pela questão dos afetos incontornáveis despertados pelas imagens, mas, de outro lado, por encontrar em determinadas práticas de fotojornalismo contemporâneo, entre muitas outras variáveis, o registro material do abandono dos corpos desses sujeitos pelo Estado. Dessa persistência em agrupar política e vida, também se entrevê nas entrelinhas dessa composição textual a necessidade de não se furtar, ainda que de modo tangente, a outra questão ético-humanística contundente hoje. Contundente, dois pontos.

Até que ponto esse tipo de fotojornalismo se configura legitimamente dentro de uma perspectiva humanitária, ou, ao contrário, inserido na discussão da ética, explora a estética da dor condicionado pela condição de miséria

extrema de certos grupos? Cito brevemente um artigo de Vladimir Safatle, publicado na Folha de São Paulo em 2015, no qual o filósofo e professor aponta criticamente para a questão emergente de que as lutas políticas autênticas do presente procedem a partir de uma alteração radical nas redes onde os afetos atuam. De início, pode ser complexo enxergar nessa constatação o redimensionamento afetivo mencionado pelo crítico, todavia, no adensamento de estímulos operacionalizados a partir da imagem fotográfica, Safatle percebe que os afetos – que em sua base estão sempre arrolados à cultura e ao traço social – radicalizaram-se no contexto não raro de negação da precariedade da vida do outro, principalmente do corpo à deriva do refugiado.

Nessa concepção do presente, não resta dúvidas de que a circulação mundial da fotografia do corpo sem vida da criança Alayn Kurdi, ocorrida em 2015, destampou em larga escala uma rede de afetações negativas e repulsivas que, a bem da verdade, permanece ainda omissa pela passividade e, sobremaneira, pela indiferença historicamente construída por substancial parcela da população frente à questão ético-política dos refugiados. Marcada por uma inaplicabilidade prática e, sobretudo, por suas implicações jurídico-políticas – além do contínuo e evidente esfacelamento da noção de respeito à dignidade humana, e da resultante desproteção do Estado em relação aos sujeitos em

travessia –, a problemática de abandono e desproteção de direitos experimentada pelos refugiados toca no debate da biopolítica contemporânea em escala cada vez mais acentuada por se tratar de formas de legitimação da vida.

Investindo brevemente no necessário olhar histórico para a questão, é claro que o fenômeno das imigrações em massa não é recente, uma vez que são datados da Antiguidade os primeiros movimentos de trânsito forçado, especialmente durante os anos finais das Guerras Púnicas (264 a.C – 146 a.C), entre cartagineses e romanos². Esse preâmbulo da catástrofe humanitária de deslocizações e evacuações territoriais pela sobrevivência, mesmo em contextos de ausência de conflitos e tumultos globais de guerra, assinala uma dimensão particular da situação da crise migratória sobredeterminada, na atualidade, por tumultos internos dos países orientais e, aliás, pela profunda crise demográfica europeia. Ao examinar a intensificação e a urgência da problemática do refúgio hodiernamente, ocorrida para além do continente europeu, o filósofo italiano Giorgio Agamben muito bem assevera que:

[...] no declínio do Estado-Nação, atualmente impossível de deter, e na corrosão geral das categorias jurídico-políticas tradicionais, o refugiado é, talvez, a única figura do povo pensável em nosso tempo e, ao menos até nos aproximarmos

da complementação do processo de dissolução do Estado-Nação e de sua soberania, a única categoria na qual, hoje, consentimos vislumbrar as formas e limites de uma comunidade política que vem (AGAMBEN, 2010, p.1-2).

O que desse modo se ambiciona aqui é acolher a sugestão astuta de Agamben a respeito da importância fulcral desse debate e, com sua intercessão, utilizar uma experiência de fotojornalismo (ou da fotografia-expressão) como ponto de partida para reflexões biopolíticas, compreendendo o registro fotográfico como testemunho histórico e político do poder do Estado que, instrumentalmente, deixa de proteger e reivindicar por essas vidas. Diante das descentralizações da modernidade, de que maneira é possível balizar os modos de existência dos sujeitos em trânsito de refúgio hoje?

Na esteira dessa questão, recorro às reflexões agambianas presentes em *Homo Sacer*, estudo iniciado em 1995 acerca dos limites da condição humana, a fim de discutir o processo de metamorfose da *vida* em *vida nua*, conceito aprofundado por Agamben em seu projeto de compreensão das dinâmicas artificiais de exclusão geradas pelas práticas de um poder que lança à desproteção quaisquer formas de vida não submetidas à ordem por ele estabelecida. Nesse contexto cruel, em sua incontornável articulação com a problemática dos refugiados, a desproteção da vida mediante a não

2. Cf. SILVA, Daniela Florêncio. O fenômeno dos refugiados no mundo e o atual cenário complexo das migrações forçadas. *Revista Brasileira de Estudos de População*, Belo Horizonte, v. 34, n. 1, p. 163-170, jan./abr. 2017.

