

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ

IVERSON CUSTÓDIO KACHENSKI

**DIREITOS HUMANOS E LINGUAGEM IMAGÉTICA DO HORROR: DA
ESTÉTICA DO SOFRIMENTO A ÉTICA DO OLHAR EM SUSAN SONTAG**

**CURITIBA
2023**

IVERSON CUSTÓDIO KACHENSKI

**DIREITOS HUMANOS E LINGUAGEM IMAGÉTICA DO HORROR: DA
ESTÉTICA DO SOFRIMENTO A ÉTICA DO OLHAR EM SUSAN SONTAG**

**Human Rights and Imagery Language of Horror : From the aesthetics of suffering to
the ethics of the look in Susan Sontag**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens.

Linha de Pesquisa: Estéticas contemporâneas, Modernidade e Tecnologia.

Orientador: Prof.º Dr. º Rogério Caetano de Almeida

CURITIBA

2023



Esta licença permite remixe, adaptação e criação a partir do trabalho, para fins não comerciais, desde que sejam atribuídos créditos ao(s) autor(es). Conteúdos elaborados por terceiros, citados e referenciados nesta obra não são cobertos pela licença.



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Campus Curitiba



IVERSON CUSTODIO KACHENSKI

**DIREITOS HUMANOS E LINGUAGEM IMAGÉTICA DO HORROR: DA ESTÉTICA DO SOFRIMENTO À
ÉTICA DO OLHAR EM SUSAN SONTAG**

Trabalho de pesquisa de mestrado apresentado como
requisito para obtenção do título de Mestre Em Estudos De
Linguagens da Universidade Tecnológica Federal do Paraná
(UTFPR). Área de concentração: Linguagem E Tecnologia.

Data de aprovação: 23 de Março de 2023

Dr. Rogerio Caetano De Almeida, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Dra. Anuschka Reichmann Lemos, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Dra. Rosane Kaminski, Doutorado - Universidade Federal do Paraná (Ufpr)

Documento gerado pelo Sistema Acadêmico da UTFPR a partir dos dados da Ata de Defesa em 23/03/2023.

Dedico este trabalho de dissertação aos meus pais, *Antônio Raul Kachenski e Ângela Beatriz Custódio Kachenski*, e a minha irmã de existência, *Maria Lucia Rodrigues da Cruz*, que, apesar das dificuldades e diatribes causadas por mim, sempre buscaram me dispor de condições suportáveis para ainda permanecer neste mundo.

Além deles, este trabalho é dedicado às pessoas que, por alguma circunstância, tiveram suas vidas encerradas subitamente.

Dedico também as pessoas que resistem na luta constante pela distribuição igualitária de condições sociais para que as vidas prosperem em dignidade, sobretudo sem dor e sofrimento.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Desse modo, agradeço a *CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior)* pela concessão da bolsa que me permitiu adquirir os elementos essenciais da reflexão teórica aqui produzida, isto é, os livros. Sem isso, provavelmente, esta pesquisa não poderia ter sido desenvolvida.

Registro os meus agradecimentos ao programa de pós-graduação em *Estudos de Linguagens da UTFPR*, por me conceder essa oportunidade em desenvolver a pesquisa de dissertação ora apresentada.

Agradeço em especial ao professor *Rogério Caetano de Almeida*, a quem devo demasiadamente pela paciência na caminhada, na condução teórica e pelas discussões que contribuíram de modo inequívoco na elaboração deste trabalho. Sua gentileza e atenção permanecerão em meu coração e memórias.

Por fim, agradeço as integrantes da banca de arguição, professoras doutoras *Anuschka Reichmann Lemos* e *Rosane Kaminski* que, através de suas argutas contribuições e leituras, fizera-me aumentar exponencialmente a minha paixão por Susan Sontag.

“Se o objetivo é ter um espaço para viver a própria vida, então é desejável que o registro de injustiças específicas se dilua em uma compreensão mais geral de que os seres humanos de toda parte cometem coisas terríveis uns contra os outros. ”

(Susan Sontag. In: *Diante da dor dos outros*, pg. 96)

RESUMO

KACHENSKI, Iverson Custódio. Direitos Humanos e Linguagem Imagética do Horror: Da estética do sofrimento a ética do olhar em Susan Sontag. 2023. 132 p. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2023.

Este estudo dedicou-se sobre a temática dos Direitos Humanos em coexistência com linguagem imagética do horror. Buscamos pensar, num primeiro momento, sobre a emergência da pós-modernidade e de seus instrumentos de hipersimplificação do horror, promovidos pelos meios de comunicação de massa e das novas tecnologias da Sociedade do Espetáculo, sobretudo no que concerne a comercialização e capitalização do sofrimento humano. Nesse sentido, o percurso fundamental esteve centrado na representação do horror em linguagem imagética, distribuída em três níveis: pintura, fotografia e cinema. Posteriormente, assumimos um compromisso de esclarecimento conceitual sobre as disputas em torno do significado de moderno e pós-moderno – levando em consideração, principalmente, a visão crítica de Susan Sontag. Nos dois momentos seguintes, o percurso filosófico esteve centrado nas contribuições de Susan Sontag, alicerçadas pelo deslocamento teórico de uma estética do sofrimento a uma ética do olhar no pensamento da autora. Como baluarte teórico desenvolvido pela filósofa acerca da linguagem imagética do horror, usamos boa parte de sua fortuna ensaística- além de obras complementares. Por fim, buscou-se compreender que os direitos humanos em coexistência com a linguagem imagética do horror podem ser entendidos segundo uma ética do olhar, sobretudo como proposta de se atingir a sensibilidade e a alteridade daquele que observa, movendo-nos para o campo da história e da “memória dos mortos”.

Palavras-chave: Estética do Sofrimento; Ética do Olhar; Direitos Humanos; Linguagem Imagética do Horror.

ABSTRACT

KACHENSKI, Iverson Custódio. Human Rights and Imagery Language of Horror : From the aesthetics of suffering to the ethics of the look in Susan Sontag. 2023. 132 p. Dissertation (Master in Language Studies) – Graduate Program in Language Studies, Federal Technological University of Paraná. Curitiba, 2023.

This study was dedicated to the theme of Human Rights in coexistence with language with imagery language of horror. We seek to think, at first, about the emergence of post-modernity and its instruments of hypersimplification of horror, promoted by the mass media and the new technologies of the Society of the Spectacle, especially with regard to the commercialization and capitalization of suffering. human. In this sense, the fundamental path was centered on the representation of horror in imagery language, distributed in three levels: painting, photography and cinema. Subsequently, we undertake a commitment to conceptual clarification of the disputes around the meaning of modern and postmodern – taking into account, mainly, the critical view of Susan Sontag. In the two following moments, the philosophical path was centered on Susan Sontag's contributions, based on thinking about the theoretical shift from an aesthetics of suffering to an ethics of the gaze in her thinking. As a theoretical bulwark developed by the philosopher about the imagery language of horror, we used a good part of her essayistic fortune - in addition to complementary works. Finally, we sought to understand that human rights in coexistence with the imagery language of horror can be understood according to an ethics of the gaze, above all as a proposal to reach the sensitivity and otherness of the one who observes, moving us to the field of history and the “memory of the dead”.

Keywords: Human rights; Aesthetics of Suffering; Ethics of the Look; Imagery Language of Horror.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – “Aqui também não”, gravura da série Os desastres da Guerra.....	21
Figura 2 - A Marcha dos Tecelões, 1897	22
Figura 3 - Os Retirantes (1944), Pintura de Candido Portinari	23
Figura 4 - Guernica (1937), de Pablo Picasso	23
Figura 5 - Mulheres buscam restos de alimentos em caminhão de lixo em Fortaleza	27
Figura 6 - Criança Yanomami em estado de desnutrição	28
Figura 7 - Genocídio Armênio.....	30
Figura 8 - Massacre ocorrido em Kibeho	30
Figura 9 - Massacre em Breslan (2004).....	31
Figura 10 - Imagem da menina vietnamita correndo após o bombardeio.....	31
Figura 11 - menino sírio encontrado morto na praia	32
Figura 12 - Cena de um homem torturado e assassinado.....	33
Figura 13 - Momentos pós rebelião no Carandiru.....	34
Figura 14 - Cena de um soldado carbonizado <i>Promised Lands</i>	35
Figura 15 - Galdino Jesus, do povo Pataxó Hã-Hã-Hãe, após ser incendiado (1997)	38
Figura 16 - Imagem do assassinato da missionária Dorothy Stang (2005)	38
Figura 17 - Genivaldo de Jesus sendo assassinado por dois policiais (2022).....	39
Figura 18 - Imagens do assassinato de Dandara dos Santos (2017).....	39
Figura 19 - Cena de tortura em Abou Ghraib	44
Figura 20 - Imagem da exposição “ Atentado ao Poder” de Rosangela Rennó	45
Figura 21 - Imagem da Chacina em Jacarezinho (2021).....	47
Figura 22 - Congolês é agredido em quiosque na Barra da Tijuca (2022).....	48
Figura 23 - Soldado em Abou Ghraib fazendo self com um cadáver	68

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	13
2	A LINGUAGEM IMAGÉTICA DO HORROR COMO TÉCNICA MODERNA.....	17
2.1	A EMERGÊNCIA DOS DIREITOS HUMANOS: BREVIÁRIO HISTÓRICO.....	18
2.2	CENAS DA VIOLÊNCIA: SOBRE O CONCEITO DE HORROR NA LINGUAGEM IMAGÉTICA.....	20
2.2.1	O HORROR NA PINTURA/GRAVURA.....	20
2.2.2	O HORROR NA FOTOGRAFIA.....	24
2.2.3	O HORROR NAS TELAS: AS IMAGENS EM MOVIMENTO.....	32
2.2.4	O HORROR DIÁRIO: AS IMAGENS TELEVISIONADAS.....	36
2.3	OS DIREITOS HUMANOS EM COEXISTÊNCIA COM A LINGUAGEM IMAGÉTICA DO HORROR.....	40
3	A ESTÉTICA DO SOFRIMENTO NA PÓS-MODERNIDADE.....	49
3.1	MODERNO E PÓS-MODERNO: ENTRELAÇAMENTOS TEÓRICOS.....	49
3.2	MODERNO E PÓS-MODERNO: OUTRAS LEITURAS CRÍTICAS.....	62
3.3	A “SOCIEDADE DO ESPETÁCULO” NO MUNDO PÓS-MODERNO.....	66
4	A ÉTICA DO OLHAR EM SUSAN SONTAG.....	70
4.1	POLÍTICA DAS IMAGENS DE HORROR.....	70
4.2	A FOTOGRAFIA COMO REPRESENTAÇÃO DO HORROR NA PÓS-MODERNIDADE.....	72
4.3	MODOS DE VER A REALIDADE: O PODER DO ENQUADRAMENTO DO HORROR.....	86
4.4	A ÉTICA DO OLHAR NA LINGUAGEM IMAGÉTICA DO HORROR.....	92
4.5	DIREITOS HUMANOS E ÉTICA DO OLHAR NO PENSAMENTO DE SUSAN SONTAG.....	107
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	116
6	POST SCRIPTUM.....	122
	REFERÊNCIAS.....	124

1 INTRODUÇÃO

Toda vez que escrevia sobre determinado tema, Susan Sontag fazia uma espécie de incursão, adentrando nas dimensões mais recônditas daquele saber específico. Para falar da fotografia, por exemplo, Sontag percorreu reflexões que começaram pela filosofia de Platão¹ desembocando, ao final, nas lentes da fotógrafa Diane Arbus². Seu jeito peculiar de tratar da questão levava-a, literalmente, numa espécie de “varredura intelectual”. Quando necessário recorria a textos acadêmicos de medicina – como o fez na escrita de *A doença como Metáfora* – para, depois de esgotada boa parte das referências principais, iniciar a “incursão” pelo tema de seu interesse naquele momento.

É nesse mesmo sentido que fizemos uma incursão filosófica pelos trabalhos de Susan Sontag, sustentando a ideia de que a autora tratou do tema da dor e do sofrimento a partir de uma problematização central, qual seja: a linguagem imagética do horror em coexistência com o tema dos Direitos Humanos. Esse percurso está fundamentado, principalmente, pelos anseios da construção histórico-visual da memória de nossa humanidade. Para a realização desse intento, utilizamos como bibliografia fundamental diversos textos da autora (*Contra a Interpretação* (1966), *A Vontade Radical* (1969), *Sobre Fotografia* (1977), *A doença como metáfora* (1978), *Aids e suas Metáforas* (1989), *Questão de ênfase* (2001), *Diante da dor dos Outros* (2003) e o trabalho póstumo intitulado *Ao mesmo tempo* (2004)). A dissertação gira em torno de 4 temas centrais

Além disso, quando necessário, recorremos a outros autores para a fundamentação dos caminhos traçados, das leituras e dos posicionamentos teóricos escolhidos. Com efeito, o trabalho de dissertação foi centrado em três planos temáticos, distribuídos ao longo dos três capítulos. O primeiro plano girou em torno da análise filosófico-conceitual da relação entre Linguagem imagética do horror e Direitos Humanos. No segundo plano teórico abordaremos a delimitação conceitual acerca da noção de modernidade e pós modernidade a luz das reflexões de Susan Sontag e de outros autores. Os outros dois planos de trabalho voltaram-se às articulações entre estética do sofrimento e ética do olhar, enfatizando os limites dessas linguagens em sua relação direta com a realidade dos acontecimentos provenientes do “absurdo

¹A questão encontra-se no primeiro capítulo do livro *Sobre Fotografia* (1977), cujo título é “Na caverna de Platão”.

²Diane Arbus foi uma fotógrafa estadunidense que elaborou trabalhos fotográficos conhecidos, principalmente, por tratar de pessoas comuns, desconhecidas e que poderiam ser inseridas na categoria de marginalizados – dos que ficam à margem da sociedade, isto é, excluídos.

da vida” (violência, morte, horror). Os 4 temas estão articulados teoricamente tendo como base o pensamento da filósofa estadunidense Susan Sontag.

O ***primeiro capítulo*** estará norteado pelos seguintes objetivos: I- Adentrar no tema dos Direitos Humanos, pensando-o a partir das articulações históricas de seu reconhecimento na esfera internacional; II - Delimitar o conceito de horror, dimensionando-o em 4 linguagens imagéticas (pintura, fotografia, cinema e televisão). Nesse primeiro capítulo percorreremos uma reflexão teórica sobre o uso da linguagem imagética do horror, no campo documental, como narrativa histórica das violações aos Direitos Humanos. Devo enfatizar que parte das reflexões sobre o tema da relação entre Direitos Humanos e Imagética do horror, que foram desenvolvidas nesse capítulo, partiram das minhas leituras das pesquisas da professora Rosane Kaminski, do departamento de História da UFPR.

O ***segundo capítulo*** estará norteado pelo seguinte objetivo: I - Compreender a produção teórica de Susan Sontag, sobretudo aquela realizada durante os anos 60,70 e 80, como uma crítica ao ideal de uma sociedade de consumo, fundada no modelo imagem-mundo. Na escrita desse capítulo adotamos uma forma didática de distribuição temática, que esteve centrada em dois momentos. Num primeiro, recorremos ao conceito de Sociedade do Espetáculo, buscando pensá-lo no trabalho teórico de Sontag e, principalmente, em diálogo com outros autores. Num segundo momento recorremos ao conceito de pós-modernidade, buscando pensá-lo no trabalho teórico de Susan Sontag e, principalmente, em diálogo com outros autores. Nesse segundo capítulo inserimos os conceitos de Sociedade do Espetáculo e Pós-modernidade no intuito de compreendermos a reflexão teórica de Susan Sontag acerca da estetização midiática do sofrimento humano. Além disso, consideramos fundamental o posicionamento crítico de Sontag no que tange ao próprio uso da expressão pós-moderno, lida pela autora com bastante atenção e cuidado.

O ***terceiro capítulo*** estará norteado pelo seguinte objetivo: I - Indicar a mudança no olhar de Susan Sontag no que se refere ao tema das imagens fotográficas a partir da publicação de *Diante da dor dos outros* (2003) e do texto *Sobre a Tortura dos Outros* (2004). Dividimos a discussão teórica deste capítulo em dois momentos. No primeiro momento indicamos as alterações no modo com que Sontag passou a considerar os efeitos morais da divulgação de imagens fotográficas pelos meios de comunicação. No segundo momento procuramos pensar as contribuições teóricas de Susan Sontag, presente nos trabalhos *Diante da Dor dos Outros* e *Sobre a Tortura dos outros*, como uma tentativa de lidar com as imagens do horror, tratando-as no nível de narrativas de graves violações aos Direitos Humanos. Nesse terceiro e último capítulo buscamos mostrar a movimentação teórica de Susan Sontag sobre o tema das imagens

fotográficas. Sustentamos que Sontag tomou como ponto de partida uma crítica a estetização do sofrimento humano para, em seguida, nos seus propor uma ética do olhar, que combina formas de pensar e agir sobre aquilo que vemos.

Assim, a hipótese fundamental que estrutura a dissertação é a de que Susan Sontag, ao problematizar o tema da linguagem imagética do horror, sobretudo enquanto manifestações de diferentes linguagens visuais, estabeleceu determinadas críticas a essas “formas interpretativas” dos *acontecimentos atrelados ao sofrimento humano*.

Nesse sentido, a filósofa questiona a estetização do sofrimento humano pautado por imagens de horror, considerando que estas linguagens apenas seriam fragmentos da realidade³, ou seja, meras impressões do real. Sensibilizar-nos com a dor do outro, entendermos quais os limites da linguagem no campo da experiência visual do sofrimento, apreendermos que existem graves violações de Direitos Humanos, nos levaria a uma ética do olhar no percurso filosófico de Susan Sontag.

Com efeito, tentaremos perceber a cristalização de sofrimentos e de discursos historicamente estabelecidos que visam determinar “quais humanos contam como humanos. Quais humanos são dignos de reconhecimento na esfera do aparecimento, e quais não são” (BUTLER, 2019, p. 43). A linguagem imagética do horror, portanto, auxilia-nos a pensar sobre as estratégias de destituição da humanidade do outro, mostrando-nos a assinatura de violências que consistem em demarcadores sociais de exclusão e extermínio. Além disso, a linguagem imagética do horror nos permite adentrar no nível das narrativas históricas até então invisibilizadas. Por isso, devemos perceber essa linguagem como fonte de pesquisa de alto nível interpretativo, pois:

A História também passa por mudanças ao valorizar e depositar maior confiança nas potencialidades da imagem como fonte de estudo do passado, mas consciente de que não basta perguntar somente que *história* ela documenta e de que história ela é contemporânea, mas que “memória ela sedimenta”, que temporalidades ela evidencia. (KAMINSKI; KERN, 2014, p.5)

Tratarmos dessas narrativas, a partir da linguagem imagética do horror, permite-nos recordar, como espécie de alerta, que há vidas suscetíveis a graus extremos de violência, tendo

³A esse respeito diz Sontag que “A maneira moderna de ver é ver em fragmentos. Tem-se a sensação de que a realidade é essencialmente ilimitada e o conhecimento não tem fim. Segue-se que todas as fronteiras, todas as ideias unificadoras têm de ser enganosas, demagógicas; na melhor hipótese, temporárias; a longo prazo, quase sempre falsas. Ver a realidade à luz de certas ideias unificadoras tem a vantagem inegável de dar forma e feição à nossa experiência. Mas também -assim nos instrui a maneira moderna de ver- nega a infinita variedade e complexidade do real. Desse modo reprime a nossa energia, a rigor o nosso direito, de refazer o que queremos refazer -a nossa sociedade, nós mesmos. O que é liberador, assim nos dizem, é perceber cada vez mais”. (SONTAG, 2004, p. 137-138)

seus direitos constantemente suspensos e violados. O que indica a existência da forma jurídica da exceção, que constitui demarcadores sociais e políticos, determinantes da importância de apenas alguns corpos, enquanto outros corpos ficam expostos à vulnerabilidade. Isso significa pensarmos os trajetos históricos não lineares, de como certas vidas são desvalorizadas e, portanto, destituídas de humanidade.

Na perspectiva da disciplina histórica, consideramos importante analisar a narrativa permeada pela linguagem imagética do horror como permanência de violências impetradas aos grupos socialmente marginalizados pelo mundo, o que remonta a sistemas coloniais de extermínio e escravização dos povos não brancos ou entendidos como de “primeira ordem”. Ressaltaremos ao longo deste trabalho a relevância do pensamento de Susan Sontag como instrumento de reflexão teórica em torno da linguagem imagética do horror. Este pensamento nos possibilita adentrar nas narrativas históricas das violências praticadas contra determinados corpos no mundo contemporâneo, fazendo-nos “capazes de refletir sobre o que significa olhar para tais imagens, sobre a capacidade de assimilar efetivamente aquilo que elas mostram” (KAMINSKI, 2020, p. 347).

Pretendemos, assim, adentrar nas relações político-sociais que esquadriham quais corpos são passíveis de abandono, morte e, portanto, de violações aos Direitos Humanos. Nossa intenção durante todo o percurso deste trabalho, portanto, é compreender, de modo geral, as contribuições teóricas de Susan Sontag no que tange ao tema da linguagem imagética do horror, considerando, principalmente, as suas críticas ao enaltecimento de uma estética do sofrimento, provocada pela desconsideração da dor do outro, deslocando-se sua percepção humanista como condição de possibilidade para o reconhecimento de uma ética do olhar. Mais do que um fundamento metafísico para apreendermos a importância do outro, num campo ligado a alteridade, a ética do olhar, em Susan Sontag, seria uma forma real de garantirmos a proteção e reconhecimento aos Direitos Humanos a todos os seres que coabitem este planeta.

2. A LINGUAGEM IMAGÉTICA DO HORROR COMO TÉCNICA MODERNA

A linguagem imagética do horror tem seu lugar de representação em diversas áreas do conhecimento humano. Nosso interesse, neste primeiro momento, coloca-se numa tentativa de pensarmos a linguagem imagética do horror a partir de seu desdobramento em três níveis: a pintura, a fotografia e o cinema. Dentro desse percurso teórico, pretendemos dimensionar a importância da linguagem imagética do horror para as discussões em torno da temática dos Direitos Humanos. Para alguns teóricos, viveríamos atualmente num contexto pós-moderno, calcado nos pressupostos da mercantilização de sentimentos e emoções quando nos encontramos “Diante da dor dos outros”.

Nesse sentido, a expressividade atribuída à linguagem imagética do horror seria central nesse acontecimento. Diante disso, os Direitos Humanos acabariam desconsiderados e invalidados em detrimento de prazeres meramente comerciais, mercantis. Aqui teríamos uma das chaves de leitura, com a qual a “primeira” Susan Sontag concordaria, para o entendimento das diatribes mundiais referentes ao enaltecimento do capital, do consumo e, por conseguinte, da exacerbação do sofrimento humano.

Outra chave de leitura é pensarmos os agenciamentos⁴ da linguagem imagética do horror, tal como tem sido feito por muitos ativistas, visando estratégias para a ação político-social ou enquanto instrumento de denúncia dos atos de barbárie e crueldade praticados contra determinados grupos ao redor do globo, de populações que se encontram em situação de extrema vulnerabilidade. Daí a importância de compreendermos os aspectos históricos atrelados ao uso da linguagem imagética do horror enquanto posição artístico-estética, mas que também se desloca para os fundamentos éticos de ordem político-social.

Nesse segundo plano, buscaremos movimentar o texto em direção ao tema dos Direitos Humanos, valendo-nos das contribuições provenientes da linguagem imagética do horror oriundas da pintura, da fotografia e do cinema. Por isso, pretendemos ao longo desse primeiro capítulo, como caminho de reflexão teórica, inserir as considerações de Susan Sontag sobre a linguagem imagética do horror, assumindo que num mundo cada vez mais suscetível a

⁴ Conceito usado por Deleuze, que pode ser entendido da seguinte forma: “ Não há funções de linguagem, e sim regimes de signos que conjugam, a um só tempo, fluxos de expressão e fluxos de conteúdo, determinando sobre esses agenciamentos de desejo, sobre aqueles agenciamentos de enunciação, uns imbricados nos outros. A linguagem nunca é o único fluxo de expressão; e um fluxo de expressão nunca está sozinho, mas sempre em relação com fluxos de conteúdo determinados pelo regime dos signos. Quando se considera a linguagem sozinha, não se faz uma verdadeira abstração, fica-se privado, ao contrário, das condições que tornam possível a assinalação de uma máquina abstrata.” (GUATTARI; PARNET, 1998, p.94)

violações aos Direitos Humanos precisamos evocar sentimentos demasiadamente humanos que nos retirem de um entretenimento fundado na estética do sofrimento e que nos levem a uma responsabilidade pela ética do olhar.

2.1 A EMERGÊNCIA DOS DIREITOS HUMANOS: BREVIÁRIO HISTÓRICO

O paradigma contemporâneo idealizado na noção universal dos Direitos Humanos vem dos momentos posteriores ao contexto de horror produzido pela Segunda Guerra Mundial. Através da Comissão de Direitos Humanos da Organização das Nações Unidas, fundada em 1945, que surge a Declaração Universal dos Direitos Humanos, proclamada em 1948. Seu conteúdo condensa e atualiza outros documentos modernos, como a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão.