aplicabilidade dos direitos torna-se fulcral para o meandro temático pelo qual o presente se organiza e se constitui, pois, afinal, os rebanhos humanos desesperados encontram-se em situações-limite representativas da inclusão da *vida nua* nos dispositivos biopolíticos atuais, além de serem cada vez mais expostos em imagens jornalísticas, documentais ou artísticas. Pelos desdobramentos político-filosóficos de Agamben a partir da figura do *homo sacer*, cabe trazer luz ao conceito catalisador do seu estudo, que seria a divisão etimológica que os gregos faziam entre vida natural e vida qualificada – traduzidas nos termos *zoé* e *bios*, respectivamente. Porque, diante dessa distinção, vemos que:

Os gregos não possuíam um termo único para exprimir o que nós querer dizer com a palavra vida. Serviram-se de dois termos, semântica e morfologicamente distintos, ainda que reportáveis a um étimo comum: *zoé*, que exprimir o simples fato de viver comum a todos os seres vivos (animais, homens ou deuses) e *bios* que indicava a forma ou maneira de viver própria de um indivíduo ou de um grupo (AGAMBEN, 2010, p. 9).

Se a *zoé* se define como um modo em que a vida não se qualifica e se manifesta em função da experiência autêntica do próprio existir, independente da cultura e da liberdade, podemos compreendê-la, assim, como preexistente à

linguagem e à ideia de comunidade. Enquanto isso, por sua vez, o conceito de *bios* diz respeito à vida baseada na *práxis* política do sujeito na *polis*, sobretudo quando a qualidade específica do homem, que é o domínio sobre própria linguagem, faz dele um animal político, o que vem a qualificar sua vida. Ainda que a transformação em *bios* retire o homem de sua infância³ por meio de sua habitação no universo da linguagem, ele não se abstém da sua *zoé* em totalidade. De mesmo modo, com a presença desses dois conceitos gregos em jogo, criando uma dicotomia inter-complementar, não há nenhuma relação hierárquica da *bios* sobre a *zoé*, por mais privilegiado que o humanismo tenha se tornado em determinado momento histórico, vindo a entrar em falência posteriormente.

Em um gesto ainda mais astuto, Agamben aprofunda a noção de politização da *zoé*, ou seja, o ingresso do que deveria estar restrito ao privado (*óikos*) no espaço político (*polis*). Nessa perspectiva, ao partir da imagem do *homo sacer* – figura do direito romano cuja vida é insuscetível e de quem o assassinato não vem a constituir propriamente um crime – Agamben assinala, sob a égide da revisão do pensamento foucaultiano, que, sendo uma prática bastante antiga, a vida humana passou a ser incluída no ordenamento do Estado, em seus cálculos e sua produção de mecanismos de controle, o que necessariamente transformou

3. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Experimentum linguae*. In: _____. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005, p. 9-17.

a política em biopolítica. Do olhar para essa interpretação, pensada por meio do marco inicial da Idade Moderna, “a vida natural começa, por sua vez, a ser incluída nos mecanismos e nos cálculos do poder estatal, e a política se transforma em biopolítica” (AGAMBEN, 2010, p. 10-11). Para ele, portanto, a politização da vida ocorre no interior do poder soberano, preexistente à modernidade.

A partir daí, surge a seguinte perspectiva: no momento em que o estado de exceção se torna regra – quando o que não pode ter configuração de legalidade ganha essa de fato aparência e essa prática, a politização da vida natural na modernidade acaba por dar origem à *vida nua*. Sendo assim, na metamorfose de um estado que deveria ser provisório em via de regra, o conceito de *estado de sítio* irá se fundamentar pela indiscernibilidade entre práticas absolutistas e democráticas, técnica de governo que faz do sistema jurídico um fatal aparato tecnológico. Seria, assim, uma suspensão da norma que não implicaria sua abolição: suspende-se à ordem jurídica e se cria um estado que ainda mantém relação com essa ordem, um espaço de indefinição. Agamben nos alerta, aliás, de que na análise acerca do estado de exceção no qual nos encontramos hoje, o retorno e a recuperação do estado de direito não parecem mais um horizonte possível. É a propósito desse enlace entre o *homo sacer* e a produção de *vida nua* – experiência de desproteção dos direitos a condições

básicas de manutenção da vida e da inclusão/exclusão do ordenamento jurídico – que irrompe o caráter biopolítico comum à categoria dos refugiados, cujos desdobramentos se dão, quase em totalidade, numa relação de exceção. A respeito disso, diz-nos Giorgio Agamben:

A exceção que define a estrutura da soberania é, porém, ainda mais complexa. Aquilo que está fora vem aqui incluído não simplesmente através de uma interdição ou um internamento, mas suspendendo a validade do ordenamento, deixando, portanto, que ele se retire da exceção, a abandone. Não é a exceção que se subtrai à regra, mas a regra que, suspendendo-se, dá lugar à exceção e somente deste modo se constitui como regra, mantendo-se em relação com aquela” (AGAMBEN, 2010, p. 25, grifo meu).

Nesse contexto apresentado pelo filósofo italiano, o refugiado passa a ser incluído como categoria jurídico-política exclusivamente a partir de sua exclusão. E este ponto paradoxal é onde Agamben nos provoca, frente às questões do contemporâneo, a pensar novamente na questão levantada outrora por Hannah Arendt, filósofa judaico-alemã, a respeito das relações de poder em volta do sujeito-refugiado: destituído de qualquer conexão com o Estado (tendo como nula sua cidadania), os refugiados não se incorporam ao novo espaço, tampouco podem regressar ao seu lar,

permanecendo, assim, à margem da proteção do Estado, invisíveis ao aparato jurídico. No que concerne a essa realidade, evidencia-se o paradoxo e a ineficácia da Declaração dos direitos do homem e do cidadão, promulgada em 1979, culminante da Revolução Francesa.

Se, por um lado, o vocábulo *homem* parece ter sido empregado na acepção geral de *ser humano*, é em seu esgotamento categórico que reside toda problemática da aplicabilidade do direito: ao sublinhar o homem em sua dissemelhança ao que se considera cidadão, o domínio jurídico acaba por dar ao nascimento, isto é, à vida natural, a condição de portadora de direitos. Em suma, as declarações de direito sublinham a noção de nascimento (vida biológica humana) e, posteriormente, a agrupam na categoria de cidadão, incluindo-o no ordenamento do Estado e dando maior soberania à ideia de nação. Como pensar, pois, a ilegalidade da imigração dos sujeitos-refugiados numa dinâmica na qual a ideia de nação se esfacela e, como consequência, o direito não pode julgá-los, à medida que estão excluídos dele, mas que, nessa exclusão, podem ser abandonados à morte (ou fadados à sobrevida), na medida em que acabam desprotegidos pelo Estado? Estabelece-se, desse modo, uma extensão do paradoxo da inclusão/exclusão do *homo sacer* e da vida nua em relação ao soberano, ao interpretar a questão da ilegalidade dos refugiados, colocados sob o bando⁴

soberano numa zona de indeterminação entre dentro e fora da lei, entre vida e direito:

[...] in bando, a bandono significam originariamente em italiano ‘à mercê de...’, e bandido significa tanto ‘excluído, banido’ quanto ‘aberto a todos, livre’... O bando é propriamente a força, simultaneamente atrativa e repulsiva, que liga os dois polos da exceção soberana; a vida nua e o poder, o *homo sacer* e o soberano” (AGAMBEN, 2010, p.110).

É com base nesse diálogo que, de mãos dadas, a categoria jurídica dos refugiados e a noção de *vida nua* incorporam esta discussão, de modo especial por sua dupla relação implicada entre a própria *vida nua* com a política – de nenhuma maneira, ela se inclui na política; porém, de modo paradoxal, não pode ser dela excluída. Nessa dialética, o poder que faz o banimento de uma vida é o mesmo que potencialmente ocasiona a politização dela. Diante dessa lógica paradoxal, o biopoder passa a ser determinante na produção de sobrevida, caracterizada assim por ser “a vida humana reduzida ao mínimo biológico, à sua nudez última, à vida sem forma, ao mero fato da vida, à vida nua” (PALBART, 2006, n.p.). Aquilo que dessa maneira se esclarece na discussão de Agamben e através da leitura de Peter Pál Pelbart é que a *vida nua* caracterizar-se-á, em síntese, por ser incluída nos cálculos de morte apenas por meio de sua

4. No que diz respeito à relação de abandono, diz-nos Giorgio Agamben, que ela é “tão ambígua, que nada mais difícil do que desligar-se dela. O bando é essencialmente o poder de remeter algo a si mesmo (...). O que foi posto em bando é remetido à própria separação e, juntamente, entregue à mercê de quem o abandona, ao mesmo tempo excluído e incluído, dispensado e, simultaneamente, capturado” (2010, p. 109).

exclusão. Matável pela ordenação do poder soberano, que se constrói juridicamente, a vida – nesta discussão, a vida do sujeito-refugiado – pode ser excluída e aniquilada, lançada a um modo de existência em sobrevida. É a transformação da vida futurizável em vida amplamente abandonável.

Dessa conversa teórico-crítica, gostaria de, neste ponto, deslocar e desdobrar o ensaio para o projeto documental “Fárida, um conto sírio”, de autoria do fotógrafo-documental independente Maurício Lima. Detentor de substanciais prêmios em fotografia e em fotojornalismo, o extenso percurso de trabalho do paulistano é delineado tendo como ponto catalizador o registro de indivíduos em trânsito, acometidos pelos conflitos armados contemporâneos, ameaçado pelas forças destruidoras das crises demográficas e sociais contemporâneas. Com suas imagens publicadas com frequência pelo *The New York Times*, transitando entre fotojornalista e documentarista, o que entra em cena aqui é uma das últimas séries de fotografias realizadas por Lima a partir da sua experiência sensível ao lado de sujeitos em trânsito de refúgio. Da Síria à Suécia, em 2015, durante quase seis meses em incursões ao longo do território do Oriente Médio, o fotógrafo, nesse projeto, acompanhou a peregrinação cruel de refugiados em busca de asilo em países europeus.