Para falarmos do uso da linguagem imagética do horror como instrumento de ação político-artística sobre práticas de violação aos Direitos Humanos pelo mundo precisamos, primeiro, retornar ao passado no intuito de compreendermos o momento histórico da declaração desses Direitos. A ideia de direitos que fossem lidos enquanto formas de garantir a preservação da “vida humana” se concentra algures na história da civilização. No caso específico da Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948), podemos considerá-la enquanto resultado da unificação de diversas fontes e documentos que, conjugados, trouxeram modos de concepção jus-filosófica do que hodiernamente denominamos Direitos Humanos. Devemos considerar com grande relevância esse momento histórico pois:

A Declaração Universal dos Direitos Humanos, adotada e proclamada pela Assembleia Geral da ONU na Resolução 217 –A (m) de 10 de dezembro de 1948, foi um acontecimento histórico de grande relevância. Ao afirmar, pela primeira vez em escala planetária, o papel dos direitos humanos na convivência coletiva, pode ser considerada um evento inaugural de uma nova concepção da vida internacional. (LAFER, 2012, p.297)

É interessante pensarmos o sentido da palavra Declaração nesse contexto dos Direitos Humanos Universais. Pensar a possibilidade de haver direitos que sejam reconhecidamente legítimos e que se estendam a todos sem qualquer distinção contém campos de disputa sobre a universalidade desses direitos. No contexto do verbo declarar alguma coisa entende-se por certa anúncio formal de que “inaugurou-se” algo no mundo. Em certo sentido poderíamos considerar essa ideia justamente numa relação performativa desse momento do “declarar” os Direitos Humanos. Seria, portanto, um novo caminho para o fazer no âmbito político-jurídico.

Para Lynn Hunt:

"A ação de afirmar, dizer, apresentar ou anunciar aberta, explícita ou formalmente", implícita no ato de declarar, tinha uma lógica própria. Uma vez anunciados abertamente, os direitos propunham novas questões — questões antes não cogitadas e não cogitáveis. O ato de declarar os direitos revelou-se apenas o primeiro passo num processo extremamente tenso que continua até os nossos dias. (HUNT, 2009, p.145)

Com isso, a *Declaração Universal dos Direitos Humanos* pressupunha constituir fundamentos que fossem atribuídos, notoriamente, às condições para o respeito e preservação da humanidade. Quando isso não ocorre, cabe aos órgãos competentes, junto aos países que aderiram a *Carta de 48*, tomar as devidas providências legais para que se tenha o devido respeito aos Direitos Humanos. Mas, para além da própria Declaração Universal dos Direitos Humanos, temos também tentativas de sistematizá-la a partir de outras Convenções e Tratados Internacionais que espacializam e regulamentam a implementação dos Direitos Humanos. Nas Américas, temos a Convenção Americana de Direitos Humanos ou também conhecida como Pacto de San José da Costa Rica, que:

É a peça fundamental do Sistema Interamericano de Proteção dos Direitos Humanos. Entrou em vigor em 18 de julho de 1978. Seu conteúdo consiste em um catálogo de direitos e obrigações que condensam os valores e fins mais elevados em termos de respeito à condição humana, bem como na criação e determinação de competências e fins de uma estrutura organizacional que compreende a Comissão Interamericana de Direitos Humanos e a Corte Interamericana de Direito Humanos (CIDH). (ALÁRCON, 2022, p. 5)

A criação do sistema regional de Direitos Humanos possibilitou que se fizesse uma observação *in loco* das práticas consideradas atentatórias à humanidade. Desse modo, podemos e devemos pensar os Direitos Humanos em coexistência com a linguagem imagética do horror, sobretudo como modo de revelarmos as formas com que determinadas populações se encontram reduzidas ao abandono, possibilitando-nos encontrar formas de proteção desses direitos de modo “universal”.

Em seu livro *Testemunha Ocular: O uso de imagens como evidência histórica* (2017), o historiador inglês Peter Burke discorre acerca das leituras e interpretações históricas que podemos fazer a partir das imagens. Apesar da linguagem imagética ser útil nesse processo teórico, precisamos ser cautelosos, adverte Burke, pois “é desnecessário dizer que o uso de imagens levanta muitos problemas incômodos. Imagens são testemunhas mudas, e é difícil traduzir em palavras o seu testemunho” (BURKE, 2017, p.26).

Os direitos humanos se vinculam ao problema de ordem estética e de ética, atrelado à experiência da sensibilidade. Tomada no nível filosófico a questão se insere numa “partilha da sensível”, assim como considera Jacques Rancière, enquanto possibilidade de transformação

no campo dos estudos das artes. A sensibilidade nas imagens de horror foi evocada para mostrar as atrocidades praticadas pelo regime nazista. Os Direitos Humanos tratam dessa sensibilidade, como parte da história do mal radical, que coexiste com a linguagem imagética do horror. A documentação desses artefatos visuais torna mais eficaz “a instauração ativa de processos por violações de direitos humanos” (HUYSSSEN, 2014, p. 200).

A Declaração de 1948 se apoia na noção da Universalidade dos Direitos Humanos, portanto os atos genocidas e de crimes contra a humanidade tornaram-se visíveis nas imagens de horror, como as do campo de Auschwitz, que começaram a circular, exigiram das “autoridades” mundiais que providências fossem tomadas, para que tamanha barbárie não ocorresse novamente. Sabemos que isso caiu no universo das utopias, pois apesar da emergência dos Direitos Humanos, novas atrocidades surgiram, desembocando aos dias atuais. Mesmo assim, não podemos deixar de mover-nos politicamente, buscando conduzir toda forma de resistência a qualquer contexto que viole a dignidade humana. Por isso, ao tratarmos da linguagem imagética do horror em coexistência com os Direitos Humanos, buscaremos extrapolar os limites dessa linguagem, adentrando na complexidade do que há por detrás dela - os acontecimentos históricos, políticos e sociais que destituem a humanidade de algumas vidas.

2.2 CENAS DA VIOLÊNCIA: SOBRE O CONCEITO DE HORROR NA LINGUAGEM IMAGÉTICA

2.2.1 O HORROR NA PINTURA/GRAVURA

A experiência do horror na linguagem imagética tem sido empregada em muitos campos de construção artística. Seu uso reverbera em narrativas históricas de denúncia a graves violações aos Direitos Humanos, mas também acaba reduzido ao mero deleite de classes socialmente privilegiadas. Para compreendermos essa dinâmica de cunho político-social devemos estabelecer critérios iniciais de definição sobre o conceito de horror. Podemos começar pensando a questão do horror (vinculado ao tema das formas de violência) representado na pintura. Algumas pinturas que assumiram certo grau de importância histórica comportam em si “valores estéticos e políticos para confrontar poderes centralizadores ou micropoderes” (CHAIA, 2007, p. 30). Artistas como Francisco José de Goya y Lucientes (1746 – 1828), Kathe Kollwitz (1867 – 1945), Candido Portinari (1903-1962) e Pablo Picasso (1881-1973) colocaram à nossa disposição traços que delineiam lutas históricas por igualdade.

Nas gravuras intituladas *Los desastres de la guerra*, que vão de 1810 a 1820, mas foram publicadas somente em 1863, Goya representa o horror da Guerra. Para Sontag:

As crueldades horripilantes em *As desgraças da guerra* têm o intuito de abalar, chocar, ferir o espectador. A arte de Goya, como a de Dostoiévski, parece representar um ponto crucial na história dos sentimentos morais e da dor — igualmente profunda, original, exigente. Com Goya, tem início na arte um novo padrão de receptividade aos sofrimentos. (SONTAG, 2003, p.40-41)

As gravuras de Goya são seguidas de legendas, numa escolha que situa a presença da imagem-comentário. O horror representado na tela do pintor mostra-nos aspectos atrelados à desigualdade social, à injustiça provocada por governos totalitários, além de muitos outros acontecimentos que anulam qualquer resquício de humanidade.

Figura 1: “Aqui também não”, gravura da série Os desastres da Guerra.



Fonte: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1705476081670205-veja-gravuras-da-serie-os-desastres-da-guerra>

Já na gravura intitulada *A marcha dos tecelões* (1897) o artista Kathe Kollwitz representa as situações de abandono dos mais vulneráveis no contexto capitalismo urbano, cujos corpos são descartados ou vitimados pela desigualdade econômico-social. A gravura dimensiona o acontecimento histórico ocorrido na Silésia em 1844, quando trabalhadores em situação de “chão de fábrica” protestaram contra as condições insalubres e humilhantes nas quais estavam sujeitos. Essa linguagem imagética do horror no ambiente laboral retratada por Kollwitz concentra os processos históricos de desigualdade produzidos pelo capitalismo, fundados pela racionalidade instrumental que visa apenas a reificação da classe trabalhadora.

Figura 2: A Marcha dos Tecelões, 1897



Fonte: <https://www.galeriadasminas.com.br/post/kath%C3%AB-kollwitz>

Em outra obra, temos os horrores da miséria e da fome, que são representados na tela *Os Retirantes* (1944). Nesta pintura, Candido Portinari abre-nos os olhos para o mar de desigualdade social existentes no Brasil, mas principalmente as consequências da seca. A história do Brasil, regida pela produção de povos abandonados, é pincelada em grau de minúcias, atingindo extremidades narrativas de poéticas que se aproximam de textos de autores modernistas como Graciliano Ramos (*Vidas Secas* - 1938) e Raquel de Queiroz (*O Quinze* - 1930).

Figura 3: Os Retirantes (1944), Pintura de Candido Portinari



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3329/retirantes>

Figura 4: Guernica (1937), de Pablo Picasso



Fonte: Wikipedia.

Junto com o tema da miséria e da fome, dentre todos os horrores, as consequências infernais provocadas pela Guerra se tornaram fonte de inspiração artística a muito tempo. A pintura intitulada *Guernica* (1934) faz parte desse rol de obras que esquadrinham a linguagem imagética do horror em campos de batalha. O lugar da barbárie é representada por Picasso, cuja humanidade dos corpos desaparece, tamanho o assombro causado por aquele horror - visto de perto ou de longe – que é a guerra.

2.2.2 O HORROR NA FOTOGRAFIA

Além das representações da linguagem imagética do horror nos níveis da pintura/gravura, temos a sua presença no campo da fotografia. Após o seu aparecimento no século XIX, a fotografia assumiu contornos visuais na vida quotidiana. O caminho da linguagem imagética do horror no século XX, nos mais diversos campos, pode ser lido através do modo como o absurdo⁵ da existência será apropriado pelos meios de massa. A linguagem imagética do horror, parte desse fenômeno, pode ser compreendida como um desdobramento da técnica, sobretudo quando adentramos no nível da fotografia. Os registros da realidade, supostamente tal como ela é, tornaram-se possíveis a partir do momento em que uma máquina fotográfica passou a capturar determinado momento, acontecimento, solidificando num pedaço de papel. Em outros tempos a pintura tinha como uma de suas finalidades a de transferir para o centro da tela, de modo “fidedigno”, a clareza do mundo, numa espécie de mimesis da realidade. Podemos definir o conceito de imagem à luz do pensamento de Vilém Flusser.

Vejamos o que o autor de *Filosofia da Caixa Preta* (1983) tem a dizer:

Imagens são superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora no espaço tempo. As imagens são, portanto, resultado dos esforços de se abstrair duas das quatro dimensões de espaço-tempo, para que se conservem apenas as dimensões do plano. Devem sua origem à capacidade de abstração específica que podemos chamar de imaginação. No entanto, na imaginação tem dois aspectos: se de um lado, permite abstrair duas dimensões dos fenômenos, de outro permite reconstituir as duas dimensões abstraídas na imagem. Em outros termos: imaginação é a capacidade de codificar fenômenos de quatro dimensões em símbolos planos e decodificar as mensagens assim codificadas. Imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens. (FLUSSER, 2009, p.7)

Hoje, quem domina a arte da representação é a fotografia, usada principalmente para divulgar ao espectador um recorte do espaço e da forma no tempo corrente. Ao tratarmos dos temas do modernismo/modernidade e do pós-modernismo/pós modernidade em reflexões anteriores buscamos compreender a maneira como a arte, ou o discurso sobre ela, foi construída para dar conta de problemas referentes a cada momento histórico. Ainda utilizando as contribuições de Vilém Flusser, no intuito de definirmos o que é uma fotografia, encontramos o seguinte entendimento:

⁵ Para alguns teóricos a fotografia tem seu lugar de aparecimento muito mais longe na temporalidade histórica. Algo que é defendido pela pesquisadora israelense Ariella Azoulay, ao contestar a versão vigente sobre as origens modernas da fotografia, pensando justamente as relações entre colonialismo e violência imperial. Vide o artigo da revista *zum*, intitulado *desaprendendo momentos decisivos*.

Fotografias são onipresentes: coladas em álbuns, reproduzidas em jornais, expostas em vitrines, paredes de escritórios, afixadas contra muros sob forma de cartazes, impressas em livros, latas de conservas, camisetas. Que significam tais fotografias? Segundo considerações precedentes, significam conceitos programados, visando a programar magicamente o comportamento de seus receptores. Mas não é o que se vê quando para elas se olha. Vistas ingenuamente, significam cenas que se imprimiram automaticamente sobre superfícies. Mesmo um observador ingênuo admitiria que as cenas se imprimiram a partir de um determinado ponto de vista. Mas o argumento não lhe convém. O fato relevante para ele é que as fotografias abrem ao observador visões do mundo. (FLUSSER, 2009, p. 38)

Com isso, doravante, ao analisarmos como as imagens de horror se edificaram enquanto modelo estético valorativo no mundo contemporâneo, sobretudo adentrando nas mudanças sociais provocadas pelo horror da guerra, devemos estabelecer o lugar de importância que a fotografia assumiu na história do tempo presente. Assim, o processo de evolução técnica e tecnológica, ocorrido no século XX, contribuiu para que nossos artefatos fossem, a partir desse momento, utilizados de acordo com os interesses daquela sociedade, daquele contexto.

Susan Sontag considera importante e primordial o papel desempenhando pelos fotógrafos engajados em combater as injustiças do mundo, apesar de haverem aqueles que investem demasiadas críticas aos trabalhos da fotografia engajada socialmente. Nesse sentido ela sustenta que:

A obra de alguns dos melhores fotógrafos socialmente engajados é muitas vezes reprovada, caso se pareça muito com arte. E a fotografia entendida como arte pode incorrer numa reprovação paralela – a de que amortece a preocupação. Mostra-nos fatos, situações e conflitos que temos de deplorar e nos pede que fiquemos distantes. Pode nos mostrar algo realmente medonho e ser um teste do que nosso olhar consegue suportar e que temos o dever de aceitar. Ou muitas vezes – isto é verdade para boa parte da melhor fotografia atual – nos convida a olhar para a banalidade. Olhar para a banalidade e também apreciá-la, apoiados nos hábitos de ironia bastante desenvolvidos ratificados nas justaposições surreais de fotos típicas de exposições e livros sofisticados. (SONTAG, 2004, p. 139-140)

O papel da fotografia como instrumento de narrativa histórica de violações a Direitos Humanos, tem sido um caminho presente nos trabalhos de fotógrafos como Sebastião Salgado e Rosângela Rennó. No caso do Brasil, local de extrema dissonância de direitos, em que grupos sociais vulneráveis ficam suscetíveis as violências induzidas politicamente, podemos mencionar os trabalhos da fotógrafa Rosângela Rennó (1962), especialmente a exposição intitulada *Atentado ao Poder* (1992). As “imagens fortes” de corpos de pessoas comuns, “iguais a nós”, que tiveram suas vidas ceifadas pela violência constante estabelecidas pelos jogos do poder, do mandonismo, da crueldade de nossa política, correspondem ao posicionamento de denúncia da artista. Podemos dizer que o trabalho de Rennó reivindica uma ação, isto é, “Vejam

o que ocorre no dia a dia do brasileiro! Há algo de errado! Levantem-se contra o poder soberano!”. Diante do mal radical a fotografia atribui visibilidade aos conflitos do mundo, assumindo mais do que um compromisso artístico, um vínculo ético. A esse respeito afirma Thierry De Duve que:

A fotografia é por excelência a mídia da qual o *status* de arte foi desde sua invenção um problema. Agora unanimemente reconhecida como arte, mas também praticada por profissionais que não têm o menor interesse em reivindicar o título de artista, a fotografia nos últimos 40 anos tornou-se uma vasta zona indefinida, onde os limites do que é arte e do que não é estão constantemente mudando e sendo negociados, em níveis estéticos, ideológicos e institucionais. (DE DUVE, 2007, p.68)

O que faz a exposição de Rosangela Rennó é nos indicar quais são as estratégias desse mal radical, da exceção quotidiana que insiste em definir que “o sofrimento de determinadas pessoas tem um interesse muito mais intrínseco para determinado público (admitindo-se que o sofrimento deva ter um público) do que o sofrimento de outras pessoas” (SONTAG, 2003, p. 96-97). Assim, a ação de Rennó não fica isolada na mera elucubração no campo da desigualdade social a partir das tendências do entretenimento. Pelo contrário, seu chamamento clama para a esfera político-social da ação, pelo engajamento, pela resistência enquanto uma “denúncia das atrocidades que a polícia ou as autoridades cometem contra os supostos criminosos ou corpos indesejáveis” (KAMINSKI, 2020 p.70). Em seu texto intitulado *A fotografia como arte e Denúncia*, presente no livro *É preciso salvar os Direitos Humanos* (2018), o diplomata brasileiro José Augusto Lindgren-Alves fala a respeito de algumas maneiras com que podemos usar das imagens fotográficas no campo dos Direitos Humanos. Para Lindgren (2018, p.161) “pela ótica dos Direitos Humanos, mais do que ilustrar uma luta pela democracia”, as fotos de acontecimentos terríveis servem, também, como evidências de que em alguns momentos da história acabamos regredindo em conquistas de Direitos, as quais eram entendidas e consideradas inquebrantáveis.

Os trabalhos fotográficos de Sebastião Salgado evidenciam, no nível da profundidade, os horrores mundiais. Por isso, Salgado acabou sendo acusado de fazer estética da miséria/sofrimento. Tal questão é debatida por Susan Sontag em seu livro *Diante da dor dos outros*, nele comenta a autora que:

Um fotógrafo especializado na desgraça mundial (o que inclui os efeitos da guerra, mas não se restringe a isso), Sebastião Salgado, tornou-se o alvo principal da nova campanha contra a inautenticidade do belo. Em especial com o projeto de sete anos intitulado “Migrações: humanidade em transição”, Salgado se viu sob um ataque cerrado, acusado de produzir fotos grandes, espetaculares e lindamente compostas, chamadas de “cinemáticas” (...) As fotos de Salgado também foram tratadas com

exasperação numa reação às situações demasiado comerciais em que, de forma típica, são vistos seus retratos de desgraça. Mas o problema está nas fotos em si mesmas, e não na maneira ou no lugar onde estão expostas: o problema está no seu foco voltado para os destituídos de poder, reduzidos à impotência. (SONTAG, 2003, p. 67).

Esse argumento de Susan Sontag admite que há um tipo de uso das imagens de horror que se torna impossível de assimilar quais os problemas ético-políticos presentes nessas imagens. Os adornos estéticos causados pela veiculação midiático-reducionista, que não atribui a devida importância daquele acontecimento, faz das imagens de horror um produto mercantil de carnificinas e violências. A fotografia pode nos falar muito sobre o modo como o poder político opera. Num contexto em que a produção de miséria leva grupos de pessoas a subnutrição, uma imagem nos mostra o descaso do poder público, e não a estetização da pobreza.

As discussões sobre o descaso do poder público em território brasileiro, da falta de atendimento àquelas populações mais vulneráveis ressurge em imagens de pessoas em situação de fome. Durante o governo de Jair Bolsonaro repercutiram imagens de famílias tendo de chafurdar em lixos, na busca de restos de comida para poderem sobreviver. Já no início de 2023, relembando as marcas da pintura de Candido Portinari, *Os Retirantes*, quando fotos de crianças da tribo Yanomami, em estado de desnutrição passam a circular nas mídias.

Figura 5: Mulheres buscam restos de alimentos em caminhão de lixo em Fortaleza



Fonte: <https://opiniaosocialista.com.br/pessoas-catam-restos-em-caminhoes-de-lixo-e-recorrem-a-restos-de-ossos-e-carne/>

Figura 6 : Criança Yanomami em estado de desnutrição



Fonte: <https://www.correiobraziliense.com.br/brasil/2023/01/5067832-lula-visita-terra-ianomami-para-tratar-da-crise-humanitaria.html>

Acreditamos que o papel de Salgado como artista se coloca em proximidade aos de Rosângela Rennó, sobretudo no campo da denúncia de graves violações aos Direitos Humanos. A questão, portanto, é o uso que fazemos dessas imagens. Os programas sensacionalistas não estão interessados em usar as imagens de horror no intuito de provocar debates sobre temática dos Direitos Humanos ou da produção de violências globais. A esse respeito comenta Sontag:

A atenção pública é guiada pelas atenções da mídia — ou seja, de forma mais categórica, pelas imagens. Quando há fotos, uma guerra se torna “real”. Assim, o protesto contra a Guerra do Vietnã foi mobilizado por imagens. O sentimento de que algo tinha de ser feito a respeito da guerra na Bósnia foi construído a partir das atenções dos jornalistas — “o efeito cnn”, como foi às vezes chamado — que trouxeram imagens de Sarajevo sitiada para o interior de milhões de salas de estar, noite após noite, durante mais de três anos. Esses exemplos ilustram a influência determinante das fotos para definir a que catástrofes e crises nós prestamos atenção, com o que nos importamos e, por fim, que juízos estão associados a esses conflitos. (SONTAG, 2003. p.87)

Ao ser retirada de seu contexto as imagens de horror podem se tornar outra coisa, num processo de dessemelhança que provoca certa separação do visível e sujeito do olhar. Assim, as imagens de horror podem ser usadas para justificar práticas de extermínio, de abandono dos corpos desviantes. É exatamente isso que considera a filósofa Marie-José Mondzain. Em seu livro *A imagem pode matar?* (2009), Mondzain sustenta que a violência não está especificamente nas imagens, mas estão atreladas a produção de sensibilidades no nível dos

discursos que elas evocam. Por fim, as imagens se tornam prejudiciais devido ao uso que fazemos delas. Algo com o qual Sontag concordaria. Vejamos:

Para um judeu israelense, uma foto de uma criança esfaqueada no atentado contra a pizzaria Sbarro no centro de Jerusalém é, antes de tudo, uma foto de uma criança judia morta por um militante suicida palestino. Para um palestino, uma foto de uma criança esfaqueada pelo tiro de um tanque em Gaza é, antes de tudo, uma foto de uma criança palestina morta pela máquina de guerra israelense. Para o militante, a identidade é tudo. E todas as fotos esperam sua vez de serem explicadas ou deturpadas por suas legendas. (SONTAG, 2003, p.14)

Isso ocorre com bastante frequência em situações em que determinados indivíduos são brutalmente assassinados. Não necessariamente precisaria ser uma imagem divulgada por fotógrafos profissionais – assim como aconteceu com as imagens do ataque ao World Trade Center em 11 de setembro de 2001. Existem aquelas imagens que circulam, sendo comercializadas por qualquer indivíduo. Imagens de tortura, imagens de assassinatos, imagens de estupros, imagens da violência policial. Todas elas carregam um tipo de assinatura do horror exercido sobre quem não tem condições de ser defendido, ou de se defender.

No momento em que elas assumem graus de extrema reprodutibilidade surgirão discursos ou maneiras de narrar aquele acontecimento. Teremos diversas interpretações para o mesmo fenômeno. Por isso, toda cautela é pouca quando se trata do uso das imagens (fotográficas ou não). Apesar de terem um sentido histórico, as imagens de horror demandam observações em graus extremos de acuidade visual – para não deixarmos se esvaír o valor ético que dela podemos resgatar. O horror da morte por inanição, causado pela fome induzida por políticas genocidas, está representado na imagem de crianças armênicas encontradas subnutridas, arremessadas sem vidas nos campos. Isso ocorreu após famílias armênicas terem sido obrigadas a saírem de suas terras, sob alegação de que estariam planejando se tornar independentes do Império Otomano.

Figura 7: Genocídio Armênio



Fonte: A fórmula da emoção na fotografia, p. 174.

Em momentos de genocídio e chacinas, são essas imagens de horror que nos chegam. No contexto de Ruanda, inexistente qualquer possibilidade de afirmarmos que lá não ocorreu graves violações a Direitos Humanos. Ao todo foram 800 mil pessoas mortas brutalmente, num dos maiores genocídios da história. Sebastião Salgado relata-nos, em seu livro *Da minha terra à Terra* (2014), que viu vários corpos já sem vida, muitos jogados nos rios, indo de uma margem a outra.

Figura 8: Massacre ocorrido em Kibeho



Fonte: Arquivos Sebastião Salgado

Os massacres se tornam comum em espaços cuja violação aos Direitos Humanos tornou-se uma regra. A produção de vidas descartáveis é evidenciada pelas imagens de acontecimentos como o massacre de *Breslan*, ocorrido em 2004, quando terroristas islâmicos da Chechênia invadiram uma escola matando todos aqueles que estivessem em seu caminho.

Figura 9: Massacre em Breslan (2004)



Fonte: Arquivo O Globo.

Tal como em situações de chacinas, massacres e genocídios, o tema da morte também se relaciona com o acontecimento da Guerra. As imagens de horror provocados pela “Guerra do Vietnã”, por exemplo, trazem indícios de como as forças políticas disputam para definir quem conta como vida humana, quais corpos. Fotos iguais a da menina vietnamita correndo nua, chorando de dor após uma bomba ter atingido napalm, não apenas relatam em quais momentos temos falhado enquanto “seres humanos”, mas também permitem-nos acionar todos os mecanismos possíveis para que esse tipo de acontecimento não torne a se repetir.

Figura 10: Imagem da menina vietnamita correndo após o bombardeio



Fonte: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2012/06/fotografia-mais-famosa-da-guerra-do-vietna-completa-40-anos.html>

No momento em que admitisse como possível a violação de Direitos Humanos, as mortes produzidas reverberam exponencialmente nas imagens de horror. O que significa a existência de mortes que não serão responsabilizadas, de vidas que em nenhum momento serão reconhecidas como vidas humanas. Essa condição político-jurídica se revela no contexto das migrações. A imagem do menino Aylan, uma criança síria cujo corpo sem vida foi fotografado após o barco em que fazia a travessia ter naufragado. O caso foi narrado incisivamente, a mídia manteve o assunto nos noticiários durante semanas, mostrando efusivamente a imagem que, em algum nível, causava um sentimento de revolta. No entanto, ao se esvaziar o interesse por aquela morte, como muitas outras que ocorrem diariamente em condições semelhantes, foi aos poucos sendo apagada do imaginário.

Figura 11: menino sírio encontrado morto na praia



Fonte: A fórmula da emoção na fotografia de guerra, p. 177.

Olhar o horror provocado pelos acontecimentos como os representados nessas imagens causa-nos algum estupor, certo sentimento que pode ou não nos levar a ação sobre determinadas realidades. Apenas olharmos de forma distanciada, sem estabelecer qualquer nível de relação com essas imagens de horror seria uma espécie de convivência. Essas imagens materializam formas de violências estruturais, mostram-nos políticas cruéis que desrespeitam, deliberadamente, os Direitos Humanos.

2.2.3 O HORROR NAS TELAS: AS IMAGENS EM MOVIMENTO

A representação do horror nas telas do cinema toma assento em tempos que remontam ao início da terceira arte no século XX. Nosso interesse aqui será apenas o de abordar determinados movimentos ou exposições que, de alguma forma, podem ser pensadas no campo

dos Direitos Humanos. O cinema pode ser um arsenal crítico de atos de violência, a sistemas políticos carregados pelas marcas de ditaduras, pois “nos filmes, é por meio de sons e imagens, não por palavras que precisam ser traduzidas pela imaginação, que a pessoa pode participar da fantasia de atravessar sua morte e, mais, a morte das cidades, a destruição da própria humanidade.” (SONTAG, 2020, p.270). Esse encontro entre cinema e registro do horror levam-nos ao momento de inflexão profunda, associados a temas como guerra, genocídios, chacinas, produzidos ao longo da história da humanidade. Um exemplo inesquecível desses horrores são os efeitos da carnificina realizada durante a Segunda Guerra Mundial, mostradas em campos nazistas de concentração.

No contexto brasileiro da violência geral podemos mencionar o trabalho do cinegrafista Arthur Omar, em seu fotofilme intitulado *Ressurreição* (1988). De modo muito similar ao trabalho de Rosângela Rennó, esse curta-metragem de Arthur Omar deriva da reunião de imagens coletadas em jornais locais cariocas. Imagens que representam o horror dos casos de assassinatos violentos, de corpos que foram brutalmente torturados, indicando-nos que “autoridade de um filme documentário é sua conexão com o fato, uma imagem de realidade” (SONTAG, 2016, p.211).

Figura 12 : Cena de um homem torturado e assassinado



Fonte: *Ressurreição* (1988)

Essas imagens de horror em movimento nas telas promovem em nossa visão um certo grau de sensibilidade – excetuando-se aqueles que possuem doses de apatia em relação ao humano. Em tempos modernos de ascensão cinematográfica de filmes comerciais, desaprendemos a perceber os resíduos do mal presentes em ações violentas, e,

caracteristicamente provocadas pela ausência de empatia e de valor de justiça sobre vidas que são arremessadas a morte.

O trabalho de *Ressureição* traduz as práticas de tortura que se tornaram comum em território nacional. Mecanismo de “confissão” muito utilizado, sobretudo durante o período de ditadura, a tortura indica o desapego máximo com o sentido de humanidade. Como resultado disso temos os constantes casos de chacinas, provocadas pela violência policial no Brasil.

Um exemplo do *modus operandi* das chacinas no Brasil está muito bem ilustrado no filme de Héctor Babenco intitulado *Carandiru* (2003), baseado no livro do médico Dráuzio Varella. Babenco levou para as telas este caso que ganhou notoriedade mundial, o massacre ocorrido no Carandiru em 2 de outubro de 1992, do qual resultou-se em 111 detentos mortos. Nesses espaços mais periféricos (prisões e favelas) a violência exercida - seja por poderes oficiais ou paralelos - tornou-se corriqueira, naturalizada. As marcas desses acontecimentos indicam o alto grau de desrespeito para com os Direitos Humanos.

Figura 13: Momentos pós rebelião no Carandiru



Fonte: Reprodução/ José Luiz da Conceição - Arquivo O Globo

Outra faceta do horror em terras brasileiras, cristalizado pelo “poder do macho”⁶, é a exploração sexual. Tema muito recorrente em nossa literatura, de Jorge Amado (*Tereza Batista Cansada de Guerra* - 1972) a Hilda Hilst (*Cadernos Rosa de Lori Lamby*-1992), o horror da exploração sexual no Brasil também foi representado nas telas do cinema. No caso específico

⁶ Expressão utilizada pela socióloga brasileira Heleieth Saffioti (1934-2010).

da exploração sexual infantil, encontramos a abordagem feita pelo diretor Rudi Lagemann no filme *Anjos do Sol* (2006).

De modo bem sintético, o foco do enredo é a exploração sexual infantil no Maranhão, onde meninas são vendidas e acabam tendo de passar por todo tipo de violência sexual. Esse é um tipo de tema que, quando não está no interior de uma tela de cinema, aparece nos noticiários televisionados. Para além do Brasil, podemos pensar outras produções cinematográficas. Apesar de Susan Sontag ser mais conhecida devido a seus ensaios, ela também teve diversas passagens pelo cinema – principalmente como roteirista e diretora.

Um desses momentos emblemáticos esteve vinculado à produção do documentário *Promised Lands*, de 1974. O tema do documentário está centrado na existência do conflito entre Israel e Palestina. Dente todos os detalhes minuciosos da obra, podemos ver aspectos de como Susan Sontag usa os enquadramentos da linguagem imagética do horror. No documentário *Promised Lands*, observamos a forma com que os prisioneiros eram tratados em sanatórios, podemos olhar a aparência brutal dos corpos carbonizados de soldados que estavam em batalha. Isso foi claramente algo intencional, pensado em rigor de detalhes por Sontag – para fazer-nos ou não virar o rosto.

Figura 14: Cena de um soldado carbonizado *Promised Lands*



Fonte: *Promised Lands* (1974)

A linguagem imagética do horror em movimento dimensiona crueldades, atos de barbárie, isto é, graves violações aos Direitos Humanos. Assim, tal tipo de filme nos ajuda a decifrar o mundo em que existimos, pensando-o através dos questionamentos, das formas de ação crítica que nos tornam “demasiadamente humanos”. Ali estão representados monumentos da barbárie que passam a ser praticados contra “nossos inimigos”, sobre aqueles cuja humanidade passa a ser destituída de significado.

2.2.4 O HORROR DIÁRIO: AS IMAGENS TELEVISIONADAS

Com o surgimento da televisão também emergiram formas peculiares de entretenimento. Sentar-se diante de uma tela, passando horas observando uma programação previamente selecionada, similar ao cardápio semanal de restaurantes com apelo ao grotesco “levado pela busca da mais ampla audiência” (BOURDIEU, 1997, p.10). No nível da apreensão visual a TV é:

O fato individual mais brutalizador na sensibilidade moderna. (A TV muda todo o ritmo da vida, as relações pessoais, o tecido social, a ética — tudo isso apenas começa a se tornar aparente. Nos obriga a pensar: *O QUE É UMA IMAGEM?*). (SONTAG, 2016, p. 211)

Pensarmos nas constantes imagens de horror exibidas pelos programas, leva-nos a considerar que vivemos apenas num estado de exceção permanente, e que não existiria solução para esse estado geral de violência instalado no Brasil e no mundo. A dimensão da insensibilidade é criticada por Sontag, quando esta diz que a “Guerra do Vietnã — uma enorme produção de TV em circuito fechado — parece provar o contrário. À medida que as imagens se multiplicam, a capacidade de reagir diminui” (SONTAG, 2016, p.211).

Esta não é a nossa intenção, pelo contrário, a insistência que temos dado, ao tratarmos do pensamento de Susan Sontag, é de que a linguagem imagética do horror coexiste com os Direitos Humanos, sobretudo enquanto condição de possibilidade para que possamos agir sobre atos de violência constante. Lembra-nos Sontag que:

Vietnã é a primeira guerra televisionada. Um *happening* contínuo. A gente está lá. Os americanos não podem dizer, como podiam os alemães — mas nós não sabíamos. É como se a CBS [tivesse estado] em Dachau. Com mesas redondas na Alemanha de 1943, um em cada quatro dizendo que Dachau é errado. (SONTAG, 2016, p.211)

Evidente que as imagens por si só, sem que assumamos um compromisso com a ética do olhar, pode ser usada para diversos fins, por isso devemos saber usar desse meio para que “o que poderia ter se tornado um extraordinário instrumento de democracia direta não se converta em instrumento de opressão simbólica” (BOURDIEU, 1997, p. 13). No contexto de guerras, ao serem televisionadas observamos massas de pessoas se deslocando de seu país, no intuito de encontrar um lugar de refúgio. No momento atual, temos uma guerra entre Ucrânia e Rússia, cujas imagens são diariamente divulgadas, comentadas, reproduzidas. Esses comentários assumem conotação política, que tomam respaldo através dos interesses das

“autoridades” internacionais. Se tomamos um lado ou outro deve-se a maneira com que recebemos tal informação noticiada, em conjunto com os aspectos interpretativos da narrativa. Por isso que:

Os perigos políticos inerentes ao uso ordinário da televisão devem-se ao fato de que a imagem tem a particularidade de produzir o que os críticos literários chamam o *efeito do real*, ela pode fazer ver e fazer crer no que faz ver. Esse poder de evocação tem efeitos de mobilização. (BOURDIEU, 1997, p. 28)

A queda do World Trade Center em 11 de setembro de 2001, provocada por ataques terroristas, foi gravada por câmeras, sendo compartilhadas pelas redes mundiais de comunicação, assim “com a televisão, estamos diante de um instrumento que, teoricamente, possibilita atingir todo mundo” (BOURDIEU, 1997, p. 18). Os efeitos desse acontecimento tomaram proporções internacionais. Discursos de luta contra o terrorismo, de que cabia aos EUA promover uma guerra justa, tratando-se de um direito de resposta aos ataques, resultando em mais morte, mais violações aos Direitos Humanos.

Podemos provocar um deslocamento, para acontecimentos mais voltados aos noticiários policiais. A pretensa ideia de que podemos praticar atos de violência contra determinados corpos parece lugar comum no Brasil – cuja frase “bandido bom, é bandido morto!” reverbera na boca de pseudojornalistas. Curiosamente, a tal da classe que se diz detentora dos valores morais, é a que age com tons de crueldades imensuráveis. Em nosso país, pessoas se sentem livres para brincar de assassinato por considerarem que algumas vidas são menos vidas. Isso aconteceu exatamente em 1997, quando cinco jovens de classe média alta decidiram atear fogo em Galdino de Jesus dos Santos, cacique na tribo pataxó Hã-hã-Hãe que dormia próximo ao ponto de ônibus. O acontecimento assumiu repercussões nos noticiários.

Figura 15: Galdino Jesus, do povo Pataxó Hã-Hã-Hãe, após ser incendiado (1997)



Fonte: Foto de Sérgio Marques/Agência O GLOBO

A rotina de assassinatos, de violações aos Direitos Humanos, toma forma de relato na tela da tv. Este foi o caso da missionária Dorothy Stang, morta em 2005, que lutava pela extensão do direito à terra aos camponeses bem como pela proteção da floresta amazônica. A morte de Dorothy Stang nos revela o quão suscetíveis a violência estão as pessoas que defendem os Direitos Humanos aqui no Brasil.

Figura 16 - Imagem do assassinato da missionária Dorothy Stang (2005)



Fonte: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/inde14022005.htm>

Há maneiras de ver a realidade do horror produzido pela violência constante, sendo que muitas delas acabam transmitidas ao vivo pelas telas da tv. A produção de vulnerabilidades que recai sobre determinadas vidas também se tornou algo significativo no Brasil. Formas de violências acabam sendo veiculadas pelos programas mais populares. Se por um lado,

encontramos o intuito meramente comercial desses acontecimentos, por outro temos uma possibilidade para mostrar que num plano mais geral da humanidade há algo de errado.

Figura 17– Genivaldo de Jesus sendo assassinado por dois policiais (2022)



Fonte: <https://www.agazeta.com.br/brasil/homem-morre-apos-abordagem-com-uso-de-gas-em-porta-malas-de-veicula-da-prf-0522>

Figura 18– Imagens do assassinato de Dandara dos Santos (2017)



Fonte: <https://www.gazetaweb.com/noticias/brasil/video-mostra-travesti-sendo-espancada-no-ceara-policia-investiga/>

A narrativa de violação aos Direitos Humanos aparece na barbárie de atos de tortura como no da imagem que circulou em 2017, quando mostraram as sevícias praticadas contra a travesti Dandara dos Santos. A Convenção Americana de Direitos Humanos estabelece em seu artigo 2º “ninguém deve ser submetido a torturas, nem a penas ou tratos cruéis, desumanos ou degradantes”. Nos casos de Genivaldo dos Santos, morto por policiais em 2022, e da travesti Dandara, observamos as assinaturas, o *modus operandi* da tortura sobre determinados corpos – uma que é validada e exercida pelo poder do Estado e a outra por integrantes da Sociedade Civil. Deste modo, atos de violência são legitimados por discursos, carregam materialidades,

são fomentados por estratégias políticas que tornam determinadas vidas matáveis, sem que por isso ocorra crime.

2.3 OS DIREITOS HUMANOS EM COEXISTENCIA COM A LINGUAGEM IMAGÉTICA DO HORROR

A banalização dos acontecimentos, o desrespeito ao testemunho das vítimas do horror, já vem desde muito tempo sendo usada como artifício político (diríamos até necropolítico) de extermínio de povos vistos como indesejáveis. Nesse campo de disputas político-jurídicas que os Direitos Humanos coexistem com a linguagem imagética do horror. Primo Levi tematiza a questão ao dizer que “Graças à documentação fotográfica e às declarações agora numerosas fornecidas por ex-internos dos diversos campos de concentração criados pelos alemães para a aniquilação dos judeus na Europa, talvez não exista mais ninguém que ainda ignore o que foram aqueles locais de extermínio e quais as torpezas lá praticadas.” (LEVI, 2015, p.11). A linguagem imagética do horror serve como instrumentos de denúncia que, ao tocar-nos, nos chamam a agir, evocando-nos a assumir um compromisso de responsabilidade ética com o outro. Nesse sentido, pensarmos a proteção dos Direitos Humanos significa também detectarmos quais as formas de violências exercidas contra populações ou indivíduos específicos, na medida em que:

Às vezes, a reivindicação é feita com o corpo, quando a pessoa se coloca em um lugar em que fica exposta ao poder policial e se recusa a sair. A *foto do reivindicante* tirada pelo celular é o argumento virtual a favor da vida real e mostra como a vida depende de sua circulação virtual. O corpo só pode declarar “esta é uma vida” se as condições da declaração forem estabelecidas, isto é, por protestos enfáticos, contextualizados e públicos. (BUTLER, 2021, p. 149)

Se o horror esteve atrelado em algum momento a uma posição de ordem estética⁷, por alguma razão, podemos pensar que tal percepção, em regiões como Estados Unidos da América, tornou-se uma “fonte importante de estímulo estético de massa” (CARROLL, 1999, p.12). A possibilidade comercial do horror, durante o imaginário norte-americano, por exemplo, foi “mais amplamente disseminado e o mais persistente da era pós-vietnã” (CARROLL, 1999, p. 12). Podemos inicialmente considerar essa afirmação de CARROLL, sobretudo para compreendermos as dinâmicas de produção estética no campo do horror em diálogo com

⁷Posição seguida por CARROLL (1999, p. 16) ao sustentar que “o horror é, antes de tudo e sobretudo um gênero moderno, que começa a surgir no século XVIII. As fontes imediatas do gênero do horror foram o romance gótico inglês, o *Schauer-roman* alemão e o *roman noir* francês.

características políticas de imposição de violências. Os atos de barbárie praticados durante a invasão dos EUA no Vietnã nos legaram representações, cenas que poderiam ser lidas na dimensão moral do horror.

A percepção do horror faz parte de um processo histórico mais complexo do que a mera contemplação estética, sendo necessário um compromisso ético com o olhar. Assim comenta Sontag em entrevista à BBC Brasil em Madri, durante o lançamento do seu livro *Diante da dor dos outros*. Vejamos,

Estive no Vietnã, na Bósnia, em Israel e em Sarajevo e vi muitas imagens de horror. Vi gente sendo morta dias e dias a poucos metros de onde eu morava. Especificamente em Sarajevo, vivi e trabalhei durante três anos em situação de guerra. Até hoje não há vida normal ali. Não há lojas, não há pessoas andando na rua normalmente, nem escolas, nem luz, nem água, nem telefone, nem nada que dê idéia de vida normal. Essa experiência pessoal foi o que me levou a escrever este livro, porque é uma questão de consciência moral. Este livro está cheio das minhas imagens de violência e de horror. Ainda que não seja um livro que fale das vítimas das guerras, mas das pessoas que estão em suas casas ricas e sãs, como nos Estados Unidos. Não é um livro sobre Sarajevo ou Bagdá, mas um alerta para os que consideram que estão a salvo, numa relativa e privilegiada segurança, comparada com a maioria do mundo, que está sob terror e perigo⁸.

Nem todos têm consciência do que é realmente o horror causado pela guerra. Aliás, não são todos que se acostumaram a ver a dor do outro e, portanto, vivem alienadas. As imagens podem ajudar a recordar do que o “ser humano” é capaz, mas somente isso pode movê-lo de sua vida pacata, estimulá-lo a assumir um compromisso ético. A capacidade de recordar não implica no interesse de agir⁹. Susan Sontag chegou a escrever relatos sobre o acontecimento da Guerra do Vietnã, o livro foi intitulado *Viagem a Hanoi*. Interessante ressaltarmos que, durante esse período, muitos intelectuais se manifestaram sobre esse acontecimento. Nesse sentido encontramos a fala do filósofo Frantz Fanon (1925 -1961) que, ao tratar da resistência dos vietnamitas, escreveu: “Os vietnamitas que morrem diante do pelotão de fuzilamento não esperam que seu sacrifício possibilite o ressurgimento de um passado qualquer. É em nome do presente e do futuro que eles aceitam morrer” (FANON, 2020, p.238).

Sendo assim, qual a finalidade, para que servem as imagens do horror da guerra, da violência cotidiana que estamos sujeitos? Novamente Sontag tenta responder a esse problema da seguinte maneira:

Há muita diferença entre as pessoas que conhecem e as que não conhecem de perto uma guerra. Minha proposta no livro é perguntar: “Ei, você! Você sabe alguma coisa?”

⁸ Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/cultura/story/2003/10/031030_sontagebc

É a grande questão do livro. Um problema existencial. Até que ponto nos envolvemos e nos sentimos identificados com as pessoas que sofrem agressões terríveis. É fácil identificar-nos com quem se parece a nós mesmos, a questão é como você se identifica com quem não se parece com você, nem tem sua cor de pele, nem é da sua família, nem vive no seu bairro ou no seu país. Deixo essa pergunta ética no livro. E no livro comento uma história que acho que ilustra bem essa situação. É a história de umas pessoas que viajam em uma estrada dentro de um carro. De repente notam que há um terrível acidente na pista e diminuem a velocidade. Passam devagar para ver o acidente. Querem ver o horror. Não é um sentimento prazeroso. Não concordo com os que dizem que as pessoas se deleitam com o sofrimento alheio mas, se sentem distantes e seguras em seu carro¹⁰.

Sendo assim, para falarmos da relação entre imagens e realidade, principalmente atreladas à questão do horror, devemos situar a reflexão da seguinte maneira:

Pode o olho enfrentar o horror com sua potência de fascinação, ou somente a palavra pode exorcizar a violência com seu artifício e distancia, onde reina o rastro da morte? Se não damos nenhuma concessão as potências mórbidas do olho, a seu deleite triste, a sua fascinação ante o horror, e escolhemos a via da linguagem, é porque pensamos que a opacidade do real é sinistra e que o olho é o órgão da extrema labilidade sensorial. Sua debilidade não conhece medida, sua paixão desconhece razões. O problema radical de nosso tempo é a escravidão e a servidão passional do olho na sua busca da encarnação do horror e da violência. (CANGI, 2003, p. 140)

O ápice do horror da guerra é a tortura, uma forma de estender o sofrimento humano. No momento que temos acesso às imagens de tortura, também identificamos o que passa a ser definido como crime de guerra. Violações aos Direitos Humanos podem ser constatadas nas imagens que mostram pessoas sendo brutalmente torturadas. Nesse sentido, as fotos assumem outro nível. Apenas quando passamos a atribuir um nome ao ato praticado naquela imagem, como no caso dos registros de tortura ocorridos em situações de Guerra, é que, de algum modo, as fotografias assumem uma nova interpretação.

Ou seja,

As fotos não são apenas mostradas, são também nomeadas; a forma como são mostradas, o modo como são enquadradas e as palavras usadas para descrever o que é mostrado atuam em conjunto para produzir uma matriz interpretativa para aquilo que é visto. (BUTLER, 2019, p. 121).

Com isso, ao designarmos e reconhecermos a ação de violência exercida sobre aqueles corpos que constam em imagens, sobretudo de guerra, como atos de tortura e outras práticas, como maus-tratos ou humilhações, será possível interpretar o acontecido a eles como violação dos direitos humanos. Principalmente porque as palavras, como narrativas complementares às imagens, delimitam a realidade. Sendo assim devemos ser cautelosos na leitura de imagens que constam atos humanamente abomináveis.

¹⁰Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/cultura/story/2003/10/031030_sontagebc

Por isso nos adverte Sontag que:

Foi a insistência em evitar a palavra “genocídio”, enquanto cerca de 800 mil tutsis em Ruanda estavam sendo massacrados, durante poucas semanas, pelos seus vizinhos hutus, dez anos atrás, que indicou que o governo americano não tinha a menor intenção de fazer nada. Recusar-se a chamar o que ocorreu em Abu Ghraib – e aconteceu em outros locais do Iraque e do Afeganistão, e na baía de Guantánamo – pelo seu nome verdadeiro, tortura, é tão escandaloso quanto a recusa de chamar o genocídio de Ruanda de genocídio. (SONTAG, 2008, p. 142)

O modo como usamos as imagens para definir a realidade da guerra, juntamente com as palavras que a interpretam, atua enquanto um tipo de enquadramento. Sendo assim, a crítica de Sontag a essa maneira imagética de interpretação do mundo, sobretudo no concernente à realidade cruel da guerra, se deve ao seu temor de que substituamos aqueles acontecimentos “de tal maneira que estruture a memória de forma mais eficaz do que a compreensão ou a narrativa” (BUTLER, 2019, p. 109). A capacidade de mostrar a realidade do horror é algo peculiar às imagens, mesmo que de maneira distante. O tema do reconhecimento desse horror, para Sontag, está diretamente vinculado ao modo como conhecemos o nosso entorno. Diz a autora que:

Conhecer é, antes de tudo, reconhecer. O reconhecimento é a forma do conhecimento que agora se identifica como arte. As fotos das terríveis crueldades e injustiças que afligem a maioria das pessoas do mundo parecem nos dizer – a nós, que somos privilegiados e estamos relativamente seguros – que temos de ser despertados; que temos de querer que se faça algo a fim de cessarem tais horrores. E há também fotos que parecem reclamar um tipo diferente de atenção. Para esse corpo de obra em andamento, a fotografia não é uma espécie de agitação moral ou social, destinada a nos incitar a sentir e agir, mas sim um projeto de notação. Olhamos, registramos, reconhecemos. Essa é uma maneira mais fria de olhar. É a maneira de olhar que identificamos como arte (SONTAG, 2004, p. 139)

Em situações de genocídio e de morticínio praticados por regimes totalitários – ou democráticos pautados pela exceção¹¹ - são as imagens fotográficas que nos chegam como instrumento de denúncia desse horror, tal como aquelas das sevícias praticadas em 2003 na prisão de Abu Ghraib, no Iraque, e que se espalharam pelo mundo, tornando-se registros em nossa memória das atrocidades ali executadas.