À medida que desenvolvia o seu projeto de registrar o êxodo dramático de milhões de pessoas afetadas por conflitos políticos, Maurício Lima, em 2015, permaneceu durante 38 dias entre o norte da Síria e o Iraque, visitando, em seguida, as mais usuais fronteiras que os indivíduos em pleno trânsito desesperado utilizam para escapar: Grécia, Séria, Bulgária, Macedônia, Turquia, Hungria e Croácia. A realização dessa empreitada permitiu que o fotógrafo também conhecesse os trajetos e os destinos comuns que os refugiados traçam, tais como Alemanha, Noruega e Suécia. Rompendo com a neutralidade dos registros de conflito, à diferença de muitos fotojornalistas que coletam material e imediatamente se afastam do escopo, Maurício Lima percebeu que deveria se conectar de forma mais intensa com aquelas pessoas que lhe serviam de personagens, expondo as batalhas que travavam diariamente pela vida. Ao que parece a proposição de uma fotografia de cunho mais humanista, sem abrir mão das técnicas, foi no meio do seu percurso fotográfico que, como narra Lima na apresentação da exposição, ele se deparou com a imagem de uma família síria em período de descanso momentâneo, reunidos numa barraca, num intervalo de sua travessia.

Existe, nesse contexto, uma dimensão de humanização na proposta de Maurício Lima, segundo as palavras do próprio fotógrafo. À ideia, comum ao fotojornalismo, de

que suas imagens eram por demais objetivas e impessoais, ele se contrapõe ao decidir, assim, protagonizar sua história, caminhando ao lado dos Majid. Longe de querer se inserir no lugar de fala dos próprios refugiados, Maurício Lima propôs o gesto da fotografia, e, assim, esses sujeitos em deslocamento aceitaram ser acompanhados na continuidade da sua travessia, já em vias de finalização. Nessa jornada, Maurício Lima estava de posse de uma chance de dar ao seu projeto o tom mais humano por ele desejado: a pé, durante 29 dias, acompanhou os *Majid* – família encontrada em Belgrado, na Sérvia, com desejo de caminhar até Karlstad, na Suécia. Como resultado da experiência de observar *de dentro* a epopeia dos refugiados, capturando-a por meio de suas lentes, o registro imagético foi reunido em 33 imagens, inéditas em sua maioria, dando origem à mostra fotodocumental *Farida, um conto sírio*, em cartaz em meados de 2017 no Museu da Imagem e do Som (MIS), em São Paulo, com co-realização do DOC Galeria | Escritório de Fotografia, e curadoria assinada por Elisabeth Biondi. Neste ensaio, no entanto, os detalhes da experiência particular dos Majid não serão utilizados como centralidade na análise da relação entre vida, política e imagem; por outro lado, as imagens fotográficas de Lima servirão para fundamentar a relação de contiguidade da arte com a problemática política mais abrangente do movimento de refúgio hoje.

De um ponto de vista sensível, não somente os meios de comunicação em massa, mas também esse tipo de fotografia parece reiterar o que Susan Sontag assinalou como *iconografia do sofrimento*, tendo em vista a espetacularização da miséria e da dor do outro. Posta a condição de sobrevivida a que estão destinadas diversas categorias, correlacionamos a realidade dos refugiados ao pensamento da crítica americana, na qual, defende que “parece que a fome de imagens que mostram corpos em sofrimento é quase tão sôfrega quanto o desejo de imagens que mostram corpos nus” (SONTAG, 2003, p.38). Mesmo que potencialmente generalizada, a assertiva de Sontag vai ao encontro da questão ética que se movimenta na divulgação no âmbito



Imagem: Maurício Lima. Restos da travessia entre a Turquia e a ilha de Lesbos.

5. Todas as fotografias apresentadas neste trabalho foram coletadas a partir do website da DOC Galeria | Fotografia. De mesmo modo, as informações foram retiradas do catálogo da exposição, disponibilizado pelo MIS. Devido às questões de resolução técnica e de direitos autorais, as imagens foram aqui reproduzidas em exatidão com o modo como foram encontradas no ambiente virtual, sem manipulação, ajustadas apenas em relação ao tamanho da página. Disponível em <http://docfoto.com.br/site/mauricio-lima-vence-premio-pulitzer-2016/> Acesso 12 jan. 2021.

jornalístico e documental que faz girar mundialmente as imagens dos refugiados. Das fotografias de “Farida, um conto sírio”⁵ (2015), destaco uma tríade pela intensiva correlação que ela possibilita com o que resta na história, disponível como antimonumentos, com todas as controvérsias inseridas nesse conceito, mediante a permanência dos *campos de concentração* – conceito fulcral entre vida, política e direito.

Na esteira da eterna disputa de território entre o ético e o estético, a fotografia jornalística-documental parece insistir, dentro desse limite que força a ética, na corrupção da origem da imagem a fim de que ela se torne apenas referente da realidade. No entanto, por outro lado, é essa realidade que também nos coloca diante do que está para além de uma ínfima referência: ao invadir espaços e expor realidades esmagadoras, as imagens de Maurício Lima parecem forçar o espectador a se confrontar sem subterfúgios com a visão da dor e do sofrimento, conforme apontado por Susan Sontag em seus estudos. Talvez seja possível dizer, frente à proposta do projeto de Lima, que a captura de uma exterioridade brutal em material imagético, no viés jornalístico-documental proposto, faz do sujeito que fotografa um espelho da situação-limite que os refugiados encontram, aquele que anda a frente, mas que, em sua exclusão da moldura, traz à cena a discussão

a respeito da proteção de direitos essenciais à continuidade da vida a qual falta a esses vulneráveis indivíduos em condição de precariedade.