¹¹O filósofo italiano Giorgio Agamben, ao pensar o exercício do poder soberano e a produção da vida nua, considera inexistir qualquer distinção entre regimes totalitários e democráticos a partir da modernidade, sobretudo quando estes utilizam constantemente da exceção, tornando-a norma, no intuito de eliminar determinados grupos sociais.

Figura 19 - Cena de tortura em Abou Ghraib



Fonte: <https://www.revistaserrote.com.br/2014/12/curtindo-a-dor-dos-outros/>

Em determinados momentos da história o mal se expressa de maneira absoluta, extraíndo de nós qualquer sentimento de empatia. Atos de sevícias representam o ápice da crueldade, da desumanidade em relação ao outro, tal como na imagem acima. Esta imagem ilustra a maneira sórdida com que a tortura é exercida, tornando a vítima totalmente incapaz de se proteger, e devemos lembrar que não obstante “todos os acordos sobre tortura fazem referência ao tratamento destinado a humilhar a vítima, como deixar prisioneiros nus em celas e corredores” (SONTAG, 2004, p. 142). Para Jean- Jacques Courtine, a imagem de horror como aquele representado nas imagens de tortura mostra que:

Toda cultura humana encerra, ao estado ordinário, uma memória de imagens de desumanização, ou de descivilização, não importando a maneira com a qual se designe esta perda. Estas representações, estas imagens, esta memória dormente podem - quando em uma situação de guerra o quadro normativo dos comportamentos assume livre curso -, vir à tona, tomar corpo, autorizar ações, engendrar violências. É o que me parece ter-se produzido em Abou Ghraib, entre outras coisas. (COURTINE, 2013, p. 45)

O contexto da violência é algo deveras problemático. Todo ser humano, de certa forma, estaria suscetível a ela. Todavia, é evidente que no campo da valoração política que se atribui a vida, existem os que se tornam altamente mais expostos a violência, grupos que podemos denominar como vulneráveis. Ao dizermos que os mortos expostos nas fotografias de Rennó seriam iguais a nós, sustentamos que isso se daria no nível da alteridade, de que aquela vida se

correlaciona com a nossa, independente do seu lugar de origem. A esse respeito Sontag elabora uma reflexão que, talvez, pode explicar o que afirmamos aqui. Diz a filósofa:

A exibição, em fotos, de crueldades infligidas a pessoas de pele mais escura, em países exóticos, continua a promover o mesmo espetáculo, esquecida das ponderações que impedem essa exposição quando se trata de nossas próprias vítimas da violência; pois o outro, mesmo quando não se trata de um inimigo, só é visto como alguém para ser visto, e não como alguém (como nós) que também vê. Porém, sem dúvida, o soldado talibã ferido que implora pela sua vida, cuja sorte foi mostrada com destaque em *The New York Times*, também tinha esposa, filhos, pais, irmãs e irmãos, alguns dos quais podem, um dia, topor com fotos coloridas do seu marido, pai, filho e irmão ao ser massacrado — se é que já não as viram. (SONTAG, 2003, p. 63).

Isto é, todos temos uma história de vida, uma relação familiar, vínculos de amizade que, pela força da violência, pode ser tirado de nós. E, nesse sentido, faz-se necessário assumir que “essa vulnerabilidade, no entanto, torna-se altamente exacerbada sob certas condições sociais e políticas, especialmente aquelas em que a violência é um modo de vida e os meios para garantir a autodefesa são limitados” (BUTLER, 2020, p. 49). O estado de exceção permanente abordado por Rennó evoca-nos a olhar o modo com que tem ocorrido a precarização da vida daquelas pessoas consideradas indesejáveis no Brasil.

Figura 20 - Imagem da exposição “Atentado ao Poder” de Rosângela Rennó



Fonte: <http://www.rosangelarenno.com/obras/exibir/20/2>

Nesse sentido, o pensamento de Susan Sontag ajuda-nos na compreensão desses atos de crueldade. Sabe-se que há certo denominador comum entre violência e horror na modernidade, que acaba tomando espaço de entretenimento e sendo colocado diante de nós por meio de

imagens. Muitas vezes atribui-se maior valor de verdade às imagens do que à própria testemunha daquele acontecimento. A própria Sontag teve a oportunidade de lidar de perto com essa temática, levando-a a se questionar:

[...] à diferença do genocídio dos armênios durante a Primeira Guerra Mundial e o dos judeus e ciganos no fim da década de 1930 e início da década de 1940, o genocídio do povo bósnio ocorreu sob o foco da imprensa mundial e da cobertura da tevê. Ninguém pode alegar uma desinformação sobre as atrocidades ocorridas na Bósnia desde que a guerra começou, em abril de 1992. Sanski Most, Stupni Do, Omarska e outros campos de concentração, com suas casas de matança (para massacres cometidos à mão, de maneira artesanal, em contraste com o assassinato em massa, industrializado, dos campos nazistas), o martírio de Mostar Oriental, Sarajevo e Gorazde, o estupro, por ordem militar, de dezenas de milhares de mulheres, em todo o território bósnio capturado pelos sérvios, o massacre de pelo menos 8 mil homens e meninos após a rendição de Srebrenica — isso é só uma parte do catálogo de infâmias. (SONTAG, 2020b, p. 375-376)

As imagens nos mostram o horror, as estratégias biopolíticas usadas em sociedades cuja suspensão dos Direitos Humanos se tornou regra, cujas vidas se tornaram precárias e, portanto, passíveis de extermínio. Nesse sentido, a ensaísta Susan Sontag nos instiga a desvendar o horror representado nas imagens, invertendo a face visível e nos revelando o que há de invisível nessas imagens, pois a linguagem imagética em si não pode ser mero objeto de contemplação midiática para a construção de ideias passivas. Podemos pensar essa relação entre imagem e mundo, como forma de percepção do real, a partir do que diz a filósofa francesa Marie-José Mondzain.

Em seu livro *Imagem, ícone, economia: As fontes bizantinas do imaginário contemporâneo* (2013) diz Mondzain:

Em nosso século, a imagem encontra-se no cerne da preocupação que temos com a salvaguarda de nossa liberdade e de nosso pensamento. Posto que a invasão do planeta por um imperialismo visual e áudio visual reduz toda a reflexão crítica e toda tomada da palavra a um estado de letargia servil e fascinação acéfala, convém compreendermos os elementos de uma genealogia cuja prole última tanto é portadora do melhor quanto do pior. Talvez não haja nenhum desastre em preparação, exceto aquele, sempre ameaçador, da demissão do pensamento. Mas a imagem não é responsável por isso; ela espera que a pensemos à luz de sua história, bem como no cerne de sua vitalidade presente e esmagadora. (MONDZAIN, 2013, p.15)

Trazendo essa reflexão para a situação político-social no Brasil. No contexto da violência geral produzida, a responsabilidade principal desse tipo de qualificação – da produção necropolítica¹² –é, principalmente, do governo brasileiro, que dimensiona quais vidas devem

¹² Termo utilizado pelo filósofo camaronês Achilli Mbembe. O termo pode ser definido da seguinte maneira: “Uso do poder político e social, especialmente por parte do Estado, de forma a determinar, por meio de ações ou

ser protegidas e quais vidas devem ser abandonadas. O que acaba instigando a produção de violência e, assim, induzindo a ações de violação aos Direitos Humanos. As invasões policiais em regiões periféricas, justificadas por discursos de “prevenção ao crime”, têm conduzido no Brasil o aparecimento histórico, incessante, de chacinas, assassinatos de grupos sociais considerados indesejáveis. No ano de 2021, sob alegação de combate ao crime organizado, forças policiais invadiram a comunidade de Jacarezinho, resultando na morte de ao menos 29 pessoas. A imagem de panos ensanguentados¹³, que carregavam corpos das vítimas da invasão policial, representam o descarte das vidas indesejáveis.

Figura 21 – Imagem da Chacina em Jacarezinho (2021)



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Chacina_do_Jacarezinho

Em 6 de novembro de 1992, passou a vigorar no Brasil o Pacto de San José da Costa Rica, também conhecida como *Convenção Americana sobre Direitos Humanos*. A respectiva Convenção consagrou diversos direitos que passariam a ser lidos no contexto dos Direitos Humanos. Dentre esses direitos a serem protegidos, o Pacto define, no campo dos Direitos Cíveis e Políticos, o direito à vida – que está consagrado no artigo 4º, ao dizer que “Toda pessoa tem o direito de que se respeite sua vida”. Desde então, o Estado brasileiro, como signatário da Convenção, deveria atentar a esse dispositivo legal no intuito de garantir que tal direito fosse protegido, reconhecido a todos sem distinção. Quando, passado trinta anos deste acontecimento

omissões (gerando condições de risco para alguns grupos ou setores da sociedade, em contextos de desigualdade, em zonas de exclusão e violência, em condições de vida precárias, por exemplo), quem pode permanecer vivo ou deve morrer”. Cf. in. Academia Brasileira de Letras. Necropolítica. Disponível em: <https://www.academia.org.br/nossa-lingua/nova-palavra/necropolitica>. Acesso em: 16 de maio de 2022.

¹³ O que panos ensanguentados podem dizer sobre a violência no Brasil? Em abril de 1970, o artista Artur Barrio, com sua intervenção artística denominada Troupas ensanguentadas, provocou desconforto e alarme ao abandonar num córrego de Belo Horizonte 14 panos embrulhados que mostravam a presença de sangue.

político-jurídico, imagens de sofrimento, como a do congolês Moïse Kabamgabe sendo brutalmente assassinado num quiosque do Rio de Janeiro em 2022, repercutem nas mídias percebemos como o Brasil tem falhado na proteção de muitas vidas, na preservação delas.

Figura 22 - Congolês é agredido em quiosque na Barra da Tijuca (2022)



Fonte: Divulgação/Polícia Civil (2022)

As imagens de horror nas cenas como a do assassinato de Moïse Kabagambe, evidenciam algo: a exceção existente no Brasil, que constitui demarcadores sociais e políticos de importância, que visa legitimar a violência exercida sobre alguns corpos. Olharmos eticamente para essa imagem exige de nós reflexões que se voltam a percepções históricas, para que possamos localizar as práticas jurídico-políticas de destituição de valor da vida do migrante negro em território brasileiro. Para tanto, precisamos compreender as dinâmicas normativas de abandono, diferenciação e exclusão do migrante negro das esferas de poder e “como as normas migratórias foram utilizadas ambivalentemente como instrumento de controle e de racialização de vidas negras, e de manutenção de privilégios para o grupo racial hegemônico” (KARINE, 2020, p.21).

Se pensarmos no nível da genealogia que o corpo negro, desde os primórdios da construção do território brasileiro, foi escravizado, depois “alforriado” para ser abandonado e, na emergência do século XX, relegado a zonas de não existência político-jurídica, poderemos compreender como que o esquema racial tem agido na produção das vidas negras como descartáveis. Para Schwarcz (1998, p. 186) essa assinatura da violência praticada contra o corpo negro vem de tempos anteriores em nossa história, cuja ideia escravocrata nivelava o escravizado enquanto uma propriedade que era “por definição o não-cidadão”. São esses os rastros que precisamos observar quando pensamos os Direitos Humanos em coexistência com

a linguagem imagética do horror, pensando um tipo de deslocamento que se inicia na crítica à estetização do sofrimento humano e chegue na defesa de uma ética do olhar.

3. A ESTÉTICA DO SOFRIMENTO NA PÓS-MODERNIDADE

Nesse momento direcionamos o nosso olhar temático para as reflexões de Susan Sontag sobre o tema da pós-modernidade. Indicaremos que a autora, em alguns pontos de suas críticas à exacerbação do “mundo-imagem”, reconheceu existir uma tentativa de separar qualitativamente a produção estética da segunda metade do século XX – forjada no ideal do sofrimento humano. Consideraremos que em determinados momentos do trabalho da autora a noção de um comportamento entendido como pós-moderno aparece para designar posturas, ou ações, que visam esvaziar o significado dos acontecimentos históricos. Isso nos levou a entender que Susan Sontag criticou os posicionamentos meramente consumistas da linguagem imagética do horror. Assim, consideraremos a temática da Sociedade do Espetáculo atrelada muito mais às ações derivadas do consumo exacerbado, no nível da “pós-modernidade”, que deturpam o sentido da realidade, da guerra, da dor e do sofrimento, transformando-a num artefato da política de controle e exclusão social.

Nesse primeiro momento, retomaremos as discussões de Susan Sontag sobre a linguagem imagética, considerando os aspectos críticos da autora no que concerne ao consumo de imagens, sua espetacularização. Para Sontag de *Sobre a Fotografia* (1977), a maneira com que a nossa sociedade produz a estetização das imagens de dor e sofrimento, com a naturalização da violência cotidiana levada a graus extremos de violação aos Direitos Humanos, se deve ao fato de que tais imagens, ao serem divulgadas incessantemente por mídias “incautas”, sem qualquer compromisso ético, ainda não conseguiram nos mover politicamente, porque sempre ocorre a substituição de uma representação por outra. Para Sontag, enquanto não formos capazes de entender que aquelas imagens são parte de nós, isto é, que representam a condição abjeta que todos estamos suscetíveis neste mundo, enquanto não avançarmos para um pressuposto ético, as imagens de horror serão apenas figurações da realidade.

3.1 MODERNO E PÓS-MODERNO: ENTRELAÇAMENTOS TEÓRICOS

A falta de entendimento do percurso traçado pelos teóricos modernos abriu espaço para incongruências irreparáveis de Interpretação. Por isso, coloquemos de início em suspeita interpretações generalizantes e reducionistas, algo que Sontag concordaria, para quem a “interpretação (ao contrário do que muitos supõem) não é um valor absoluto, um gesto mental situado num campo atemporal de competências” pois “a própria interpretação precisa ser avaliada dentro de uma visão histórica da consciência humana” (SONTAG, 2020a, p. 20). Por isso, entender a produção teórica de Susan Sontag se configura em compreender o contexto do qual ela emergiu e, sobretudo, seus antecedentes/antecessores. Os séculos XIX e meados do XX foram o tempo da efervescência filosófica, cujo sentido de permanência de qualquer maneira de pensar o mundo demonstrou-se limitada. Porém, ao delimitarmos o processo de produção ou construção temática desse momento devemos adentrar nas características e fundamentos que o constituiu.

Devemos pensar, precipuamente, os jogos de verdade que validaram um discurso crítico que sustenta ser o nosso tempo algo pós-moderno. A revolta contra o moderno antecipa as críticas à pós-modernidade, tendo como base a ideia de que estes enaltecem a negação de valores absolutos. Curiosamente, para Sontag, a recusa dos parâmetros anteriores que regiam a visão de mundo já tinha seu lugar de aplicação com os modernos, principalmente porque a essência do moderno está “na ideia de que nenhuma aventura vale a pena a menos que possa ser concebida como uma espécie de radicalismo, um radicalismo desembaraçado de todo conteúdo distintivo” (SONTAG, 2020b, p.93).

Para Susan Sontag tentar descrever o moderno, colocando-o em tom de oposição, através do conceito de pós-moderno, parece-nos o lado inconsistente dos que defendem essa ideia de “mudança”. Isso significa segmentar o que deve ou não ser moderno e, por isso, tais “critérios de modernidade são um sistema de ilusões lisonjeadoras, que nos permitem colonizar seletivamente o passado, assim como nossas ideias do que é provinciano, permitem que certas partes do mundo desdenhem de todo o resto” (SONTAG, 2020b, p.52).

Essa afirmação de Sontag nos indica o que virá mais adiante, ao tratarmos do tema da pós-modernidade. Aquilo que não entra nos parâmetros da modernidade passa a ser tipificado como pós-moderno. Em determinado momento da história das artes, os novos sentidos provocados pela competição emergente no campo do novo capitalismo no interior das produções estéticas, se colocam como de vanguarda, dando lugar ao apelo a chamada cultura de massa.

A forma como a arte se torna passível de qualquer contestação se trata da maneira equivocada de compreender o pensamento moderno. Isso significa:

O ataque contra a arte — por ser, exatamente, arte — tinha de ser apoiado pela maneira peculiar e redutora que tem o modernismo de afirmar a autonomia da arte, cuja energia provém, em grande parte, de negar a ideia de hierarquia entre as modalidades da arte. Destituída do respaldo das maneiras herdadas de discriminar entre temas e rumos, a natureza dos quadros foi inexoravelmente subjetivada; e ardilosamente plebeizada. Existem duas assertivas principais neste restrito campo do que cabe ao pintor dizer. O pintor declara que os quadros não precisam ser “explicados”. O pintor explica que os quadros deveriam, de modo correto, ser vistos como “coisas”. (SONTAG, 2020b, p. 178)

Tal ideia se assenta na afirmação de que os valores estéticos das artes em geral estão submetidos à sociedade de consumo. A contradição moderna - que inicialmente sustentava a quebra do paradigma elitista da arte-, estaria em sedimentar duas formas estéticas de arte. Existindo aquela destinada ao consumo, e, portanto, produto da massa, das classes menos “esclarecidas”. Do outro lado, a arte de alto nível, elaborada pelos teóricos da revolução político-social.

Diante disso, a reverência ao ideal de arte é recolocada de maneira ambígua pelos deslocamentos estéticos causados pela questão (pós) “moderna”

Sobre o que não é arte. Um repúdio enérgico à ideia de arte que decorre da reverência à arte dominou a criação artística e o discurso crítico na última década. Centrou-se na equivalência entre, de um lado, os propósitos estéticos e seus critérios implacavelmente “altos” e, de outro lado, as formas ilegítimas ou indefensáveis de privilégio social. Para aqueles cujo interesse principal não é nem abrir o jogo sobre aventuras no terreno pessoal nem falar em favor de comunidades fervorosas, mas sim perpetuar as antigas e semi-opacas sequências de admiração, emulação e superação, a prudência pode sugerir que se diz menos e não mais. (SONTAG, 2020b, p. 178)

O que indica Sontag, nesse excerto, é a maneira como o pensamento (pós) moderno produziu um tipo de ataque contra a concepção de arte, até então vigente, negando “a hierarquia entre as modalidades de arte” (SONTAG, 2020b, p.178). A razão, talvez, seja pela ausência de clareza desses autores (pós) modernos em assumir um compromisso conceitual com o que se define como “arte”. Compreender se há alguma distinção entre moderno e pós-moderno faz parte do caminho teórico de Susan Sontag. Em seu texto intitulado *Sobre a Fotografia (1977)*, Sontag olha para as intenções do projeto capitalista de captura comercial da linguagem imagética do horror. A autora se volta para a nova concepção estética provocada por esse novo modelo de reprodução e espetacularização do sofrimento humano.

Pensar a pós-modernidade quer dizer, nesse sentido, colocar as inovações técnico-científicas, sociais, culturais e estético-filosóficas em debate, realocando-as no campo das vanguardas. Não obstante, a presença de tantos modos de compreensão do mundo permite-nos dizer que, na verdade, existem pensamentos (pós)- modernos, mas que se associam a temas e problemas do seu tempo. Um momento da querela modernista se processou na ideia do desmantelamento da noção de “autor”, visando instituir a revolução no escopo social da tradição que secciona a arte no sentido moral e funcional. Todavia, esse caminho tendeu a forjar determinado sentido de autoria, cujo “papel de ser autor, desmascarado como conformista ou não, continua inexoravelmente subordinado a determinada ordem social” (SONTAG, 2022, p. 20).

Em seu livro intitulado *Sob o Signo de Saturno* (1980), mais especificamente no ensaio *Conhecendo Artaud* (1973), Susan Sontag, na mesma linha de uma tradição teórica dos anos 60 que passa por teóricos como Roland Barthes (*A morte do Autor*- 1968) e Michel Foucault (*O que é um autor?* - 1969), problematiza a ideia de autoria e obra no movimento modernista. Diz Sontag que

o movimento para desconstituir o ‘autor’ está em curso há mais de cem anos. Desde o início, o ímpeto era – e ainda é – apocalíptico: fulgurante de lamento e júbilo, diante da queda convulsiva das antigas ordens sociais, sustentando por essa sensação mundial de que se vive um momento revolucionário, que continua a animar a maior parte da excelência intelectual e moral. O ataque ao ‘autor’ persiste a pleno vapor, embora a revolução ou não tenha ocorrido ou, quando ocorreu, rapidamente asfixiou o modernismo literário. Gradualmente se transformando, nos países que não foram remodelados por uma revolução, na tradição dominante na alta cultura literária, em vez de ser sua subversão, o modernismo continua a desenvolver códigos para preservar as novas energias morais, ao mesmo tempo que as mantem em compasso de espera. (SONTAG, 2022, p.19)

A tentativa de se anular a autoria, que atribui uma referência entre o escrito e o narrado, o visto e o observado, leva o artista moderno a negar sua responsabilidade crítica, ou seja:

Os autores modernos declaram que não são mais responsáveis – no sentido de que tanto autores que celebram seu tempo como aqueles que criticam são igualmente cidadãos cumpridores de normas da sociedade em que atuam. Os autores modernos podem ser reconhecidos por seu esforço para desconstituírem a si mesmos, pela vontade de não serem moralmente úteis à comunidade, por sua inclinação a se apresentarem não como críticos sociais, e sim como profetas, aventureiros do espírito e párias sociais. (SONTAG, 2022, p. 21)

A pretensão estética de afastamento do autor, se colocou através de conflitos no campo da autonomia e da produção artística. Para entendermos isso, precisamos abrir nossa visão para

o aspecto histórico de formação da arte (pós) moderna, cuja assinatura¹⁴ de produção nos mostra que “mais de um século de modernismo literário deixou clara a contingência dos gêneros estabelecidos no passado, minados pela noção de obra autônoma” (SONTAG, 2022, p. 20).

No campo da arte moderna aparecem questões que são duramente criticadas por Susan Sontag. Vejamos,

O hábito crônico da arte moderna de desagradar, provocar ou frustrar o seu público pode ser encarado como participação limitada e vicaria no ideal do silêncio que foi levado como modelo máximo de "seriedade", na estética contemporânea. Porém é ao mesmo tempo uma forma contraditória de participar do ideal de silêncio - não apenas por que o artista continua a realizar obras de arte, mas também porque o isolamento da obra em relação ao seu público nunca perdura. Com a passagem do tempo e a intervenção de obras novas e mais difíceis, a transgressão do artista torna-se agradável e, afinal, legítima. Goethe acusou Kleist de ter escrito suas peças para um “teatro invisível”. Contudo, posteriormente, o teatro invisível torna-se “visível”. O feio, discordante e sem sentido, passa a ser “belo”. A história da arte é uma sucessão de transgressões bem-sucedidas. (SONTAG, 2015, p. 14)

Com efeito, pensar a arte (pós)- moderna implica satisfatoriamente na negação da tradição por, principalmente, considerá-la fruto do academismo exacerbado, cujos anseios estariam vinculados ao progresso. O ideal de transgressão se assenta na estética do novo, mas que pode também indicar o silêncio, isto é, a falta de percepção da realidade. Anulando, assim, a intenção, o caminho responsável de produção e autoria e, nesse sentido:

Inevitavelmente, desconstituir o autor acarreta uma redefinição de “escrita”. Quando esta não mais se define como responsável, a aparente distinção do senso comum entre a obra e quem a produziu, entre fala pública e fala privada, se torna vazia. Toda a literatura pré-moderna se desenvolve a partir da concepção clássica de escrita como uma realização impessoal, autossuficiente, autônoma. A literatura moderna projeta uma ideia muito diferente: a concepção romântica de escrita como um meio no qual a personalidade singular se expõe heroicamente. Essa referência, na essência privada do discurso público e literário, não requer que o leitor saiba, de fato, grande coisa a respeito do autor. Apesar da disponibilidade de vasta informação biografia sobre Baudelaire e quase nada sobre a vida de Lautreamont, *As flores do mal* e *Maldoror* são igualmente dependentes, como obras literárias, da ideia do autor como uma

¹⁴O que significa dizer, a luz do método arqueológico-paradigmático proposto pelo filósofo italiano Giorgio Agamben, encontramos as origens de dado acontecimento, a imagem de determinado objeto histórico. Não obstante, o professor Vinicius Nicastro Honesko, em seu livro *Ensaio sobre o sensível: Poéticas políticas do pensamento* (2021), tece alguns comentários interessantes a respeito das assinaturas. Fala-nos Honesko que: “Essa imagem não é uma meta última em relação à qual se dirige o arqueólogo- como seria o caso do *fantasma* (o eidolon, isto é, uma imagem) indestrutível da regressão freudiana, ou seja, propriamente um passado (cronológico) petrificado numa imagem – mas um ponto de insurgência (justamente uma *imagem dialética*, nesse sentido, uma *assinatura*), algo que, mais do que atrelado ao passado, encontra-se em relação com o devir histórico. E é a partir desse constante jogo entre o ponto de insurgência e o devir histórico, em que tem lugar a *origem*- jogo por si só *anacrônico*- que talvez seja possível à humanidade encontrar seu tempo e sua história destituídos de sua fulguração redentora; ou seja, é na leitura das *assinaturas* que o presente talvez pela primeira vez se torne acessível (e aqui as tentativas de Melandri e Foucault, respectivamente, a superação da lógica dicotômica ocidental e a procura pela assinatura que qualifica e especifica todo evento de palavra, parecem encontrar seu paradigma). (HONESKO, 2021, p. 105-106)

personalidade atormentada que violenta a própria e singular subjetividade (SONTAG, 2022, p. 21).