Se considerarmos a fala de Maurício Lima em entrevista à Folha de São Paulo, talvez possa entrar em questão o que nos pareça ser uma tentativa de investimento ético de sua parte. Do jornalismo contemporâneo, diz-nos o fotógrafo, “não tem sentido a gente colocar a situação desses refugiados em tanta evidência por nada; as pessoas precisam se conscientizar de que isso não deveria continuar acontecendo” (LIMA, 2017, n.p.). Ora, ao realizar uma revisita à trajetória profissional do jornalista, torna-se verdadeiro, pois, compreender sua fala e sua exposição – bem como suas diversas fotos vendidas para jornais de circulação internacional – como uma espécie de autocrítica. Enquanto jornalismo, a captura da imagem necessita de uma objetividade honesta aos fatos retratados, além de uma temporalidade demarcada para capturar o evento num reflexo pontual, bem como uma narrativa que será construída lado a lado ao texto por onde se veiculará a imagem; por outro lado, na medida em que os enquadramentos se constroem com vistas a um trabalho voltado à exposição fotodocumental, com contornos artísticos, a dinâmica de captura das cenas e de construção de sua materialidade se alteram radicalmente, principalmente no que concerne às relações de ato.

Parece que, expostos no museu, tais registros visuais possibilitam também a conversão da pretensa objetividade jornalística em produção intensiva de subjetividade, sobremaneira ao viabilizar que os espectadores reflitam sobre o que veem, porém notem que o visível, em matéria fotográfica, está para além do que se apresenta na superfície do retângulo escolhido pelo fotógrafo. Em larga medida, o documentário-visual é um trabalho de fronteira com a arte que, no entanto, não raro dotado de um discurso sócio-político engajado, não é suficiente para recalcar a acusação de muitos críticos acerca de exploração – e por que não espetacularização – do sofrimento e da miséria desses sujeitos. Porque, de fato, o fotodocumentarismo atualmente cria uma teia entre estratégia, estética e história – o que dobra subjetivamente a imagem em meio à captura puramente informacional. Daí, na fotografia-documental, o hífen ao separar os termos acaba unindo-os ao criar um espaço limiar onde esse registro, enquanto documento, adquire possivelmente o status de constructo artístico.

Para além da questão da fotografia-expressão, a relação da experiência de Maurício Lima com os imigrantes atrela-se indiscriminadamente à leitura biopolítica empregada neste texto. Por isso, uma outra e mais decisiva questão foi escolher três fotografias que compõem a exposição *Farida* para ilustrar a discussão sobre a *vida nua* e a *produção de*

sobrevida dos sujeitos-refugiados. Na experiência entre fotógrafo e a cena, a estratégia de Maurício Lima não foi apenas a utilização do suporte fotográfico como uma ferramenta comunicação informacional (puramente referencial, como demanda a proposta fotojornalística). Ao contrário, sem se descolar da referencialidade, Lima deixa sobressair no enquadramento suas escolhas claramente estéticas enquanto fotodocumentarista. Criando imagens-alegorias, sem encenações ou poses, o fotógrafo de São Paulo se cola aos seus protagonistas não para narrar suas histórias individuais, mas para representação de uma série de sujeitos cuja existência, nas imagens, ultrapassam quaisquer singularidades e identidades pessoais⁶.

Um breve correr de olhos pela fotografia dos coletes salva-vidas laranjas empilhados, que é uma das mais pungentes imagens de toda a exposição do trabalho de Maurício Lima, atesta a evidência de uma cena capturada a certa distância e cujo cromatismo gradual impressiona: das densas nuvens em escala de cinza, passando pelas montanhas ao fundo, os tons potentes de laranja se adensam na imagem de modo a dominá-la. Capturada por Lima em Mithyamna, na Grécia, a imagem traz centenas de coletes salva-vidas e aterroriza porque as incontáveis narrativas possíveis ultrapassam qualquer imaginário. De certa forma, as experiências-limite singulares por que

6. Florência Garramuño, em seus últimos estudos, vem se dedicando ao estudo da *vida anônima* e da *vida impessoal* como um desdobramento a partir das investigações de Roberto Esposito em *Terceira persona* e em *El dispositivo de la persona* a respeito do esgotamento da categoria de pessoa. Nesse investimento teórico-crítico, a pesquisadora argentina dedica-se “a perseguir os modos como as práticas culturais registram esse esgotamento” (2016, p. 16), mapeando uma estratégia de “interpelar a produção estética contemporânea para reconhecer nela outros modos de imaginar a organização da experiência e da comunidade” (*Idem*).

passaram tais refugiados se inscrevem nos coletes, símbolos que, em alto-mar, seriam o único aparato de sobrevivência frente à força da água. Não fica claro, ao fim e ao cabo, se existem corpos abaixo dos coletes, deixando-os numa zona de indiscernibilidade e desestabilização entre a matéria inorgânica e a orgânica, entre o não vivo e o potencialmente morto.