No campo das artes plásticas encontramos a presença de uma destituição estética que se reveste da negação do autor. Podemos ilustrar isso na figura de Marcel Duchamp (1887-1968), o qual desconstruiu o próprio estatuto das artes plásticas “uma vez que, durante um século de modernismo, a arte foi redefinida como tudo que é destinado a ser cultuado em algum tipo de museu” (SONTAG, 2003, p. 73).

Podemos inserir essa reflexão da filósofa Susan Sontag como uma crítica a essa tendência de se reduzir tudo a ideia de que vivemos num pós-moderno. Principalmente por evidenciar, através de outras leituras (dentro das reflexões filosóficas sobre: literatura, cinema, fotografia, metáforas/doenças), que o horror sempre foi um produto de consumo na linguagem dos meios de comunicação de massa. Não se tratando de um epifenômeno da época dita pós-moderna. A esse respeito sustenta Benjamin Moser que:

A clivagem entre a escrita opaca de muitos acadêmicos pós-modernos e o tom cada vez mais rebaixado das revistas ameaçava deixar escritores como Sontag empacados, sem lugar para publicar. Os principais expoentes do pós-modernismo — Jacques Derrida, Michel Foucault, Jean Baudrillard, Hélène Cixous, Gilles Deleuze — eram franceses, membros de uma cultura cujas produções do pós-guerra Sontag abraçara e promovera numa época em que tais obras eram amplamente ignoradas nos Estados Unidos. Como ela, eles estavam interessados no cinema, na fotografia, no surrealismo e em outras formas de cultura popular até então consideradas desprovidas do *bon ton* da grande arte. Estavam interessados em sexualidade e em feminismo; estavam interessados e se inspiravam em escritores que interessavam a ela, incluindo Barthes, Benjamin e Sartre. Mas Sontag não gostava desses escritores pós-modernos e quase nunca se referia a eles pelo nome. Em vez disso, expressava desaprovação ao “chamado pós-modernismo”, que ela definia como “tornar tudo equivalente”. Desse modo ela alvejava, obliquamente, seus próprios críticos, em particular os neoconservadores que sempre a haviam acusado de rebaixamento de nível. (MOSER, 2019, p. 368).

Não concordamos com a afirmação de Moser de que Sontag “não gostava desses escritores pós-modernos”. Realmente ela expressava certo desacordo em relação aos teóricos da pós modernidade (Jameson, Baudrillard, Guy Debord, por exemplo), mas ela reconhecia a importância daqueles autores que posteriormente seriam classificados como pós-modernos. Em seu livro *Contra a Interpretação* (1966) localizamos duas manifestações elogiosas ao pensamento de Michel Foucault, autor que será reconhecidamente lido como pós-moderno. Em um primeiro momento diz Sontag:

Mas a realização talvez mais valiosa para o romance, vinda da França, é todo um conjunto de críticas inspiradas nos autores do *nouveau roman* (e, em alguns casos, escritas por eles), que constitui um esforço assaz impressionante de pensar de modo sistemático sobre o gênero. Essa crítica — penso nos ensaios de Maurice Blanchot,

Roland Barthes, E. M. Cioran, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor, **Michel Foucault** e outros — é, de longe, a crítica literária mais interessante na atualidade” (SONTAG, 2020a, p.139).

Já, em outro momento do livro, ela diz que:

Muitas vezes, a sensibilidade (a teoria, num certo nível de discurso) que rege certas obras de arte é formulada antes que existam obras substanciais que encarnem essa sensibilidade. Ou a teoria pode se aplicar a obras que não são aquelas para as quais ela se desenvolveu. Assim, agora na França há escritores e críticos como Alain Robbe-Grillet (*Pour un nouveau roman*), Roland Barthes (*Essais critiques*) e **Michel Foucault** (ensaios em *Tel Quel* e outros) que têm elaborado uma estética antirretórica elegante e persuasiva para o romance. (SONTAG, 2020a, p. 221)

Assim, podemos compreender a partir disso que a filósofa discordava dessa leitura que assume o nosso tempo como pós-moderno. Talvez, isso se deva ao fato de que Sontag sempre estabeleceu diálogo com diversas teorias, sendo uma pensadora que transitava facilmente por muitos ramos do conhecimento humano. Nesse sentido, Susan Sontag foi uma humanista, cujos trabalhos estiveram voltados à contestação de verdades absolutas. Além disso, suas principais reflexões giravam em torno do modo como a realidade é manipulável pela linguagem metafórica, imagética, política. Porém, como o pensamento de Sontag é complexo, podemos e devemos continuar essa reflexão em torno do que ela entendia por pós-modernismo.

Em um momento específico no livro *Questão de ênfase*, mais especificamente no texto intitulado “Um Léxico para Available Light”, publicado em 1983, Susan Sontag define o conceito de pós-moderno da seguinte maneira:

PÓS –MODERNO. O envelhecimento do modernismo foi notado por observadores sagazes quando o modernismo ainda estava em seu viço. “A palavra ‘moderno’ mudou de sentido”, observou Cocteau em 1932, já se situando com segurança além do moderno (a posição mais vantajosa para todos) e predizendo que “a era moderna será um período entre 1912 e 1930”. Um dos riscos perenes do modernismo, sua extinção, foi há pouco celebrado com o mais bem-sucedido entre os novos rótulos — a palavra “pós-moderno”, aplicada pela primeira vez a arquitetos, agora se aplica também a artistas visuais e a coreógrafos, à maneira de Cunningham. Não raro, sinônimo de eclético. Mas às vezes fundido a minimalista. (SONTAG, 2020, p.201-202)

Dessa maneira que Susan Sontag atribui o sentido de pós-moderno como um novo rótulo no campo das artes. Numa entrevista de 2002, Sontag novamente se manifestou em relação ao tema. Nesta entrevista, podemos analisar uma observação filosófica mais crítica a essa questão, baseada num posicionamento de reprimenda a qualquer tentativa de apagamento da história. Aqui temos uma Sontag que considera ser o pós-modernismo uma estratégia de anulação dos acontecimentos históricos em detrimento de uma cultura do desvalor, e assim ela acaba fazendo

a “conexão entre pós-modernismo e vacuidade política: o discurso piegas, feito para a TV, que se tornou padrão na esteira de Reagan” (MOSER, 2019, p.369).

No livro póstumo de Susan, intitulado *Ao Mesmo Tempo* (2004), encontramos no texto *Um ano depois* alguns indícios do que ela entendia por tendência pós-moderna:

Quando os importantes discursos de Lincoln são citados nas cerimônias comemorativas do 11 de setembro eles se tornaram – à maneira autenticamente pós-moderna – totalmente esvaziados de sentido. São agora gestos de nobreza, de grandeza de espírito. Tornou-se irrelevante para que eles foram importantes. (SONTAG, 2008, p.134)

Através dessa passagem, extraímos a ideia de que para Sontag o pós-moderno seria a reapropriação de discursos, ações, acontecimentos históricos a tal ponto que provocaria o esvaziamento de seus sentidos e, por conseguinte, de seu real significado. Para ela, a diversidade no gosto, a negação de verdades absolutas, a discordância de ideias universais de sujeito não é característica de um pensamento pós-moderno. Ou seja,

Esta não é a sensibilidade que é chamada de pós-moderna - aliás, essa não é a palavra que eu uso ou acho útil usar. Associo o pós-modernismo ao nivelamento e à reciclagem. A palavra modernismo surgiu na arquitetura. Tem um significado muito específico. Significava a Escola Bauhaus, Le Corbusier, o arranha-céu em caixa, a rejeição do ornamento. Forma é função. Existem todos os tipos de dogmas modernistas na arquitetura, que passaram a prevalecer não apenas por seus valores estéticos. Havia um suporte material para essas ideias: é mais barato construir prédios assim. De qualquer forma, quando o termo pós-modernismo começou a ser usado em todo o campo para todas as artes, ele ficou inflado. De fato, muitos escritores que costumavam ser chamados de modernos ou modernistas agora são chamados de pós-modernos porque reciclam, usam citações - estou pensando em Donald Barthelme, por exemplo - ou praticam o que é chamado de intertextualidade¹⁵.

Por isso, para Sontag a expressão pós-moderno é empregada de modo equivocado, sobretudo quando adentra no campo das artes. A questão tratada por Sontag acerca dos “pós-modernos”, de modo crítico, acaba sendo mais profunda, indicando a “perversão” de uma sociedade que se apropria da realidade histórica, em seu nível macro e micro, para destituí-la de sentido.

¹⁵This is not the sensibility that's called the postmodern--by the way, that's not the word I use or find useful to use. I associate postmodernism with leveling and with recycling. The word modernism arose in architecture. It has a very specific meaning. It meant the Bauhaus School, Corbusier, the box skyscraper, the rejection of ornament. Form is function. There are all sorts of modernist dogmas in architecture, which came to prevail not only because of their aesthetic values. There was a material support for these ideas: it's cheaper to build buildings this way. Anyway, when the term postmodernism began to be used across the field for all the arts it became inflated. Indeed, many writers who used to be called modern or modernist are now called postmodern because they recycle, use quotations--I'm thinking of Donald Barthelme, for instance--or practice what's called intertextuality.” Disponível em: <http://pmc.iath.virginia.edu/issue.901/12.1chan.html>

Para determinados autores, como Fredric Jameson, David Harvey, Terry Eagleton, pensar o pós-moderno se reduz a entender os efeitos maléficos do capitalismo e da globalização.

Sontag questiona esse tipo de análise, sustentando que:

Jameson é o principal estudioso que tentou dar mais sentido à categoria de pós-modernismo. Uma das razões pelas quais continuo não convencido pelo uso do termo é que não acho que ele esteja interessado nas artes. Na verdade, nem mesmo na literatura. Ele está interessado em ideias. Se ele se importasse com literatura, ele não teria citado – longamente – Norman Mailer. Enquanto você ilustra suas ideias com citações de romances, também está sugerindo implicitamente às pessoas que leiam esses livros. Acho que Jameson não sabe que Mailer não é um escritor muito bom, ou que não se importa. Outro exemplo é quando Van Gogh e Warhol são tratados como equivalentes por Jameson por causa da construção de teorias, para encaixar exemplos em sua teoria. É quando desço do ônibus. Na minha opinião, o que é chamado de pós-modernismo – isto é, tornar tudo equivalente – é a ideologia perfeita para o capitalismo consumista. É uma ideia de acumulação, de preparar as pessoas para suas expedições de compras. Estas não são ideias críticas...¹⁶

Enquanto pensadora e crítica dos valores impostos, Sontag nos ensinou que “não existem obras de arte sem estilo, apenas obras de arte pertencentes a diversas tradições e convenções estilísticas de maior ou menor complexidade” (SONTAG, 2020a, p.33). O que significa pensar as definições do que é ou não arte de acordo com seu lugar no espaço e tempo.

Quando questionada sobre as suas contribuições para destituir a verdade do saber sobre o estilo, Sontag afirmou:

Eu nunca pensei que estava preenchendo a lacuna entre culturas altas e baixas. Sou inquestionavelmente, sem qualquer ambiguidade ou ironia, fiel ao cânone da alta cultura na literatura, na música, nas artes visuais e cênicas. Mas também gostei de muita música popular, por exemplo. Parecia que estávamos tentando entender por que isso era perfeitamente possível e por que não era paradoxal... e que diversidade ou pluralidade de padrões poderia ser. No entanto, não significava abolir a hierarquia, não significava equacionar tudo. Em certo sentido, eu era tão partidária ou defensora da hierarquia cultural tradicional quanto qualquer conservador cultural, mas não desenhava a hierarquia da mesma maneira... Tomemos um exemplo: só porque eu amava Dostoiévski não significava que eu não poderia amar Bruce Springsteen. Agora, se alguém diz que você tem que escolher entre literatura russa ou rock 'n roll, é claro que eu escolheria literatura russa. Mas eu não tenho que escolher. Dito isto, eu nunca argumentaria que eles são igualmente valiosos. Mas fiquei muito impressionada com a riqueza e diversidade das experiências de cada um. Consequentemente, parece-

¹⁶Jameson is the leading scholar who has tried to make more sense of the category of postmodernism. One of the reasons I remain unconvinced by his use of the term is that I don't think he's interested in the arts. Not really. Not even in literature. He's interested in ideas. If he cared about literature he wouldn't have quoted--at great length--Norman Mailer. While you illustrate your ideas with quotations from novels, you're also implicitly suggesting to people that they read these books. I think that either Jameson doesn't know that Mailer isn't a very good writer, or that he doesn't care. Another example is when Van Gogh and Warhol are treated as equivalent by Jameson for the sake of theory-building, for fitting examples into his theory. That's when I get off the bus. In my view, what's called postmodernism--that is, the making everything equivalent--is the perfect ideology for consumerist capitalism. It is an idea of accumulation, of preparing people for their shopping expeditions. These are not critical ideas....

me que muitos comentaristas culturais estavam mentindo sobre a diversidade de suas experiências. Por outro lado, há muitas coisas na cultura de massa que não me atraem, principalmente o que está na televisão. Parece muito não nutritivo, convencional, sem graça, trivial. Portanto, não era uma questão de preencher a lacuna. Simplesmente vi muita simultaneidade em minhas experiências de prazer e senti que a maior parte do discurso sobre cultura era filistéia ou superficialmente esnobe. Então não era isso é "aqui" e isso é "lá", e eu posso fazer uma ponte. Era que eu me entendia como tendo muitos tipos de experiências e prazeres, e estava tentando entender por que isso era possível, e como você ainda poderia manter um senso hierárquico de valores.¹⁷

Por isso, a preocupação de Susan Sontag estava mais voltada à questão do comportamento e às práticas e discursos de nossa sociedade que definem o que é arte e o que não é e, portanto, deve ser interpretado como pós-moderno. Devemos lembrar que um de seus ensaios mais importantes, publicado na *Partisan Review* com o título *Notas sobre o Camp* (1964), talvez seja, aos olhos dos críticos da pós-modernidade, o texto mais pós-moderno da autora. Nesse texto a tese da autora gira em torno da ideia de que “muitas coisas no mundo não receberam nome, e muitas coisas, mesmo que tenham recebido nome, nunca foram descritas” (SONTAG, 2020a, p.346).

O argumento, portanto, era de que o Camp significava uma espécie de sensibilidade com enfoque no artifício, cujo sentido maior era dado ao estilo, e não ao conteúdo. Assim, o Camp configura um novo tipo estético, uma nova maneira de ver o mundo, certo esteticismo que privilegia o exagero, cuja marca principal “é o espírito de extravagância” (SONTAG, 2020a, p. 356). Todos esses ensaios que compõem o livro intitulado *Contra a Interpretação* são destruidores das ideias universais e pré-estabelecidas e, portanto, seriam o ápice do pós-moderno para alguns teóricos. Tendo como enfoque discussões do cinema à literatura, o livro de 1966 trouxe novas maneiras de se conceber o significado filosófico-estético das artes.

¹⁷I never thought I was bridging the gap between high and low cultures. I am unquestioningly, without any ambiguity or irony, loyal to the canon of high culture in literature, music, and the visual and performing arts. But I've also enjoyed a lot of popular music, for example. It seemed we were trying to understand why that was perfectly possible and why that wasn't paradoxical... and what diversity or plurality of standards might be. However, it didn't mean abolishing hierarchy, it didn't mean equating everything. In some sense I was as much a partisan or supporter of traditional cultural hierarchy as any cultural conservative, but I didn't draw the hierarchy in the same way.... Take an example: just because I loved Dostoevsky didn't mean that I couldn't love Bruce Springsteen. Now, if somebody says you have to choose between Russian literature or rock 'n roll, of course I'd choose Russian literature. But I don't have to choose. That being said, I would never argue that they're equally valuable. But I was very struck by how rich and diverse one's experiences are. Consequently, it seems to me a lot of cultural commentators were lying about the diversity of their experiences. On the other hand, there are a lot of things in mass culture that didn't appeal to me, notably what's on television. It seems very non-nourishing, conventional, bland, trivial. So it wasn't a question of bridging the gap. It's simply that I saw a lot of simultaneity in my experiences of pleasure, and felt that most discourse about culture was either philistine or shallowly snobbish. So it wasn't this is "here," and that's "there," and I can make a bridge. It was that I understood myself to have many kinds of experiences and pleasures, and I was trying to understand why that was possible, and how you could still maintain a hierarchical sense of values. Against Postmodernism, etc.: A Conversation with Susan Sontag, in: *Postmodern Culture*, Volume 12, Número 1, setembro de 2001. Disponível em: <http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.901/12.1chan.txt>

No texto *Trinta anos depois...*, que trata exatamente desse momento, Sontag responde que:

O cinema foi a atividade artística exemplar durante o tempo em que foram escritos estes ensaios, mas havia assombros também nas outras artes. Os artistas se mostravam insolentes outra vez, como tinham sido após a Primeira Guerra Mundial, até a ascensão do fascismo. O moderno ainda era uma idéia vibrante. (Isso foi antes das capitulações encarnadas na idéia do “*pós-moderno*”.) E eu nada disse aqui sobre as lutas políticas que tomaram forma na época em que os últimos destes ensaios foram escritos: refiro-me ao nascente movimento contra a guerra americana no Vietnã, que iria consumir boa parte de minha vida desde 1965 até o início da década de 1970 (aqueles anos também pertenceram aos Anos 60, eu suponho). Que maravilha, tudo isso parece, quando visto em retrospecto. Como seria bom se essa ousadia, esse otimismo, esse descaso pelo comércio tivessem sobrevivido. Os dois pólos do sentimento caracteristicamente moderno são nostalgia e utopia. A característica mais interessante da época hoje denominada Anos 60 talvez seja ter havido tão pouca nostalgia. Nesse sentido, foi de fato um momento utópico. O mundo em que estes ensaios foram escritos não existe mais. (SONTAG, 2020b, p. 311-312)

O que faz Sontag, desse modo, é mostrar a mutação do comportamento cultural nos anos 60, indicando a qualidade derivada desse fenômeno, que pode ser localizado em “filmes, roupas, móveis, músicas populares, romances, pessoas, construções campy..” (SONTAG, 2020a, p.349). Nesse sentido, ao trazer o Camp para as discussões no campo da estética, Sontag desconstrói a definição do estilo como bom ou ruim, libertando-nos das amarras da chamada alta cultura. Mais do que qualquer outra coisa, o Camp é uma forma de darmos uma “resposta ao problema de como ser um dândi na era da cultura de massa” (SONTAG, 2020a, p.363). Isso indica claramente a crítica que Sontag estabelece a uma sociedade que supervaloriza uma cultura em detrimento da outra, ou, como tematizará em trabalhos posteriores, uma sociedade que se afasta da realidade sem atribuir importância ao que está fora de sua definição como plausível e possível de ser reconhecido, visto, notado.

Desse modo, o que temos como fenômeno mais contemporâneo do que pós-moderno seria a ausência de conexão com o mundo real, com a política, com a dor do outro, por isso “o argumento de que a vida moderna consiste em uma dieta de horrores que nos corrompe e a que nos habituamos gradualmente é uma ideia básica da crítica da modernidade — uma crítica quase tão antiga quanto a própria modernidade” (SONTAG, 2003, p. 89).

Susan Sontag recusa denominar isso de mundo pós-moderno, aceitando passivamente qualquer atribuição valorativa e, desse modo, reconhecendo supostamente que a culpa é toda do capitalismo, que transforma as manifestações artísticas em lixo ou luxo. Em nenhum momento de seus trabalhos Susan Sontag fez menção direta à sociedade pós-moderna em tom de crítica. Ela trata, não obstante, das questões provenientes de um mundo imagético, articulado

pelas predisposições do consumismo exacerbado. Já em seus *Ensaio sobre Fotografia* (1977) ela sustentava que:

Uma sociedade capitalista requer uma cultura com base em imagens. Precisa fornecer grande quantidade de entretenimento a fim de estimular o consumo e anestesiar as feridas de classe, de raça e de sexo. E precisa reunir uma quantidade ilimitada de informações para melhor explorar as reservas naturais, aumentar a produtividade, manter a ordem, fazer a guerra, dar emprego a burocratas. As faculdades geminadas da câmera, subjetivizar a realidade e objetificá-la, servem idealmente a essas necessidades e as reforçam. As câmeras definem a realidade de duas maneiras essenciais para o funcionamento de uma sociedade industrial avançada: como um espetáculo (para as massas) e como um objeto de vigilância (para os governantes). A produção de imagens também supre uma ideologia dominante. A mudança social é substituída por uma mudança em imagens. A liberdade de consumir uma pluralidade de imagens e de bens é equiparada à liberdade em si. O estreitamento da livre escolha política para libertar o consumo econômico requer a produção e o consumo ilimitados de imagens. (SONTAG, 2004, p. 195)

Podemos encontrar seu posicionamento teórico sobre esse tema a partir de entrevistas aos meios de comunicação. Numa entrevista concedida à Folha de São Paulo em 24 de agosto de 2003,

Nas palavras de Sontag:

Essa idéia de que vivemos num mundo pós-moderno em que nada é real, só espetáculo, é provincianismo. Pessoas como Baudrillard ou Noam Chomsky ficam em seus escritórios e suas confortáveis casas de campo e nunca viram o horror de perto, nunca viram a terrível condição em que vive a maioria das pessoas do mundo. Por isso não acredito no que dizem¹⁸.

A forma como que a linguagem imagética do horror tem sido defendida como resultado de uma sociedade pós-moderna parece, para Sontag, um discurso orgânico de passividade e aceitação das mazelas do mundo. Acreditamos que a autora nos clama pelo tom crítico a ideias como, por exemplo, de que se há violações de Direitos Humanos pelo planeta, esta é a “realidade” e, portanto, devemos aceitá-la. Por isso, ao tratar do tema das imagens e sua valoração enquanto representação direta do mundo real, ela desmantela as incongruências dos intelectuais de “gabinete”, que olham para o mundo como se este fosse dominado por forças externas, sem que nós pudéssemos fazer algo contra elas.

Assim, com tom de revolta Sontag demonstra seu repúdio a esse tipo de discurso sustentando que:

¹⁸MOURA, Flávio. Sontag vê a dor. In: **Folha de São Paulo**. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2408200312.htm#:~:text=Paulo%20%2D%20Susan%20Sontag%20v%C3%AA%20a%20dor%20%2D%2024%2F08%2F2003&text=Em%20%22Ensaio%20sobre%20a%20Fotografia,perdido%20a%20capacidade%20de%20reagir>

Existem intelectuais e intelectuais. A maioria deles são conformistas. Mas alguns são corajosos, muito corajosos. E o que os intelectuais estão fazendo com o pós-modernismo? Como as pessoas movimentam esses termos em vez de olhar para a realidade concreta! Sou pela complexidade e pelo respeito pela realidade. Não quero pensar nada teoricamente nesse sentido. Meu interesse é entender a genealogia das ideias. Se sou contra a interpretação, não sou contra a interpretação como tal, porque todo pensamento é interpretação. Na verdade, sou contra a interpretação reduitiva e contra a transposição fácil e a criação de equivalências baratas.¹⁹

O absurdo existe, o horror também existe e não se tratam de ideias provincianas oriundas do espaço metafísico. Por isso, a sua preocupação em mostrar que há mais por detrás das imagens daquilo que nos é mostrado, não se atendo as definições de isto ou aquilo seria resultado de um mundo pós-moderno, sua intenção foi outra.

Nas palavras de Sontag:

Acho que não preciso usar o termo "pós-moderno". Mas acho que ver o mundo fotograficamente é o grande nivelador. E ainda estou intrigada com as consequências de ver os desastres e os horrores do mundo através de imagens fotográficas. Isso nos anestesia? Isso nos acostuma com as coisas? O valor do choque se desgasta? Não sei. Então há uma grande diferença entre as imagens estáticas e as imagens em movimento. A imagem em movimento é muito poderosa porque você não sabe para onde ela vai. No último ensaio em *On Photography*, falei sobre a experiência que tive na China assistindo a uma operação sob anestesia de acupuntura. Eu vi alguém ter a maior parte de seu estômago removido por causa de uma úlcera catastrófica. Claramente funcionou. Seus olhos estavam abertos e ele estava falando e bebendo um líquido por um canudo. Não havia como fingir isso; funcionou. O médico disse que tende a funcionar bem para o tronco, mas não tão bem para os membros, e não funciona para alguns pacientes. Mas funcionou para este. Eu assisti à operação sem vacilar, o corte aberto do abdômen, a grande parte ulcerosa do estômago do paciente, que parecia cinza como um pneu. Esta foi a primeira operação que eu vi, pensei que talvez fosse achar difícil assistir, mas não achei. Então, seis meses depois, eu estava em um cinema em Paris assistindo *Chung Kuo*, o filme chinês de Antonioni, que tem uma cena mostrando uma cesariana com anestesia de acupuntura. No momento em que o abdômen da grávida foi cortado, eu não pude assistir. Que estranho! Eu não podia ver a imagem, mas podia ver a coisa real. Isso é muito interessante. Há todo tipo de quebra-cabeças sobre o que é a cultura da imagem.²⁰

¹⁹There are intellectuals and intellectuals. The majority of them are conformists. But some are brave, very brave. And what are intellectuals doing with postmodernism? How people move these terms around instead of looking at the concrete reality! I'm for complexity and the respect for reality. I don't want to think anything theoretically in that sense. My interest is to understand the genealogy of ideas. If I'm against interpretation, I'm not against interpretation as such, because all thinking is interpretation. I'm actually against reductive interpretation, and I'm against facile transposition and the making of cheap equivalences.

²⁰I don't think I need to use that term "postmodern." But I do think seeing the world photographically is the great leveler. And yet I'm puzzling a lot over the consequences of viewing disasters and the horrors of the world through photographic images. Does it anaesthetize us? Does it make us used to things? Does the shock value wear off? I don't know. Then there's a big difference between the still and the moving images. The moving image is very powerful because you don't know where it's going to go. In the last essay in *On Photography*, I talked about the experience I had in China watching an operation under acupuncture anaesthesia. I saw someone have most of his stomach removed because of a catastrophic ulcer. Clearly it worked. His eyes were open and he was talking and sipping some liquid through a straw. There was no way of faking that; it did work. The doctor said it tends to work well for the torso but not so well for the limbs, and doesn't work for some patients at all. But it worked for this one. I watched the operation without flinching, the cutting open of the abdomen, the huge ulcerous part of the

Nesse sentido Sontag vai além, permitindo-nos questionar todo tipo de sociedade que se apropria da linguagem imagética no intuito de dizer que aquilo é a realidade dos fatos, a representação máxima da verdade. Sontag não nega a existência da realidade, como se vivêssemos numa matrix eterna. Susan Sontag se opôs veementemente a este modo de concepção da realidade, pois, para ela “há ainda uma realidade que existe, independentemente das tentativas de enfraquecer a sua autoridade” (SONTAG, 2003, p.91) Mesmo que, de certa forma, estejamos submersos a estratégias de controle midiático, cujas imagens são utilizadas em detrimento de interesses políticos, não podemos negar que para além das imagens existe uma realidade. No caso da guerra, indubitavelmente, a realidade do horror e absurdo que ela provoca existe. Mas isso se encontra para além do enquadramento, do recorte figurativo da imagem.

Sua intenção é a de contestar o modo como interpretamos a realidade a partir de “interlocutores” visuais, numa tentativa de cristalização imagética do mundo. Para Sontag, devemos extrapolar as barreiras das teorias sobre imagens, por exemplo, adentrando nos contextos e, sobretudo, nas narrativas históricas que as permeiam. Uma imagem não vale mais do que mil palavras. O absurdo encontrou nova forma de expressão. As imagens do horror, da guerra e do sofrimento humano.

3.2.. MODERNO E PÓS-MODERNO: OUTRAS LEITURAS CRÍTICAS

Para alguns olhares no que tange aos conceitos de moderno e pós-moderno, haveria ainda extrema dificuldade na divisão entre ambos. As inflexões do pensamento modernista de Duchamp, por exemplo, serviram de base, também, a trabalhos de cunho pós-modernista. Assim sustenta Davi B. Morris, ao dizer que:

O termo pós-moderno incluirá inevitavelmente pessoas e acontecimentos à frente do seu tempo, ou atrás, passando por cima ou resistindo a categorias. Marcel Duchamp ajudou a inventar a arte modernista, embora suas obras - sobretudo os famosos *readymade*, como o urinol em porcelana que exibiu sob o título *Fonte* (1917) – resumiram um espírito nitidamente pós-moderno. Samuel Beckett? Será um pós-moderno precoce ou, como foi chamado, o último modernista? Os casos que se

patient's stomach, which looked gray as a tire. This was the first operation I had seen, I thought maybe I'd find it hard to watch, but I didn't. Then, six months later, I was in a movie theater in Paris watching Chung Kuo, Antonioni's China film, which has a scene showing a Caesarian delivery with acupuncture anaesthesia. The moment the abdomen of the pregnant woman was cut, I couldn't watch it. How strange! I couldn't watch the image, but I could watch the real thing. That is very interesting. There are all sorts of puzzles about what the culture of image is.

encontram nesta fronteira realçam uma outra questão. Será que o pós-modernismo representa um corte decisivo com o passado - ou uma extensão e desenvolvimento de programas modernistas? Em algumas áreas (na arquitetura, por exemplo), as diferenças entre pós-moderno e modernos são óbvias, mas nas outras a relação é muito mais difícil de separar. Até as tendências culturais que os analistas concordam em chamar de pós-modernas são fontes de desacordo e conflito. Em suma, não há um pós-modernismo, monolítico e homogêneo, mas um diálogo de vozes pós-modernas. O pós-modernismo é deliberadamente pluralista e multicultural, um consórcio livre de partes heterogêneas, onde as consistências subjacentes são frequentemente menos visíveis do que o jogo exterior da diferença. (MORRIS, 2000, p. 36)

Para tornarmos mais clara a distinção entre os termos pós-modernismo, pós modernidade e pós-modernos podemos pensar as definições desses termos a partir do que consta no de outro pensador, isto é, Terry Eagleton. Em seu livro *As Ilusões do pós-modernismo* (1998), sustenta Eagleton que :

A palavra pós-modernismo refere-se em geral a uma forma de cultura contemporânea, enquanto o termo pós-modernidade alude a um período histórico específico. Pós-modernidade é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a ideia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação ... Pós-modernismo é um estilo de cultura que reflete um pouco essa mudança memorável por meio de uma arte superficial, descentrada, infundada, autoreflexiva, divertida, caudatária, eclética e pluralista, que obscurece as fronteiras entre a cultura ‘elitista’ e a cultura ‘popular’. (EAGLETON, 1998, p. 7)

Há autores que consideram ter “aparecido” essa nova cultura a partir de um novo contexto estético-literário oriundo de países da América Hispânica. É isso o que defende Perry Anderson em seu livro *As Origens da Pós Modernidade* (1998). O historiador da cultura enfatiza diversos aspectos que permeiam o conceito, mostrando que a produção teórica, sobretudo literária, da pós modernidade encontra seu lugar primeiro de aplicação em autores como Pablo Neruda, Jorge Luís Borges, Antonio Machado e Garcia Lorca. Todavia, o termo “pós-modernidade” apenas será empregado enquanto categoria histórica de interpretação nos trabalhos do historiador Arnold Toynbee, mais especificamente em sua obra monumental intitulada *A Study Of History*, no volume dedicado ao século XX. Com efeito, posteriormente às reflexões de Toynbee, o termo volta a ser utilizado por autores ligados à literatura, tal como o poeta Charles Olson que, em 1956, passou a definir a cultura dos EUA como “pós-moderna, pós-humanista, pós-histórica” (ANDERSON, 1998, p.13).

Isso caracteriza um novo olhar para dentro da cultura, pois “com Olson, uma teoria estética ligou-se a uma história profética, com uma agenda que avaliava a inovação poética a revolução política, na tradição clássica das vanguardas européias do período anterior à guerra” (ANDERSON, 1998, p. 18). A conotação negativa do termo pós modernidade surge no campo

de pesquisa da sociologia, ou ciências sociais, em 1959. Com Wright Mills, a pós-modernidade passa a definir um período de decadência cultural e vazio de ideias racionais, ou seja, um espaço em que “a razão e a liberdade se separam numa sociedade pós-moderna de impulso cega e conformidade vazia” (ANDERSON, 1998, p.18-19).

Pensar a “razão pós-moderna” torna-se improvável, pois inexiste qualquer referencial possível que nos leve a um interlocutor filosófico. Por isso, autores como das mais diversas áreas do conhecimento tratarão do tema da pós-modernidade com interpretações bem específicas. A leitura de François Lyotard sobre a pós-modernidade ressalta a ausência de sentido identitário e, por conseguinte, o fim das metanarrativas, a decomposição dos “grandes relatos”. Ainda, sustenta o mesmo filósofo que tal situação significa “a dissolução do vínculo social e a passagem das coletividades sociais ao estado de uma massa composta de átomos individuais lançados num absurdo movimento browniano” (LYOTARD, 2009, p.28). O texto de Lyotard publicado em 1979, *A condição pós-moderna*, inaugura certo modo de se pensar as fraturas da racionalidade que fundamentam os saberes.

O imaginário absoluto das narrativas universais, legitimada pela autoridade que enuncia a verdade do saber, entra em colapso pois “o grande relato perdeu a sua credibilidade, seja qual for o modelo de unificação que lhe é conferido: relato especulativo, relato de emancipação” (LYOTARD, 2009, p.69). Para o filósofo francês, o pós-moderno seria a queda, a derrocada das grandes narrativas que visam definir o mundo, principalmente em âmbito histórico, na relação entre passado, presente e futuro. As propostas oferecidas pelo cristianismo, iluminismo e marxismo, por exemplo, sofrem abalos irreparáveis na pós-modernidade, são contestadas sua capacidade, enquanto narrativas originárias, de todos os problemas na sociedade. Por isso, a pós-modernidade nega toda proposta de fundação da verdade.

Nesse sentido, os autores inseridos na era pós-moderna partem de uma “história crítica da verdade”, tratando-a como um problema epistemológico, de teoria do conhecimento. As verdades utópicas do iluminismo, cristianismo e marxismo, para mencionarmos algumas, são rechaçadas pelos pós-modernos. Assim, a principal preocupação dos pilares do pós-modernismo se direciona ao “diagnóstico do presente”, reconhecendo a incerteza do futuro. Por isso, a pós-modernidade acredita que o discurso atrelado a um saber se constitui pela Vontade de Verdade²¹ e, portanto, de poder. Tais discursos são meros jogos de linguagem/verdade sobre

²¹O conceito de Vontade de Verdade toma lugar no pensamento do filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900) e que será incorporado por Michel Foucault na sua história crítica da verdade, que reflete sobre a questão da seguinte maneira: “Certamente, se nos situamos no nível de uma proposição, no interior de um discurso, a separação entre o verdadeiro e o falso não é nem arbitrária, nem modificável, nem institucional, nem violenta. Mas se nos situamos em outra escala, se levantamos a questão de saber qual foi, qual é constantemente, através de

questões específicas e não gerais. Portanto, ao contrário do que sustentam os seus críticos, a pós-modernidade reivindica a abertura para outras possibilidades, a adesão ou reconhecimento de novos saberes, relegados a uma segunda categoria, subjugados historicamente pelas relações de poder. Assim, os autores da pós-modernidade reconhecem que os discursos, que se assumem como verdadeiros, estão em constante disputa, são singulares. A ideia de uma pós-modernidade, desenvolvida de maneira crítico-pejorativa por autores que discordam daqueles que “afrontam” as metanarrativas (marxismo, iluminismo e cristianismo, por exemplo), parece-nos vaga e tautológica.

Principalmente tautológica, por que:

O pós-moderno compreende, incontestavelmente, uma reação contra o moderno, que se tornou o bode expiatório. Mas a própria formação do termo - como dos termos pós-modernismo e pós - modernidade - levanta uma dificuldade lógica imediata. Se o moderno é o atual e o presente, o que significa o prefixo pós? Não seria contraditório? O que seria esse depois da modernidade, designado pelo prefixo, se a modernidade é a inovação constante, o próprio movimento do tempo? Como é possível falar de um tempo depois do tempo? Como pode um presente negar a sua qualidade de presente? (COMPAGNON, 2010, p.107)

Assim, o espantalho da pós-modernidade se trata mais de um posicionamento contrário às manifestações teóricas gerais que buscam outras formas de explicação da realidade, nas suas mais diversas perspectivas. Os caminhos para a pós-modernidade, ou entendê-la enquanto tal, percorre um manifesto de oposição ao diferente, o que nos revela que “a modernidade em si não é tão moderna, mas claramente os confrontos com relação a modernidade são mais proeminentes em algumas civilizações do que em outras, e esses nunca foram tão agudos quanto o são em nossa época” (KOLAKOWSKI, 2021, p.13). O dilema causado por aquilo que significa “ser moderno” faz parte de novas reivindicações e perspectivas teóricas que visam definir o nosso tempo, mas sem contemplar em si as consequências da modernidade. Por isso, há sociedades que buscam para si determinada afirmação estética, podendo ou não reverberar em diversos problemas de ordem técnica e ética, como o campo ilustrativo das imagens de sofrimento comercializadas em demasia pelos veículos de comunicação de massa.

nostros discursos, essa vontade de verdade que atravessou tantos séculos de nossa história,-ou qual e, em sua forma muito geral, o tipo de separação que rege nossa vontade de saber, então é talvez algo como um sistema de exclusão (sistema histórico, institucionalmente constrangedor) que vemos desenhar-se.” (FOCAULT, 1996,p. 14)

3.3. A “SOCIEDADE DO ESPETÁCULO” NO MUNDO PÓS-MODERNO

O conceito de Sociedade do Espetáculo vem dos trabalhos do pensador francês Guy Debord. Inicialmente a leitura sobre este conceito esteve atrelada ao uso de imagens como forma de esvaziamento das capacidades racionais de reflexão sobre o mundo, mas Debord advertiu que “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 1997, p.14). Para os teóricos da chamada Sociedade do Espetáculo, a transfiguração do horror em imagens e a sua reprodução incessante pelos meios de comunicação, que apenas ambicionam o consumo desenfreado, não conseguiram mais despertar a vontade humana, a sua sensibilidade, especialmente de certos grupos que naturalizaram a linguagem do horror como mero entretenimento, perdendo a capacidade ética e supervalorizando a estetização da dor dos outros. Num caminho estético em que:

A subversão moralista propõe a vida fracassada como um antídoto para a vida bem-sucedida. A subversão do esteta, que a década de 60 havia de tornar uma peculiaridade sua, propõe a vida como espetáculo de horror, como antídoto para a vida tediosa. (SONTAG, 2004, p. 57)

Nesse sentido, buscaremos tratar a partir deste momento das críticas ao chamado pensamento pós-moderno. Enfatizamos que a maior parte dos autores que são contrários à “Condição pós-moderna” vinculam-se às leituras marxistas da sociedade (Fredric Jameson, David Harvey, Terry Eagleton, Perry Anderson, para citarmos alguns). Em síntese, para essa tradição de pensamento crítico, a pós-modernidade reduz as relações humanas ao mero estatuto de consumo, da fluidez, do efêmero, em que “tudo que é sólido se desmancha no ar”.

A fragmentação dos sentimentos e da percepção da dor do outro anestesia a humanidade, considerada inerente ao ser humano. Por isso:

As massas não são mais um referente porque não têm mais natureza representativa. Elas não se expressam, são sondadas. Elas não refletem, são testadas... ora, sondagens, testes, médias, são dispositivos que não dependem mais de uma representação representativa, mas, sim, simulativa. Elas não visam mais um referente, mas um modelo. (BAUDRILLARD, 1991, p. 22).

O modelo adotado pela sociedade pós-moderna é o do consumo. Tudo pode ser reduzido a produto do mercado, até mesmo a “gestão do sofrimento psíquico²²”. A ideia de que o

²²Argumento utilizado pelos professores Vladimir Safatle e Cristian Dunker no livro *Neoliberalismo como gestão do sofrimento psíquico* (2021)

pensamento pós-moderno é “gestado” está presente na crítica de Fredric Jameson à cultura contemporânea. A leitura de Jameson se apoia em reflexões econômicas, históricas, estéticas, isto é, extrapola determinados modos reducionistas de compreensão da realidade.

Ao tratar do pós-modernismo, Jameson insere o aspecto estético e político nesse campo de discussão filosófica. Vejamos,

O problema do pós-modernismo – como as suas características devem ser descritas, ou ainda, se ele sequer existe, se o próprio conceito tem alguma utilidade ou se, ao contrário, é apenas uma mistificação – é um problema ao mesmo tempo Estético e político. As várias posições que podem ser logicamente tomadas diante dele sejam quais forem os termos nos quais elas se expressem, aparecem sempre articulando visões de história nas quais a avaliação do momento social em que vivemos hoje é objeto de uma afirmação ou de um repúdio essencialmente políticos. Com efeito, a própria premissa que permite o debate se torna um pressuposto inicial estratégico sobre o nosso sistema social: garantir alguma originalidade histórica à cultura pós-modernista é também afirmar implicitamente uma diferença estrutural radical entre o que é por vezes chamado de sociedade de consumo e os momentos anteriores do capitalismo a partir das quais ela surgiu. (JAMESON, 2006, p 47)

O sentido histórico que conduz ao mundo pós-moderno é considerado por Jameson uma consequência da articulação entre estratégias político-econômicas do capitalismo. Isso significa dizer que o modelo capitalista de consumo formula, desenvolve e instiga produções culturais que alteram o tempo e o espaço, tornando os sujeitos alienados, produtos da globalização. Há autores que concordam com essa leitura de Jameson a respeito de forças políticas que dominam e reverenciam os valores ditos pós-modernos. Nesse mesmo sentido encontramos a interpretação do geógrafo David Harvey que em seu livro *A condição pós-moderna* (1989) aborda as transformações político-econômicas oriundas do capitalismo que conduziram ao aparecimento dos pós-modernidade, sobretudo no âmbito cultural e social. Tendo como principal ponto de referência a crítica ao capitalismo, o geógrafo analisa as maneiras com que este se apropriou das relações entre tempo e espaço na experimentação de novas formas culturais.

No mesmo caminho interpretativo aparece o pensamento de David B. Morris que, em seu livro *Doença e Cultura na era pós-moderna* (1998), sustenta a seguinte tese:

O pós-modernismo – para oferecer uma outra descrição fragmentária em vez de uma definição – indica um mundo que reconhecemos como inevitavelmente construído. Não é construído em cimento e aço, como o arranha-céus modernista, mas com imagens e representações. As suas principais ferramentas são a televisão, o cinema e o ecrã do computador. As imagens intermináveis que geram tornaram-se tão potentes que as representações assumem por vezes uma vida independente e suplantam aquilo que supostamente representam ou a que se referem. O mundo real modernista – uma arrojada associação construída com os produtos de fábricas e oficinas mecânicas – dissolve-se no universo pós-moderno de imagens visuais simuladas em computador.

Este mundo pós-moderno simulado é um lugar em que a vida frequentemente aparenta ser menos real (menos nítida e cheia) do que as suas representações na TV e onde cada vez mais - como quando o desenho animado de um cão que fala vende seguros de vida - não há nada fora da imagem: uma situação sem precedentes que o sociólogo Jean Baudrillard descreve com o termo por si forjado de hiper-real. O real, tal como ele diz de forma um tanto crítica, deixou de ser real. (MORRIS, 2000, p. 37)

A reflexão crítica ao modo de vida pós-moderno carrega apontamentos da crise estética, voltando-se ao âmago da própria realidade. Essa forma empregada pelo capital, principalmente, se estendeu aos estilos de vida no meio urbano, adentrou nos aspectos arquitetônicos, artísticos e, por conseguinte, alterou a própria noção de espaço. Para Harvey, de modo similar à crítica de Sontag, a questão atrelada ao uso excessivo de imagens revela o modo como a pós-modernidade está marcada pela fragmentação dos sentidos da realidade. Em alguns espaços captura-se a realidade do horror, como a morte, banalizando-a através de gestos de sarcasmo, ironia e entretenimento comercial. Algo que aconteceu quando a imagem de uma soldada fazendo self em cima de um cadáver repercutiu pelas redes mundiais.

Figura 23 - Soldado em Abou Ghraib fazendo self com um cadáver



Fonte: Decifrar o Corpo: Pensar com Foucault, p. 160

Uma imagem de violência pode se tornar entretenimento de mídias sensacionalistas, ou, também, ser usada em estratégias políticas de persuasão e manipulação da realidade, estetizando o sofrimento a tal ponto que:

As câmeras miniaturizam a experiência, transformam a história em espetáculo. Assim como criam solidariedade, fotos subtraem solidariedade, distanciam as emoções. O realismo das fotografias cria uma confusão a respeito do real, que é (a longo prazo) moralmente analgésica bem como (a longo e a curto prazo) sensorialmente estimulante. Portanto clareia nossos olhos. Esta é a visão nova de que todos falaram. (SONTAG, 2004, p.126)

Muito longe de qualquer preocupação ética, política ou social, os efeitos da sociedade do espetáculo são de gestão do sofrimento humano, tornando-o objeto de consumo para o mercado midiático. Isso provoca nos sujeitos um distanciamento moral com a realidade, passivos a todo tipo de violência. As imagens que registram dor e sofrimento assumem valor de mercadorias da indústria cinematográfica, de espetáculo.

Nesse sentido, sustenta Harvey:

Isso deve ser atribuído em parte às contradições inerentes à própria forma cinematográfica. Afinal, o cinema é o fabricante o manipulador supremo de imagens para fins comerciais, e o próprio ato de usá-lo bem implica sempre a redução das complexas histórias da vida cotidiana a uma sequência de imagens projetadas numa tela privada de profundidade a ideia de um cinema revolucionário sempre afundou ao bater nas rochas dessa dificuldade. Não obstante, o *malaise* é mais profundo do que isso. As formas artísticas e artefatos culturais pós-modernos, pela sua própria natureza, tem de encarar auto conscientemente o problema da criação de imagens e, como resultado, devem se voltar necessariamente para si mesmos. Em consequência, torna-se difícil escapar a ser o que está sendo retratado na própria forma de arte. (HARVEY, 2016, p. 289)

A objetificação do sofrimento na sociedade pós-moderna tem seu lugar de aplicação nas telas do cinema, através de filmes que nos alvejам com corpos mutilados, mulheres estupradas, assassinos em série realizando seus desejos mais ensandecidos. O uso da violência como modelo estético moral faz parte de um certo tipo ideal pós-moderno, que relativiza toda postura ética em relação ao outro, ao conceito de humanidade. As estratégias comerciais de uso da violência em produções cinematográficas já existem há muito tempo. Porém, o que há de diferente no mundo pós-moderno é a facilidade com que a violência se tornou mercadológica, num nível extremo de estética do sofrimento vendável e, portanto, consumível em todas as esferas midiáticas. Voltando-se ao tema da fotografia e a sua circulação midiática:

Quaisquer que sejam as reivindicações morais em favor da fotografia, seu principal efeito é converter o mundo numa loja de departamentos ou num museu sem paredes em que todo tema é degradado na forma de um artigo de consumo e promovido a um objeto de apreciação estética. (SONTAG, 2004, p.126)

O mesmo podemos dizer da pornografia. No mundo pós-moderno existem diversas maneiras pelas quais o corpo se torna produto, capturado imageticamente para deleite e regozijo, visualizado como objeto de consumo (através de redes virtuais de comunicação – cenas explícitas de horror ao vivo). Segundo Jameson, um dos traços do chamado pós-modernismo

É a dissolução de algumas fronteiras de divisões fundamentais, notadamente o desgaste da velha distinção entre cultura erudita e cultura popular (a dita cultura de massa). Possivelmente esta é, entre todas, a mais desalentadora manifestação da pós-modernidade. (JAMESON, 2009, p. 291)

Isso indica uma nova forma de anestesia dos sentimentos, da sensibilidade. A sociedade pós-moderna se apropria da linguagem imagética da pornografia, da violência e do horror, para capitalizar lucro, fazendo com que desapareça nos sujeitos de consumo qualquer senso crítico da realidade, apenas viciados no prazer momentâneo, imediato da reprodutibilidade e circulação imagética do horror. A estratégia fundamental do mundo pós-moderno, portanto, é a de adentrar no nível da psique modelando desejos, gostos, vontades e, principalmente, às ações ou ausência delas.

4. A ÉTICA DO OLHAR EM SUSAN SONTAG

Se pensarmos que o mundo contemporâneo é mediado por imagens então devemos encontrar modos de olhar para tais imagens. Retirar o véu das imagens, olhando-as para além das sombras, seria um meio de compreendermos as relações entre forma e conteúdo. Partir dessa relação já nos faria assumir que todo olhar, em alguma medida, tenderia, ou deveria tender, a um posicionamento ético no próprio modo de olhar. Quando olhamos? Porque olhamos para isso e não para aquilo? Porque olhamos para apenas alguns acontecimentos e não para outros? O nosso olhar é condicionado? Quando devo agir sobre aquilo que olho? Essas são algumas das indagações que constituem uma ética do olhar.

Ao enquadrarmos imagens de sofrimento e de dor, delimitamos um modo de ver a realidade, que pode ou não, a depender de nossa formação moral ou instigar-nos a interferir naquela realidade. As imagens de horror tratadas no nível das linguagens inserem-se num campo de disputa teórica, que almejam compreendê-las através de posições de ordem filosófico-histórica particulares. Nesse sentido, quando adentramos no pensamento de Susan

Sontag localizamos idiosincrasias filosóficas acerca do modo com que as imagens de horror são “interpretadas” –ou acabam servindo de modelo de interpretação- em nossa sociedade.