Por outro lado, a imagem do homem de pé sobre os coletes, ainda que pareça estar posando para a fotografia, não deixa de ser um símbolo de *uma vida*, a qual, mesmo que tenha resistido à travessia além-mar, contornado à morte iminente, continua fadada ao acaso, à exclusão, à sobrevida. Se isso é um fato incontornável, a desproteção e o contínuo de morte, não se pode deixar de mencionar que o número de afogamentos de sujeitos que enfrentam o cruzamento marítimo entre Turquia e Grécia tem aumentado a cada ano, como a mídia vem narrando quase diariamente⁷. Nesse sentido, embora a travessia pelo mar e a prisão nos campos de extermínio apresentem dinâmicas bastante distintas, a vulnerabilidade humana resulta do despojamento de todo estatuto político enfrentado por esses homens, fazendo com que a articulação da imagem dos salva vidas com as centenas de sapatos de prisioneiros judeus, expostas no Museu de Auschwitz, na Polônia, não seja tão redutora assim, sobretudo ao refletirmos a respeito

de *muçulmano e refugiados*, categorias lançadas à nudez de sua experiência *de, com e para* manter a vida.

Se essa imagem remete aos sapatos de Auschwitz, o empilhamento dos coletes também desloca, de maneira analógica, para o centro deste texto, um outro produto artístico cuja semelhança é possível. Às margens do rio Danúbio, em Budapeste, em homenagem aos judeus mortos pela milícia fascista à época da Segunda Guerra Mundial, uma fileira constituída por cerca de setenta pares de sapatos de ferro de formatos variados exterioriza o passado, expõe a materialidade dos resíduos, as ruínas ou tudo o que resta quando a vida não mais está. A composição artística intitulada “Os



Imagem: Maurício Lima. Mãe e filho sendo amamentado na fronteira entre Grécia e Macedônia.

7. Cf. BONIS, Gabriel. Do que os refugiados fogem? Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/internacional/do-que-os-refugiados-fogem> Acesso em 08 jan 2018.

Sapatos às Margens” do Danúbio, instalada em 2005 pelo escultor húngaro Gyulia Pauer em parceria com diretor cinematográfico Can Togay, insiste na memória coletiva sem apaziguamento para tocar numa ferida histórica: antes de serem executados à margem do rio, metralhados pelas costas, dos judeus era exigido que tirassem os sapatos. Seus corpos, lançados na água; seus sapatos, para sempre presos no concreto. Levando em consideração a fotografia de Maurício Lima e esse monumento em homenagem aos judeus, coletes e sapatos podem, no desvelamento das narrativas latentes, apontar para realidades de linhas intransponíveis deveras semelhantes.

De maneira bastante subjetivo, não passa despercebida a complexidade desconfortante da fotografia acima, exibida na exposição “Refugiados” (2015), se as lermos em termos de sobrevida e precariedade. Agenciamento coletivo de corpos em enunciação quase-muda, os refugiados estão dispostos em um ônibus que fazia o percurso de Budapeste, na Hungria, para Viena, na Áustria. Na parte central do enquadramento, um homem dorme ao lado de crianças, apresentadas como seus filhos na descrição da exposição. De imediato, a interlocução entre vida e morte concentra-se no cerne dessa imagem: os corpos de olhos fechados e dispostos de modo disforme, à primeira vista podem indicar a possibilidade de que não há vida – a íntima relação entre

o real e o vivo também perpassa a questão de Barthes⁸. Nelas, todavia, manifesta-se uma transitividade quase poética: seus corpos estáticos, ainda instáveis, em horizontal e vertical, de um lado a outro do comboio, insistem no risco da travessia, porque ficar já não é mais possível dada a iminência da morte.

Mediante a produção de sentido alcançada pelas imagens de Maurício Lima, é possível pensar que a sobrevivência dos sujeitos-refugiados, lançados à nudez proposta por Agamben, constrói um entre-lugar entre vida e morte, um espaço estreito e limiar no qual irrompe uma espécie de sobrevida em aguda intensidade: “o biopoder contemporâneo, o poder sobre a vida, faz sobreviventes, cria sobreviventes e produz sobrevida – é a produção da sobrevida” (PELBART, 2007, p. 60). Justamente por isso, a incumbência do biopoder hoje seria a produção de um espaço em que o homem acaba reduzido à sua dimensão residual, não humana, como o prolongamento de uma vida completamente impotente. Seria, pois, a invalidação da vida a marca da *vida nua*, ou seja, uma “vida humana reduzida ao seu mínimo biológico, é a vida sem forma, reduzida ao mero fato biológico” (*Idem*).

Por mais que seja comum a todo vivente, pode-se observar que, nessa direção de leitura, a morte ronda em grau máximo de intensidade à *vida nua*. Muitas vezes, ao

8. Cf. BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 118.

romperem o vínculo com o território e a nação de origem, os sujeitos-refugiados, cujo alcance do direito não os tocam, são excluídos da dimensão jurídico-política, sendo uma existência cuja morte não é reclamada. Como Judith Butler claramente enuncia, a afirmação de que uma vida pode ser destruída ou negligenciada não demarca apenas a possibilidade real de dar cabo a essa vida, posto que morrer é um horizonte incontornável, mas seria, sobremaneira, sublinhar a precariedade de algumas vidas, cuja negligência de condições socioeconômicas evidencia a desproteção e fragilidade de certos indivíduos. Desse modo, servindo-me do valor biopolítico no qual invisto na construção das reflexões deste ensaio, vejo que certa está Butler ao reler as relações de poder, posto que, nessa dinâmica do poder soberano, a “precariedade implica viver socialmente, isto é, o fato de que a vida de alguém está sempre, de alguma forma, nas mãos do outro” (BUTLER, 2015, p. 31).

Se voltamos nossos olhos, então, à perspectiva de Butler, fica claro: é preciso promover sempre uma crítica às noções que envolvem os direitos à conservação plena da vida, isto é, a sua manutenção como tal. O que emerge, à luz dos seus estudos políticos, é a insistência coerente na tese de que toda vida cuja obliteração e aniquilamento torna-se passível de luto vem a ser considerada, de fato, uma *vida*. Caso isso não seja possível, estranhamente sem a condição de

presença do luto, a vida seria mera redução a algo que está vivo, mas que se diferenciaria em absoluto de *uma vida* – inteligíveis, no viés epistemológico, e de existência ilegítima, numa leitura política. Essa reflexão teórico-crítica permite trazer ao texto para confirmar a noção de que quando a estrutura jurídico-política faz dos refugiados a produção de *vida nua*, cuja morte está aquém de quaisquer lamentações ou reivindicações, atesta que, no fim das contas, a vida dessa categoria “nunca contou de verdade como vida” (BUTLER, 2015, p. 64).

Ao centro de imagem de Maurício Lima exposta anteriormente, evidencia-se o espaço do corredor de um comboio, suporte e meandro da passagem e do movimento de corpos – da *travessia*, para concertarmo-nos no campo semântico específico – parece haver nesses sujeitos em descanso uma pequena ilusão de concórdia. Naquele enquadramento, vem a ser corpos em deslocamento que se fixam por um tempo indeterminado, momentos no qual a aparência do repouso num abrigo parece colocá-los a salvo, porém potencialmente mais reféns da vulnerabilidade, do acaso e do desabrigo. Nesse ínterim, nas estratégias de cruzamento de fronteiras territoriais, a sobrevivência é fadada ao acaso e à iminência da morte. Entretanto, na difícil posição de falar sobre refugiados apenas por meio do que leio, vejo, sobretudo na imagem das crianças, uma

verdadeira potência da vida. Justamente isso é o que penso ao ler a poesia do artista e ensaísta considerado Adonis, considerado o expoente da poesia árabe contemporânea: “A morte quando passa por mim é como se/ o silêncio a abafasse/ é como se dormisse quando eu dormisse” (2012, p. 42).



Imagem: Maurício Lima. Mãe e filho sendo amamentado na fronteira entre Grécia e Macedônia.

Em derradeira análise, resta incluir ainda uma aguda fotografia registrada por Lima na fronteira da Grécia com a Macedônia. A perder de vista, inúmeros indivíduos curdos avançam em sua peregrinação. Abafados por uma espécie de sombra, a captura de Maurício Lima não nos permite definir a quantidade dos que caminham, porém, em larga

escala, parecem fazer de seus corpos verdadeiras máquinas de batalha, com entrega e disponibilidade ao impulso de seguir quando não parece haver forma de regressar. Aparentam-se como um *front* de guerra torções entre as potências do corpo e os modos de sobrevivência, afinal os *yazidis*⁹ são um grupo curdo monoteísta e pré-cristão que sofre perseguição religiosa pelo Daesh (Estado Islâmico). A dramaticidade do céu ressoa na atmosfera criada na imagem: com uma variação de luz sobre seu rosto, em meio ao grupo (que vive em comunidade), uma mulher parece desertar, num movimento aparentemente brusco que visava à proteção do bebê. Sem promover uma leitura detetivesca, a amamentação da criança parece suscitar um foco imagético como insistência orgânica (ou resistência) por manter a vida em conservação. Em focalização na fotografia, essa mulher parece passar despercebida pelos olhos multidão, a exceção de um homem que a observa.

Abro um pequeno parêntese. No ordenamento jurídico brasileiro, ainda que não haja especificamente qualquer regulamentação a respeito da amamentação em público, no final de 2015, período da exposição de Maurício Lima, surgiram diversas polêmicas pertinentes a respeito da criação de um possível projeto de lei¹⁰ que criminalizasse o aleitamento materno em espaços públicos onde, porventura, viessem a causar constrangimento nos transeuntes ao

9. Os *yazidis* vivem no Curdistão, localizado numa zona repartida entre Síria, Turquia e Iraque. Essa região foi tomada pelo Daesh (Estado Islâmico) em 2014, num ataque classificado como genocídio pela ONU, somando cerca de 400 mil pessoas afetadas, entre mortos e deslocados em travessia de refúgio.

10. No início de 2019, o senado aprovou, em caráter de urgência, o texto PLS 514/2015 que penaliza com multa o impedimento ao direito à amamentação em público, tipificando criminalmente a sua violação. Cf. <https://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/materia/122565> Acesso em 02 jan. 2021.

redor. Sem sair do escopo analítico proposto até aqui, mas sem abrir mão de qualquer posicionamento político necessário ao hoje, a imagem acima, centralizada na manutenção da vida mediante a amamentação em meio a outras pessoas, sobretudo no universo do Oriente Médio, ultrapassa as questões jurídicas e abre um lastro interpretativo que nos permite compreender o despojamento de quaisquer comportamentos predefinidos culturalmente em prol unicamente da sobrevivência. Parece óbvio (quase um exercício tautológico) expor textualmente tal ideia, mas, quando esses indivíduos passam a não se vincular político-juridicamente a nenhuma nação tornando-se categoricamente *vidas nuas* em trânsito, entram em cena as questões culturais que, embora não privilegiadas nestas reflexões, acabam implicadas nessas novas dinâmicas.