Os pontos centrais do pensamento de Sontag, ao tratar da linguagem imagética do horror, consideramos, são levados ao campo da ética do olhar. Isso significa dizer, a luz das reflexões de Sontag, que não há como nos relacionarmos com o mundo-realidade sem o tocarmos no plano da compreensão ética (em seus diversos eixos: político, social, econômico). Não obstante, para falarmos da história nesse nível de disposição fundamental: sujeito-mundo, encontramos determinado lugar de importância teórica no que diz respeito aos temas da modernidade e da pós-modernidade.

4.1. POLÍTICA DAS IMAGENS DE HORROR

Há um contexto, condição de possibilidade-(episteme) – que carrega a assinatura do que podemos denominar de “política das imagens de horror”, que visa distribuir (de modo positivo ou negativo) aquilo que será visto e, portanto, lembrado. Daí a discussão conceitual, do capítulo anterior, sobre moderno x pós-moderno, ter sido apresentada enquanto fundamento precípua de localização histórico-terminológica. Assim tratamos a reflexão, moderno x pós-moderno, para entendermos, no percurso desse trabalho de dissertação, se as imagens de horror se tornaram instrumentos de interpretação do mundo hodierno – pertencendo, portanto, à chamada sociedade pós-moderna - ou se isso já faz parte de momentos anteriores de nossa história.

Sontag mostra como que os regimes totalitários constroem no imaginário coletivo o ódio, levando-o a atos de violência. De maneira muito similar, o filósofo brasileiro Roberto Romano, em seu livro *Os nomes do ódio* (2009), traça criticamente a mesma linha de raciocínio.

Diz o filósofo que:

Algumas técnicas permitem dirigir as massas. Gobbels usou de modo inventivo a manipulação dos jornais, rádio e cinema para assassinar milhões. Na América do Sul, os regimes de Getúlio Vargas e de Perón criaram agências especializadas em propaganda, inspiradas no exemplo nazista. Tais recursos assoalharam as consciências com as certezas do autoritarismo ditatorial. Entre elas, o rancor antissemita. O pensamento platônico ajuda a entender todas as artimanhas da ideologia. Na República, Platão mostra a forma de impor atitudes mentais aos protetores da cidade. A obediência será infalível se eles tiverem nas almas *sobre as coisas a temer... uma opinião indelével.*” (ROMANO, 2009, p. 15).

O uso político da linguagem imagética do horror visa exatamente cristalizá-la numa opinião indelével, associando-as no imaginário coletivo a partir da separação entre “fazer viver e deixar morrer”. A intenção principal daqui para frente será a de problematizar, criticamente,

essa relação entre ética do olhar e linguagem imagética do horror no pensamento de Susan Sontag. O caminho sempre terá como enfoque o tema das imagens, todavia, as trataremos a partir de inflexões no campo da ética e da história.

No caso da linguagem imagética do horror, se for entendida como artefato pós-moderno de destituição da realidade, podemos dizer que ela também passa a ser usada por governos, visando estigmatizar sujeitos, construir bodes expiatórios, servindo-se da estratégia de “supressão da memória, a vontade de eliminar não apenas o bode expiatório, mas tudo o que poderia evocá-lo, inclusive seu nome, que não se deve mais pronunciar” (GIRARD, 2009, p.136). Assim, veremos neste capítulo a importância da noção de ética do olhar à luz do pensamento de Susan Sontag, no intuito de garantir o vínculo de humanidade que ainda nos resta.

A partir da linguagem imagética do horror podemos detectar a face necropolítica premeditada por governos ensandecidos pela lógica do extermínio. O pensamento de Sontag se aproxima da crítica em relação às maneiras como fomentamos a morte, pela exposição à violência incitada pela guerra. O aporte teórico elaborado por Sontag nos leva a compreender um tipo de exceção que assumiu estatuto de norma. Apesar de considerar com maior relevância a narrativa histórica do que a interpretação feita através de imagens, a filósofa reconhece que há na fotografia um modo fundamental de interpelação, de chamamento, que nos conduz ao olhar.

O dilema seria, portanto, reduzirmos a experiência da dor do outro a uma incessante reprodutibilidade imagética, desgastando a realidade daquele sofrimento. Por isso que Sontag solicita-nos a buscar os detalhes do registro fotográfico da guerra, por exemplo, detectando a narrativa, o testemunho, o acontecimento histórico. A tal ponto que seria mais improvável sermos meros espectadores de narrativas do horror representado na forma fotográfica.

4.2. A FOTOGRAFIA COMO REPRESENTAÇÃO DO HORROR NA MODERNIDADE

Quando falamos na ideia de horror na modernidade, contido em registros feitos por imagens fotográficas, precisamos dimensionar do que se trata especificamente este horror. Não obstante, a história das representações fotográficas do horror faz parte do estilo de vida moderno de se relacionar com os problemas da morte, da guerra e do sofrimento humano, capitalizando

a “vida de pessoas infames”²³ através de suportes tecnológicos, que passam a ser utilizados no intuito de comunicar, transmitir e, também, estetizar a dor do outro. Para alguns pensadores “o primeiro contato de uma pessoa com o inventário fotográfico do horror supremo é uma espécie de revelação, a revelação prototipicamente moderna” (SONTAG, 2004, p. 30). Essa característica moderna de fotografar o horror torna a realidade menos sensível, pelo fato de não estarmos vinculados àquele mundo de maneira direta, não apenas por isso, mas também “por conta da mera proliferação dessas imagens de horror” (SONTAG, 2004, p.30). Nesse sentido, para falarmos dos aspectos fúnebres de uma sociedade que vislumbra o horror, devemos entender as heranças da modernidade inerentes em nosso tempo presente, no sentido de que:

Quando se fala em modernidade, pensa-se num trem que, depois de cada estação, retoma seu caminho acelerando. Ele carrega os passageiros que o esperam felizes à beira dos trilhos. Alguns sobem na primeira classe, outros na segunda, alguns até na terceira. Para todos, porém, o trem leva a luz da razão. Tolhe seus antigos preconceitos, elimina usos e costumes herdados do passado, suprime o peso da tradição, liberta os do julgo da religião. No trem, os passageiros se tornam finalmente sujeitos autônomos, egressos do secular estado da menoridade, capazes de questionar tudo o que eles dizem respeito, a começar pelas próprias vidas. Não existem mais imposições, vínculos e coerções. Os passageiros se retiram do passado sem melancolia. Cheios de esperança, confiam no barulho do trem que se projeta em direção ao progresso. Nada poderá bloquear sua corrida ou fazê-lo descarrilar. Hábeis maquinistas estão sempre melhorando as engrenagens. De quando em quando substituem as rodas por dispositivos cada vez mais aperfeiçoados e sofisticados. Nenhum tipo de controle parece ser necessário. O trem da modernidade segue confiante em direção a Vitória final, alimentando a fê na ciência, a certeza das melhorias trazidas pelas novas técnicas. Seu avanço é a confirmação do progresso. Nesse trem, todos são progressistas. (DI CESARE, 2019, p.35)

A técnica moderna de captura do horror, presente em muitas manifestações estéticas, encontrou seu lugar inicial de predileção através da fotografia, banalizada pelos meios de comunicação de massa, deslocando a realidade do sofrimento humano para o campo do prazer, do desejo insaciável de se ver mais, de consumir mais as imagens de sofrimento, de dor, cuja sensação de espanto inexistente, nem mesmo causam qualquer estranhamento em determinadas pessoas. A condição humana se tornou “atomizada” no horror. Porém, existem maneiras modernas de se capturar o horror, tendo como base seu lugar de importância em nossa sociedade. Existem aqueles “profissionais”, elevados por sua técnica avançada de absorção da dor e do sofrimento pelas imagens, que apenas se interessam pelo horror desatento, isto é, por aqueles e aquelas que em alguma medida sofrem inconscientemente, mas não percebem que estão sofrendo, sendo esta uma maneira de agressividade provocada pelas fotografias.

²³Expressão utilizada por Michel Foucault para descrever “uma antologia de existências. Vidas de algumas linhas ou de algumas páginas, desventuras e aventuras sem nome, juntadas em um punhado de palavras. Vidas breves, encontradas por acaso em livros e documentos.” (FOUCAULT, 2003, p.203)

Por isso Susan Sontag comenta que:

Para mim, dizer que algo é agressivo não é em si uma coisa ruim. Acho que pensei que isso estava entendido, e agora percebo que agressão é uma palavra que, de maneira bastante hipócrita, as pessoas transformaram em algo pejorativo. Digo "de maneira hipócrita" por que nossa sociedade está envolvida em agressões colossais contra a natureza e todas as ordens de existência. Quer dizer, viver é uma agressão. Você se envolve com agressões de todos os tipos quando anda pelo mundo, você ocupa um espaço que outras pessoas não podem ocupar, pisa na Flora, na fauna, em pequenas criaturas enquanto caminha. Então há uma agressão normal que faz parte do ritmo da vida. Acho que há acentuações particulares de certas formas caracteristicamente modernas de agressividade que são representadas no uso de uma câmera, como quando você se aproxima de alguém, diz " não se mexa" e tira uma foto. As pessoas consideram esse tipo de apropriação bastante normal e desejável porque tem câmeras, e quando veem algo que querem levar para casa, o fazem na forma de fotografia. Elas colecionam o mundo. Mas não quero que as pessoas pensem que estou dizendo que a fotografia é responsável por iniciar a apropriação, a coleta e a agressividade, ou que sem ela não existiria nenhuma dessas coisas no mundo. É claro que não estou dizendo isso, mas tenho a sensação de algumas vezes ter sido entendida dessa maneira. (COTT, 2021,p. 55-56)

Essa estratégia fotográfica no campo do horror acaba limitada, pois “exclui sofrendores que, supostamente, sabem estar sofrendo, como as vítimas de acidentes, de guerras, de fome e de perseguição política” (SONTAG,2004, p. 48). O que importa aos veículos de comunicação é a captura em tempo real do horror, essa última modalidade que engloba a certeza de que alguém está sofrendo, ou pelo menos sofrerá, é a que interessa reproduzir e divulgar. Não é todo tipo de horror que importa. Enfatiza-se a transfiguração do imediato, que pode ser substituído por outro horror mais gratificante no campo midiático, no retorno monetário, no valor fiduciário. Se olharmos para as sucessões de imagens de horror transmitidas ou compartilhadas entre sujeitos, podemos inferir que elas não mostram a realidade ali “contida”, enquadrada, pelo contrário, ocorre o desvio da percepção daquele acontecimento ilustrado. Essa é a maneira pela qual a realidade se torna fragmentada.

No caso específico da fotografia de guerra temos que ela:

Nasceu nos anos de 1850, quando pela primeira vez um fotógrafo, Roger Fenton, foi a campo na Crimeia para cobrir um cenário de batalhas. Naqueles meados do século XIX, a fotografia tinha poucas décadas de vida. Surgiu lentamente, ao longo dos séculos XVIII e XIX, como desdobramento da pintura, um desenvolvimento da câmara escura dos pintores, ferramenta usada para isolar e ampliar objetos e “decalcar” suas imagens em esboços de papel ou tela, que em seguida serviram de base para os quadros. A câmara escura projetava diante dos olhos do pintor seu objeto de estudo, isolado do contexto de outros objetos, e aproveitava a trajetória dos raios de luz, por vezes ampliados com o uso de uma lente, para maximizar a imagem no fundo da caixa, facilitando o traço do pintor no esboço de sua futura obra. (SERVA, 2020, p.22)

Apesar de as fotografias de guerra durante muito tempo terem sido planejadas, manipuladas pelo poder político, não significa dizer que a realidade da guerra inexistia, e Sontag vê desta forma. O problema central do seu pensamento seria uma crítica à tentativa de lermos excessivamente e interpretarmos o mundo através de imagens e metáforas, pois estas apenas são sombras da caverna de Platão. Mais do que isso, a imagem se torna uma metáfora, no limiar entre palavras e coisas²⁴, imagens e coisas.

Curiosamente, há aqueles que foram defensores inquebrantáveis da ideia de que “se o horror pudesse ser apresentado de forma bastante nítida, a maioria das pessoas finalmente apreenderia toda a indignidade e a insanidade da guerra” (SONTAG, 2003, p.17). O equívoco deste pensamento se demonstra na insensatez moderna do esvaziamento político, que perfaz o acontecimento da guerra na história da humanidade. A guerra de todos contra todos ainda existe, continua a ser perpetrada em detrimento da ganância e do poder, revelando-nos o estatuto necropolítico²⁵ das imagens. A guerra continua, mais do que isso, as imagens de guerra continuam, e sem causar qualquer reflexão mais profunda em torno da realidade dos fatos ou a compaixão pelos que ali sofrem. O horror da guerra se tornou banal, já não comove seus observadores, caiu nas armadilhas da política das imagens de horror.

Nesse sentido afirma Susan Sontag que:

Um horror tem seu lugar numa cena complexa — figuras numa paisagem — que dá conta do engenho visual e manual do artista. O outro horror é o registro de uma câmera, feito bem de perto, o registro da indescritível e horrenda mutilação de um ser humano; isso é mais nada. Um horror inventado pode ser completamente avassalador. (Eu, por exemplo, acho difícil olhar a célebre pintura de Ticiano que representa o esfolamento de Mársias ou, na verdade, qualquer pintura sobre esse tema.) Mas, além de choque, sentimos vergonha ao olhar uma foto em close de um horror real. Talvez as únicas pessoas com direito a olhar imagens de sofrimento dessa ordem extrema sejam aquelas que poderiam ter feito algo para minorá-lo — digamos, os médicos do hospital militar onde a foto foi tirada — ou aquelas que poderiam aprender algo com a foto. Os restantes de nós somos *voyeurs*, qualquer que seja o nosso intuito. (SONTAG, 2003, p. 38)

A questão levantada por Susan Sontag nos parece fundamental. Se há horror no mundo isso é indiscutível, basta irmos - e não apenas olharmos em imagens- aos países que vivem à míngua, abandonados pelo mundo, sobretudo pelas ditas “grandes potências”. Esse horror e

²⁴Discussão muito bem elaborada por Michel Foucault em seu livro *As palavras e as coisas*: Uma arqueologia das Ciências Humanas (1966).

²⁵Com a utilização da fotografia em situações de conflitos e guerra, passou-se a registrar acontecimentos como chacinas, guerras, políticas de morte contra determinados grupos. As imagens nos mostram o horror, provocados pelo imperialismo, as estratégias da necropolítica nas sociedades cuja exceção se tornou norma, cujas vidas se tornaram precárias e, portanto, matáveis.

toda a sua realidade sórdida não podem ser descritos numa mera imagem. A experiência das imagens do horror da guerra em hipótese alguma é o mesmo que participar dela, sentido em nosso corpo a angústia da morte. Cada dia que passa, com o advento de novas imagens de horror, estamos distantes da realidade. Nossa atenção, sobretudo no campo histórico desses acontecimentos de horror, apenas se direciona quantitativamente para as imagens do “horripilante [que] nos convida a ser ou espectadores ou covardes, incapazes de olhar” (SONTAG, 2003, p. 39).

As guerras são as principais distribuidoras de imagens do horror, porém não as únicas. Existem diversos acontecimentos ligados ao horror e a brutalidades que são evocados pelos meios de comunicação - os mais diversos, indo da internet às redes de imprensa oficiais, sendo os principais interlocutores na fragmentação da realidade. Por isso, encontramos diferentes concepções que analisam o fenômeno da distribuição e reprodução de imagens, focadas no modelo de horror e barbárie propagado pela guerra, resquícios da violência praticada em Auschwitz.

Assim, podemos entender que:

Os filósofos se dividiram entre os que mantinham intacta confiança nos lumes da razão e consideravam o extermínio o êxito de uma loucura ou o resultado de uma barbárie, e os que fazia tempo já haviam visto na barbárie a face escondida e aspecto dialético da civilização. A começar por Walter Benjamin, passando por Hannah Arendt, Gunther Anders, Theodor W. Adorno, Max Horkheimer e Herbert Marcuse, todos consideraram Auschwitz um extermínio administrativo, produzido pela moderna civilização ocidental em seu estado mais avançado. O processo de industrialização da morte, que nas oficinas hitlerianas funcionava como uma cadeia de montagem, adquiriu a precisão quase ritual da técnica nas câmeras de gás. Estes foram os primeiros filósofos que puseram a modernidade no banco dos réus. Segundo eles, Auschwitz não era uma aberração no percurso do progresso. Ao contrário, foi fruto da razão instrumental. Por isso, poderia ser visto até mesmo como o caleidoscópio através do qual se observa a modernidade. Reconhecendo aspectos da autodestruição da razão que pareciam cada vez mais evidentes, sobretudo depois de Hiroshima, advertiram sobre a vista grossa dos que acreditavam erroneamente na marcha da modernidade. (DI CESARE, 2019, p. 36)

As imagens de horror são herdeiras da modernidade, dos artifícios de extermínio empregados pela exceção. E, nesse sentido, o modo como as imagens do horror da guerra e de outros acontecimentos flui em nossa sociedade elimina-os da história, por não termos tempo de perceber a distinção entre vidência (ligado ao mero ver) e evidência (voltado à reflexão histórica). A banalidade do horror perfaz o tema da Guerra e a sua divulgação pelos meios de comunicação, podendo ser transmitida ao vivo ou por imagens capturadas e depois distribuídas pela técnica que representará o acontecimento, sem narrativas. Isso causa um efeito psicológico,

de certo modo, de enfatiamento moral nos que observam as imagens ou veem a transmissão. Como extensão disso tem o esvaziamento político, por estabelecer a priori qual vínculo haverá entre as pessoas representadas nas imagens e aquele acontecimento específico, o horror da guerra. Isso caracteriza uma nova forma de apagar a memória, o testemunho, indicando de forma perversa que o horror da guerra é comum e, portanto, aceitável.

O desencantamento ético provocado pelo excesso de violência, colocado nas estampas em imagens que revelam o legado da exceção, fizeram com que surgissem rupturas no próprio modo de pensar a realidade, cuja “disputa inflamada entre moderno e pós-moderno, iniciada nos anos 80 por Jean-Francois Lyotard, foi apenas mais um capítulo do debate” (DI CESARE, 2019, p. 37).

Residir na doxa das imagens, isto é, na mera opinião desarrazoada, sem aprofundamento na história, sem reflexão mais profunda faz do mundo contemporâneo regido pela lógica do horror, o tempo da negação. Isso quer dizer que “uma foto que traz notícias de uma insuspeitada região de miséria não pode deixar marca na opinião pública, a menos que exista um contexto apropriado de sentimento e de atitude” (SONTAG, 2004, p. 27). Imagens do horror que não indiquem seu contexto são vagas, e por isso perigosas. Sempre precisamos ficar às espreitas das interpretações realizadas, pois “a visibilidade não depende do objeto apenas, nem do sujeito que vê, mas também do trabalho da reflexão: cada visível guarda uma dobra invisível que é preciso desvendar a cada instante e em cada movimento” (NOVAES, 2005, p. 11).

Evidente que num mundo no qual as interpretações ocorrem no intento de relativizar o horror - destituindo seu sentido - o absurdo que subjaz no nível do acontecimento, acabamos eliminando os fatos, a história, o momento. Nesse sentido, para conseguirmos ao menos compreender o fenômeno precisamos ir além, buscar o emaranhado de fontes que nos permitam chegar, minimamente, à memória. O que nos leva a considerar, a partir de uma filosofia da alteridade, que “quando a prova do ver se converte em simulacro e em inventário de efeitos, Lévinas propõe dirigir o corpo à palavra autêntica e verdadeira, a uma comunidade de outros que testemunham experiências” (CANGI, 2003, p.140)

Desde seus *Ensaio Sobre Fotografia* que Susan Sontag combate a ideia de limitarmos nossa leitura do mundo, e, portanto, da realidade, a partir de imagens de horror²⁶. Ela nos instiga

²⁶O que não significa abdicar da importância que as fotografias tem em nos revelar os vestígios da história. Nesse sentido que sustenta Claudete Daflon, ao dizer que: “Em sua discussão sobre fotografia, formulada originalmente na década de 1970, Susan Sontag encara a contundente questão do tempo instituída no ato de fotografar. A foto, na verdade, testemunharia a dissolução implacável do tempo, justamente por conter uma fatia congelada do

a desvendar o horror representado nas imagens de guerra, desconstruindo sua valoração absoluta, invertendo a face visível e nos revelando o que há de invisível nessas imagens, pois as imagens em si não podem ser meros objetos de contemplação, na construção de ideias passivas. A nossa percepção do horror acaba modificada pela difusão de imagens da guerra. De algum modo, produzem efeitos de “saber” sobre a guerra, da dor, do sofrimento. Mas isso é uma falácia, pois olhar imagens de horror, sobretudo da guerra, não nos aproxima daquela realidade. Pelo contrário, há na modernidade um culto às imagens do horror causado por guerras, uma necessidade de interpretar, relativizar a história daquele acontecimento.

A história daquele horror causado pela guerra, registrado por uma imagem, acaba sendo relativizado a leituras prévias midiáticas, pois “embora em certo sentido a câmera de fato capture a realidade, e não apenas a interprete, as fotos são uma interpretação do mundo tanto quanto as pinturas e os desenhos” (SONTAG, 2004, p.17). Isso significa uma abstração do sentido histórico, pois aquela imagem pode ser usada como maneira de exaltação dos “vitoriosos” da guerra e, ao mesmo tempo, apagar a memória do que realmente aconteceu naquele lugar – pessoas mortas, vidas ceifadas, grupos dizimados.

Talvez, o que as imagens de guerra, ou de chacinas e genocídios, podem nos apresentar, sobretudo enquanto possibilidade reflexiva, é em quais lugares a necropolítica exerce seu poder, sobre quais povos, indicando o espaço em que a vida passa a ser mortificada. Se “olharmos” para a etimologia da palavra “guerra”, do latim *bellum*, e belo, do latim *bellus*, perceberemos a confusão existente num mundo imagético que apenas lê a guerra à luz de um fenômeno estético e não ético.

Nesse aspecto que Sontag nos ajuda a pensar sobre essa contradição moderna.

A ideia proposta em *Sobre fotografia* — que nossa capacidade de reagir a nossas experiências com frescor emocional e com pertinência ética vem sendo minada pela difusão implacável de imagens vulgares e estarecedoras — poderia ser chamada de uma crítica conservadora à difusão de tais imagens. Chamo esse argumento de conservador porque o alvo da erosão é o *sentido* de realidade. Há ainda uma realidade que existe, independente das tentativas de enfraquecer sua autoridade. O argumento constitui, de fato, uma defesa da realidade e dos ameaçados padrões para se reagir a ela mais plenamente. Nos termos do ataque mais radical — cínico — contra essa crítica, nada existe para se defender: o enorme estômago da modernidade digeriu a realidade e cuspiu essa papa, em forma de imagens. (SONTAG, 2003, p.90-91)

A crítica de Sontag às imagens, enquanto uma tentativa de enfraquecer o sentido da realidade é uma forma de lembrar-nos da importância que a própria narrativa histórica tem.

momento. A captura do instante emprestaria a foto imortalidade ao mesmo tempo em que atestaria que aquele momento já não mais existia.” (DAFLON, 2011, p. 165).

Para além de uma interpretação feita por imagens precisamos chafurdar nos fatos históricos, nos documentos, nos testemunhos para além das imagens²⁷. O objeto imagético do horror da guerra como revelação da verdade daquele acontecimento deve ser discutido.

Desse modo são necessários outros meios para atingirmos, se possível, a totalidade dos fatos:

As informações do signo escrito devem ser continuamente utilizadas na compreensão da cena passada através de imagens que registram aspectos selecionados do real. Há de recuperar pacientemente particularidades daquele momento histórico retratado, pois uma imagem histórica não se basta em si mesma. (KOSSOY, 2012, p.129)

Exatamente por isso que devemos resgatar a importância de se compreender o horror da realidade não por imagens que nos chegam, mas por outros processos narrativos que, de certa forma, complementam e indicam outras partes do todo, pois:

Por mais que agora se considerem importantes as imagens de guerra, isso não desfaz a suspeita que paira em torno do interesse por essas imagens e das intenções daqueles que as produzem. Essa reação provém das duas extremidades do espectro: dos cínicos, que nunca estiveram perto de uma guerra, e dos esgotados pela guerra, que padecem as desgraças fotografadas. Cidadãos da modernidade, consumidores de violência como espetáculo, adeptos da proximidade sem risco aprendem a ser cínicos a respeito da possibilidade da sinceridade. Algumas pessoas farão qualquer coisa a fim de não se comover. (SONTAG, 2003, p.92-93.)