Já em vias de conclusão, a escrita deste ensaio provocou um incomodo saudável. Independentemente das conclusões a que chegam este texto, sua importância foi colocar o pensamento em movimento, enfrentar elucubrações frente a uma temática que se coloca como inescapável e incontornável no debate da biopolítica contemporânea. Escolher o dispositivo visual da fotografia, com imagens de extrema força artística, ainda que em um ensaio no escopo da literatura, permite uma experiência plástico-discursiva que só é possível diante da abertura interpretativa com a qual as

obras de arte se constroem, apostando no exercício de crítica cultural que também se vale do terreno movediço e incerto da teoria e da crítica do contemporâneo. Por esse motivo, o cruzamento de leituras biopolíticas com a fotodocumentação foi um recurso narrativo para compreender a imagem como elemento artístico que traz à tona uma relação apurada entre fotógrafo, a coisa fotografada e a realidade, isto é, uma inegável imagem-narrativa. Porque, no fim das contas, os refugiados fotografados por Maurício Lima estão expondo a vulnerabilidade de suas vidas em trânsito para o projeto de um estranho, externo à realidade vivenciada por eles, e que busca registros a partir do imaginário coletivo do Ocidente, ainda bastante turvo em relação ao Oriente. Aí persistiu o desejo de também refletir sobre a realidade dos refugiados, convocando Roland Barthes, na discussão sobre a fotografia, e Giorgio Agamben, na questão biopolítica, como intercessores fundamentais para alcançar novos olhares sobre a arte e a realidade contemporânea.

Na capacidade de afetar e ser afetado, inerente à condição humana e à toda sua degradação, retorno à provocação inicial deste ensaio. A fotografia de Alayn Kurdi, sem dúvidas, não deixa de nos colocar em estado de escuta do outro, em alerta diante dos aspectos políticos, jurídicos, filosóficos, éticos e estéticos na construção de *modos de vida*. Essa imagem, dois anos depois da captura, destampa o

resultado da relação de torção entre Oriente e Ocidente como consequência da crise dos refugiados. Decerto, o corpo morto de uma criança, fotografado e circulado pelo mundo a fora, concede visibilidade a uma forma de sofrimento e subtração da inocência que se agrava ainda mais quando estamos no universo infantil.

Envolvidos nas dinâmicas de poder, a imagem do menino sírio destampa uma *nudez* irremediável, à medida que o termo *vida* já não lhe cabe mais. A esse jogo de imagens de morte, vão se juntando outras, auxiliando na retirada da blindagem ética ocidental diante dessa espécie de quebra-cabeça biopolítico (ou talvez necropolítico). À beira da praia, o menino foi outra uma vida que, como a água do mar, escorreu pelos dedos da humanidade, mas não sem escapar aos seus olhos cruéis. Tornou-se uma imagem, infelizmente, reivindicada apenas pela brutalidade dos fatos, pela interrupção abrupta da infância, pela impetuosa circulação em massa. De sua captura eterna e insubstituível, que possamos, um dia, ver a imagem de Alain Kurdi como o símbolo resistente da persistência pela vida, não ser *qualquer vida*, mas *uma vida*, em sua potência, feito o menino do poema de Marcos Siscar:

Rascunho para um retrato de criança
era um vento soprando (poeira na rua)

cavalos cansados cachorros baldios
a criança na cama de olhos abertos (a vida era um)
cheiro de fumaça no rebojo da manhã
irmãos bulindo mães lavando
paredes caiadas os dias muito longos (privação
de corte) um olhar (ao lado esquerdo da imagem)
vigiaando a poeira em suspensão
o poema ainda não estava ali (ou melhor) faltava-lhe a
cesura
a repetição esfregando a face áspera
a telescopia de um rosto encardido
o enjambement inserindo o silêncio e (depois
de perdido para sempre o mot juste) o dê
ajuste (quem sabe)
(SISCAR, 2010, p.71)

REFERÊNCIAS

Adonis. **Poemas**. Trad. Michel Sleiman. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer**: o poder soberano e a vida nua I. Trad. de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

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

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível de luto? São Paulo: Civilização Brasileira, 2015.

GARRAMUÑO, Florencia. O outro avança sobre mim: dimensões da vida anônima e impessoal na cultura latino-americana. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, n. 48, p. 11-28, maio/ago. 2016.

PELBART, Peter Pál. Biopolítica. **Sala Preta**, Brasil, v. 7, p. 57-66, nov. 2007. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57320/60302>. Acesso em: 08 jan. 2018.

_____. Vida nua, vida besta, uma vida. **Revista Trópico**, 2006. Disponível em <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2792,1.shl>. Acesso em: 07 jan. 2018.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Vida e morte da imagem. In: KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia. **Expansões contemporâneas**: literatura e outras formas. Belo Horizonte: Ed. UFMG, p. 109-133.

SISCAR, Marcos. **Interior via satélite**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

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

Recebido em: 04/01/2020.

Aprovado em: 10/01/2021.