Há, portanto, uma distância entre o que consta na imagem e a percepção que temos ao vê-la, num caminho que nos leva à ideia de que “não há mais fatos, apenas interpretações”. O lado perverso disso seria o afastamento da história, como leitura de determinado acontecimento pautado por “diversas” fontes, a uma mediação imagética como resumo dos fatos a ser comentado no Jornal Nacional e, mais do que isso, há certa exigência de que “deveríamos, enfim, ser capazes de refletir sobre o que significa olhar para tais imagens, sobre a capacidade de assimilar efetivamente aquilo que elas mostram” (KAMINSKI, 2020, p.347). Todavia, o vínculo ético-político com as imagens se dissolve na solidez da divulgação banalizada. Chegamos ao ponto da transmissão “ao vivo” (in direct) do horror da guerra.

Nesse sentido comenta Kaminski que:

²⁷Em seu livro *Testemunha Ocular: O uso de imagens como evidência histórica*, o Historiador inglês Peter Burke discorre acerca das leituras e interpretações históricas que podemos fazer a partir das imagens. Apesar da linguagem imagética ser útil nesse processo teórico, precisamos ser cautelosos, adverte Burke, pois “É desnecessário dizer que o uso de imagens levanta muitos problemas incômodos. Imagens são testemunhas mudas, e é difícil traduzir em palavras o seu testemunho.” (BURKE, 2017, p.26)

Essa banalidade da violência no universo midiático impacta, sem dúvida, na forma como recebemos as imagens que recordam graves crimes e crueldades históricas. Aí, observa-se uma contradição entre ética e estética, no que diz respeito à aceitação de imagens de atrocidades. Ao se tratar de imagens que “documentam” historicamente a violência (e não ficcionalizam). (KAMINSKI, 2020, p.346)

O papel da história, da narrativa, dos pressupostos da alteridade, pautados na memória daquele acontecimento, se esvaem pelo dissabor do conflito entre imagem de violência e reprodução banal, por isso o vínculo ético-político que deveriam estabelecer em nós se desmancha no ar. Convocando-se “especialistas” em guerra, geopolítica e, sobretudo, leitores de imagens para comentar o horror da guerra. O olhar midiático sobre a guerra pode popularizá-la, torná-la mais contemplável perante as lentes do jornal diário, isso nos indica que “as imagens de sofrimento e violência tem uma longa linhagem, e as nossas relações afetivas com elas são ambíguas” (KAMINSKI, 2019, p. 700).

Por isso, pensando com Sontag, podemos compreender que:

São necessárias circunstâncias muito especiais para que uma guerra se torne genuinamente impopular. (A perspectiva de ser morto não é necessariamente uma delas). Quando isso ocorre, o material reunido por fotógrafos, material que eles podem tomar como algo capaz de desmascarar o conflito, é de grande utilidade. Na ausência de um protesto desse tipo, a mesma foto antibelicista pode ser vista como uma demonstração do phátos, do heroísmo, do admirável heroísmo, numa luta inevitável que só pode ter fim com a Vitória ou com a derrota. As intenções do fotógrafo não determinam o significado da foto, que seguirá seu próprio curso, ao sabor dos caprichos e das lealdades das diversas comunidades que dela fizerem uso. (SONTAG, 2003, p. 36)

Além disso, nem todas as guerras importam ou são “dignas” de contestação, de posicionamento crítico pelos países do dito primeiro mundo e que se posicionam favorável ou contrariamente a determinados conflitos. Ou seja, no campo de disputas de poder, se em determinadas regiões do mundo deve ou não existir guerras²⁸, sempre há o desejo político de controle e vigilância. Mais do que isso, há uma fetichização da guerra, pois “quando o assunto é violência, são ainda mais complexas as relações entre prazer e desprazer no âmbito visual” (KAMINSKI, 2019, p. 706).

Nesse sentido Sontag auxilia-nos a pensar que:

²⁸A reflexão desse tema emergiu a partir do conflito entre OTAN e Rússia, que provocou a invasão desta última ao território ucraniano. Não pretendemos adentrar nos aspectos argumentativos de se há ou não legitimidade para isso, ou quais os culpados. Apenas almejamos problematizar a maneira com que determinadas regiões do mundo são mais “celebradas” e, portanto, reconhecidas como importantes de serem protegidas, enquanto outras são esquecidas e, assim, abandonadas. Quais vidas são passíveis de luto?

Para uma guerra ultrapassar sua esfera imediata e tornar-se objeto da atenção internacional, precisa ser vista como uma espécie de exceção entre as guerras e representar algo mais do que o choque de interesses dos próprios beligerantes. A maioria das guerras não alcança a exigida significação mais plena. (SONTAG, 2003, p. 33)

A responsabilidade principal desse tipo de qualificação, da produção necropolítica, é, principalmente, dos países que dimensionam quais vidas devem ser protegidas e quais vidas são matáveis, instigando a produção de violência em diversas regiões do planeta – tal como os EUA tem feito durante muitos anos – o que acaba indicando “um significado salutar das soberanias estatais, inclinadas a atuarem como polícia em favor de um organismo supranacional” (AGAMBEN, 2017, p. 97). A violência brutal, normalizada pelos poderes estabelecidos, reduz os sujeitos a coisa, abstraindo-os de qualquer dignidade humana. O caminho do espanto, da comoção pela vida perdida, tornando-a enlutável, acaba sendo apagada pelo mero entretenimento midiático.

Por isso diz Kaminski que numa sociedade meramente de consumo:

O risco é a brutalidade física tornar-se antes um entretenimento do que um choque. Há uma curva ascendente da violência e do sadismo aceitáveis na cultura de massa, seja na forma de filmes, de programas de tevê, de quadrinhos ou jogos digitais. (KAMINSKI, 2019, p 707)

Além disso, existe a nossa culpa, ao mantermos o lado cômodo de analisar “a história presente”, que se torna fútil e sem qualquer relação direta com os fatos, e apenas interpretações. Por isso Sontag foi uma defensora de ir de encontro à compreensão histórica, do acontecimento, ou comumente denominado como “ver de perto²⁹”. Olhar pela televisão, comentar no interior do estúdio de uma emissora o horror da guerra, para Sontag, parece uma tarefa fácil e muito “convvincente”.

Diz a filósofa:

Como é fácil, da sua poltrona, longe do perigo, reivindicar uma posição de superioridade. Com efeito, ridicularizar os esforços daqueles que deram testemunho dos fatos em zonas de guerra tachando seu trabalho de “turismo de guerra” é um ponto de vista tão recorrente que invadiu até o debate sobre a fotografia de guerra como profissão. (SONTAG, 2003, p.93).

²⁹Sontag em seu texto intitulado Fotografia: Uma pequena suma, inserido no livro de ensaios cujo título é *Ao mesmo tempo* (2004), encontramos apontamentos sobre o que seria esse ver de perto. Diz a autora: “5- Numa sociedade moderna, as imagens feitas por câmeras são o principal acesso a realidades das quais não temos experiência direta de espécie alguma. E se que recebamos e registremos um número ilimitado de imagens daquilo que não experimentamos de forma direta. A câmera define para nós o que permitimos que seja “real”- e empurra continuamente para adiante as fronteiras do real. Os fotógrafos são especialmente admirados se revelam verdades ocultas sobre si mesmos ou conflitos sociais que não foram plenamente cobertos pela imprensa, em sociedades ao mesmo tempo próximas e distantes de onde vivem os espectadores” (SONTAG, 2004, p. 138)

O que é mostrado na televisão, internet e outras mídias, seja ao vivo ou não, de longe se trata da guerra em si. Os críticos do horror tomam muito tempo expondo suas interpretações dos fatos, mostrando as imagens, os registros, “facilitando” o acesso à verdade-realidade. Nesse sentido, Susan Sontag não nega o poder que as imagens têm ao nos causar estranhamento, espanto. A problemática levantada por Sontag se articula com a perspectiva ética que visa contestar o modo como valoramos as vidas, inserindo-as na história, preservando suas memórias.

Sustenta a filósofa que:

Na maneira moderna de conhecer, é preciso que haja imagens para que algo se torne “real”. Fotos identificam eventos. Fotos conferem importância aos eventos e os tornam memoráveis. Para uma guerra, uma atrocidade, uma pandemia, um assim chamado desastre natural tornar-se objeto de ampla preocupação, é preciso alcançar pessoas por meio de vários sistemas (desde a televisão e a internet até jornais e revistas) que difundem imagens fotográficas aos milhões. (SONTAG, 2004, p. 138)

Ela enfatiza que é necessário muito mais para entendermos o horror da violência, das atrocidades causadas pelas guerras. Talvez a principal função das imagens seja a de nos recordar (mas não compreender) o quão cruel o ser humano pode ser. Essa reflexão entre memória e história Sontag toma de suas leituras dos trabalhos de Walter Benjamin³⁰. Para a filósofa é fundamental que tenhamos a preocupação em compreender os aspectos históricos que constituem a realidade. Principalmente, devemos preservar a memória dos fatos históricos. Todavia, Sontag estabelece uma crítica à maneira com que decidimos quais memórias serão mantidas.

Sustenta a filósofa que:

A familiaridade de certas fotos constrói nossa ideia do presente e do passado imediato. As fotos traçam rotas de referência e servem como totens de causas: um sentimento tem mais chance de se cristalizar em torno de uma foto do que de um lema verbal. E as fotos ajudam a construir — e a revisar — nossa noção de um passado mais distante, graças aos choques póstumos produzidos pela circulação daquelas até então desconhecidas. Fotos que todos reconhecem são, agora, parte constituinte dos temas sobre os quais a sociedade escolhe pensar, ou declara que escolheu pensar. Essas ideias são chamadas de “memórias” e isso, no fim das contas, é uma ficção. Em termos rigorosos, não existe o que se chama de memória coletiva — parte da mesma família de noções espúrias a que pertence a culpa coletiva. Mas existe uma instrução coletiva. Toda memória é individual, irreproduzível — morre com a pessoa. O que se chama de memória coletiva não é uma rememoração, mas algo estipulado: isto é importante, e esta é a história de como aconteceu, com as fotos que aprisionam a história em nossa

³⁰Para citarmos a reflexão de Walter Benjamin, se não conseguirmos manter a memória acesa, “nem os mortos estão seguros” (apud. ROMANO, 2009, p. 34)

mente. As ideologias criam arquivos de imagens comprobatórias, imagens representativas, que englobam ideias comuns de relevância e desencadeiam pensamentos e sentimentos previsíveis (SONTAG, 2003, p. 72-73)

No nível das imagens, mais especificamente as imagens fotográficas de violência, a filósofa assume que elas carregam determinado vestígio que nos permite recordar os acontecimentos no interior da história.

Desse modo, devemos considerar que:

Tais imagens não podem ser mais do que um convite a prestar atenção, a refletir, aprender, examinar as racionalizações do sofrimento em massa propostas pelos poderes constituídos. Quem provocou o que a foto mostra? Quem é responsável? É desculpável? É inevitável? Existe algum estado de coisas que aceitamos até agora e que deva ser contestado? Tudo isso com a compreensão de que a indignação moral, assim como a compaixão, não pode determinar um rumo para a ação. (SONTAG, 2003, p. 97)

O problema da representação imagética do horror da guerra está no fato de que nem todos se preocupam em adentrar no nível do questionamento, perguntar sobre a realidade perversa e, portanto, histórica que motivou aquela ação atroz. Muitas vezes as ideias provocadas pelo campo imagético fazem o oposto, negar o testemunho daquela vítima. Curiosamente, encontramos nas reflexões de Sontag certa relação teórica com o pensamento do filósofo francês Paul Ricoeur (1913-2005), mais especificamente no que diz respeito a relação entre história, memória e esquecimento.

No primeiro plano, Susan Sontag sustenta que:

Recordar é um ato ético, tem um valor ético em si mesmo e por si mesmo. A memória é, de forma dolorosa, a única relação que podemos ter com os mortos. Portanto a crença de que recordar constitui um ato ético é profunda em nossa natureza de seres humanos, pois sabemos que vamos morrer e ficamos de luto por aqueles que, no curso normal da vida, morrem antes de nós — avós, pais, professores e outros amigos. Insensibilidade e amnésia parecem andar juntas. Mas a história dá sinais contraditórios no tocante ao valor de recordar, quando se trata do período muito mais longo que corresponde a uma história coletiva. Existe simplesmente injustiça demais no mundo. E recordar demais (agressões antigas: sérvios, irlandeses) gera rancor. Fazer as pazes significa esquecer. Para reconciliar-se, é necessário que a memória seja imperfeita e limitada. (SONTAG, 2003, p. 96)

Por isso, precisamos recuar até as causas, as relações históricas que causaram todo aquele sofrimento, todo aquele horror, para “uma realidade que as pessoas acreditam conhecer

pelas fotos, mas que não conhecem”³¹. Existem, assim, modos de ver a realidade³² do horror, numa relação de estímulo e sensibilidade, em que alguns se tornam mais afastados, distantes, apáticos, deleitando-se como voyeurs do sofrimento humano, e outros que apenas vivem alienados do mundo. Com efeito, considerando essa reflexão de Sontag, as imagens serviriam para causar-nos algum tipo de estranhamento- qualquer que seja-, uma atração quase que fatal para olharmos o horror, atraídos, imantados pela necessidade de vê-lo. Todavia a violência não é somente algo permanente em situações de guerra, essa apenas aguçaria mais os sentidos de desejo moral sobre as imagens.

Nesse sentido sustenta Kaminski que:

Essa banalidade da violência no universo midiático impacta, sem dúvida, na forma como recebemos as fotografias que recordam graves crimes e crueldades. Apesar disso, observa-se uma contradição entre ética e estética, no que diz respeito à aceitação de imagens de atrocidades. (KAMISNKI, 2019, p. 707)

No quadro de violência geral que esquadrinha os corpos no caminho da morte – dentro das mais diversas possibilidades (tortura e assassinato, por exemplo), as imagens fazem com que “o registro de injustiças específicas se dilua em uma compreensão mais geral de que os seres humanos de toda parte cometem coisas terríveis uns contra os outros.” (SONTAG, 2003, p. 96). Além disso, as guerras possibilitam a criação de um discurso de que no Brasil, por exemplo, não há violência, apesar dos índices serem altíssimos. O discurso de que só onde há guerra, há violência e horror justifica, por exemplo, os extermínios nas periferias dos grandes centros brasileiros e latino-americanos. A questão, portanto, está em como podemos lidar com esse contexto de violência incessante, que reduz a vida ao estado de animalidade. Nesse sentido Susan Sontag nos aponta algumas reflexões que podem nos mostrar certa luz no final do túnel.

³¹MOURA, Flávio. Susan Sontag vê a dor. In: **Folha de São Paulo**, Ago.2003

³²John Berger esclarece que “a relação entre o que vemos e o que sabemos nunca fica estabelecida. A cada tarde, vemos o Sol se pôr. Sabemos que a Terra está se movimentando no sentido de afastar-se dele. No entanto, o conhecimento, a explicação quase nunca combina com a cena. Magritte, o pintor surrealista, comentou a respeito desse abismo sempre presente entre as palavras e o que se vê numa obra intitulada *A chave dos sonhos*”. (BERGER, 1999, p. 9). No mesmo sentido que Michel Foucault tratou do dilema da relação entre representação e realidade, linguagem e imagem. Em “Isto não é um Cachimbo”, ao refletir sobre a pintura surrealista de Magritte, o filósofo francês trata das palavras e das coisas, algo já presente em seu livro homônimo (*Les Mots et Les Choses* – 1966). Neste texto Foucault mostra que: “A separação entre signos linguísticos e elementos plásticos; equivalência da semelhança e da afirmação. Estes dois princípios constituíam a tensão da pintura clássica; pois o segundo reintroduzia o discurso (só há afirmação ali onde se fala) numa pintura em que o elemento linguístico era cuidadosamente excluído. Daí o fato de que a pintura clássica falava - e falava muito -, embora fosse se constituindo fora da linguagem; daí o fato de que ele repousava silenciosamente num espaço discursivo; daí o fato de que ele instaurava, acima de si própria, uma espécie de lugar-comum no qual podia restaurar as relações da imagem e dos signos” (FOUCAULT, 2021, p.72)

Vejamos:

Mostrar um inferno não significa, está claro, dizer-nos algo sobre como retirar as pessoas do inferno, como amainar as chamas do inferno. Contudo, parece constituir um bem em si mesmo reconhecer, ampliar a consciência de quanto sofrimento causado pela crueldade humana existe no mundo que partilhamos com os outros. Alguém que se sinta sempre surpreso com a existência de fatos degradantes, alguém que continue a sentir-se decepcionado (e até incrédulo) diante de provas daquilo que os seres humanos são capazes de infligir, em matéria de horrores e de crueldades a sangue-frio, contra outros seres humanos, ainda não alcançou a idade adulta em termos morais e psicológicos. (SONTAG, 2003, p.95)

Por isso devemos enaltecer o trabalho daqueles e daquelas que lutam, denunciam as arbitrariedades do poder, das estratégias políticas que visam destituir o sujeito de sua dignidade humana. Isso nos conduz à ideia do vínculo ético-político da alteridade, da codependência³³ que temos uns dos outros para sermos protegidos, para existirmos. Mais do que isso, trata-se de uma maneira de fazer com que “histórias possam ser recontadas em suas complexidades e a responsabilidade possa ser separada do clamor de vingança” (BUTLER, 2020, p.22).

A inserção dessas vidas na história torna possível que, na mais difícil das realidades, possamos enlutá-las³⁴, reivindicar que haja providências do poder público em relação aos atos de horror e crueldade praticados, sem clamarmos por vingança ou justiça com as próprias mãos. O que significa rediscutirmos as narrativas oficiais, reconhecendo que “temos de começar a história com a experiência da violência que sofremos” (BUTLER, 2020, p. 26). Ou seja, devemos desconstruir os discursos políticos que fundamentam a vida através da sua importância social, pois todos temos, seja na mais ínfima situação, a relevância primordial de toda uma humanidade, do passado ao presente. Faz-se necessário, não obstante, enfatizarmos que o mundo existe porque somos seres sociais³⁵ – amalgamados pela intersubjetividade.

³³Isso se coloca como um posicionamento filosófico através do pensamento de Judith Butler (1956). O que significa, fundamentalmente, assumirmos “a responsabilidade coletiva por uma compreensão completa da história que nos conduziu a essa conjuntura” (BUTLER, 2020, p.30)

³⁴Esse é o caráter supremo do reconhecimento da vida, do laço histórico que conduz a existência humana, pois “o luto fornece um senso de comunidade política de ordem complexa, primeiramente ao trazer a tona os laços relacionais que tem implicações para teorizar a dependência fundamental e a responsabilidade ética” (BUTLER, 2020, p. 43).

³⁵O que nos é mostrado a partir da vulnerabilidade que transpõe o corpo em sociedade. No sentido de que “a perda e a vulnerabilidade parecem se originar do fato de sermos corpos socialmente constituídos, apegados a outros, correndo o risco de perder tais ligações, expostos a outros, correndo o risco de violência por causa de tal exposição” (BUTLER, 2020, p. 40).

4.3. MODOS DE VER A REALIDADE: O PODER DO ENQUADRAMENTO DO HORROR

Como vimos, o mundo moderno possui maneiras próprias de conter a realidade numa imagem, e “a fotografia é, antes de tudo, um modo de ver, mas não é a visão em si mesma” (SONTAG, 2004, p. 137). No interior dessa figura que ilustra o real, temos os enquadramentos, tal como o a dor e do sofrimento. A dor faz parte da realidade existente em nosso mundo fenomênico, não sendo algo metafísico, passando a ser vista por uma imagem e, nesse sentido, “essa maneira de ver, que agora tem uma longa história, molda aquilo que procuramos perceber e estamos habituados a distinguir nas fotografias” (SONTAG, 2004, p. 137). Assim também podemos dizer do sofrimento humano. A preocupação de Susan Sontag, sobretudo a partir de seu livro *Diante da dor dos outros*³⁶, foi a de percorrer, genealogicamente, a história da representação da dor. A ideia do livro está centrada na relação entre a minha dor e a dor do outro.

Nesse sentido, Sontag considera que não há substituto para a experiência da dor, nem mesmo as imagens. O que elas fazem é nos recordar do quão cruel o homem pode ser. Além disso, toda imagem se trata de um recorte que alguém escolheu, o fotógrafo (profissional ou não). Por isso, “fotografar é enquadrar, e enquadrar é excluir” (SONTAG, 2003, p.42). Juntamente como o enquadramento provocado pelas imagens temos outra maneira de exclusão provocada pela política, que também enquadra os corpos. Se pensarmos as estratégias da necropolítica na distribuição do luto público, delimitando por quais vidas devemos chorar e, nesse sentido:

Quando a respeito de vidas perdidas com frequência nos são dados números, mas essas histórias se repetem todos os dias, e a repetição parece interminável, irremediável. Então, temos de perguntar, o que seria necessário não somente para apreender o caráter precário das vidas perdidas na guerra, mas também para fazer com que essa apreensão coincida com uma oposição ética e política às perdas que a guerra acarreta? Entre as perguntas que resultam dessa colocação estão as seguintes: Como a comoção é produzida por essa estrutura do enquadramento? E qual é a relação da comoção com o julgamento e a prática de natureza ética e política? (BUTLER, 2019, p. 29-30)

³⁶A ideia desenvolvida no livro surgiu das experiências que Sontag teve em Sarajevo. Durante uma entrevista à Folha de São Paulo ela disse que “A origem foram os anos que passei em Sarajevo, entre 1993 e 1995. A cidade estava sitiada. Não havia eletricidade, água corrente, telefone, televisão, muito menos computador. Era impossível ver as representações da guerra, nos jornais ou na TV. Agora, veja o exemplo do Iraque. Diversos jornalistas com quem convivi em Sarajevo estiveram em Bagdá. A TV ficava ligada, viam CNN, recebiam os jornais. Imagem e realidade, no Iraque, estavam lado a lado. Mas não quer dizer que tivessem melhor compreensão do que se passava. Pelo contrário. Após Sarajevo, vi que as pessoas que acompanhavam o noticiário de perto entendiam pouco sobre a guerra. Percebi que não havia substituto para a experiência. Essa é a origem das reflexões do livro”

Os questionamentos trazidos por Judith Butler em seu livro *Quadro de Guerras: Quando a Vida é passível de Luto?* (2009) se aproximam, de alguma maneira, aos realizados por Susan Sontag no livro *Diante da dor dos outros* (2003). Ao enquadrarmos imagens de sofrimento e de dor, delimitamos um modo de ver a realidade, que pode ou não, a depender de nossa formação moral, instigar-nos a interferir naquela realidade.

Com isso, imagens carregam um rastro³⁷ que indicam seu lugar de origem bem como sua possível intenção –política, econômica e social. Já sabemos que Sontag foi uma defensora arguta da realidade, sobretudo a expressão máxima da realidade que é o horror da Guerra. Contrariando os teóricos da “sociedade do espetáculo”, a filósofa atribui a importância de olharmos, fenomenologicamente, para as imagens da dor provocada pela guerra, pois, apesar de ainda não termos acesso à experiência real dessa dor, pode ser que aquela situação nos aguce os sentidos para compreendermos o rastro daquelas imagens de sofrimento, sabendo-se que toda imagem tem uma história. No caso das imagens do horror da guerra, a história ali presente é de dor e sofrimento. Inicialmente as imagens de guerra tinham como função apenas registrar positivamente atos “guerreiros”, de coragem.

Nas palavras de Sontag:

Historicamente, os fotógrafos ofereceram sobretudo imagens positivas da atividade guerreira e das alegrias de começar ou continuar uma guerra. Se os governos impusessem a sua vontade, a fotografia de guerra, assim como a maior parte da poesia de guerra, faria rufar seus tambores em defesa do sacrifício dos soldados. (SONTAG, 2003, p.43)

A guerra da Crimeia foi uma das primeiras maneiras de usos políticos da imagem de Guerra, com tom romantizado pelo fotógrafo Roger Fenton. Esse ideal imagético romantizado da guerra constituída entre vencedores e vencidos, enaltecendo os “vencedores”, no campo da representação histórica dessas imagens. Nenhuma guerra, do ponto de vista moral, ético, deve ser interpretada à luz dessa dicotomia. O real significado das imagens fotográficas de Guerra, ou ao menos a aparência mais próxima do real, seria a história de dor e sofrimento que esta causa aos que dela participam, mas sabemos que “a guerra era, e ainda é, a notícia mais

³⁷Como vimos, o posicionamento teórico de Sontag dialoga com o de Walter Benjamin. Em *Sobre Fotografia* a questão se coloca da seguinte maneira: “as imagens fotográficas provém de serem elas realidades materiais por si mesmas, depósitos fartamente informativos deixados no rastro do que quer que as tenha emitido, meios poderosos de tomar o lugar da realidade — ao transformar a realidade numa sombra. As imagens são mais reais do que qualquer um poderia supor. E só por constituírem uma fonte ilimitada, que não pode ser exaurida pelo desgaste consumista, há uma razão tanto maior para aplicar o remédio conservacionista. Se pode haver um modo melhor para o mundo real incluir o mundo das imagens, vai demandar uma ecologia não só de coisas reais mas também de imagens.” (SONTAG, 2004, p. 196)

irresistível – e pitoresca” (SONTAG, 2003, p. 43). Nas origens das imagens fotográficas de Guerra, produto da encenação e do enquadramento, inexistia dor e sofrimento, como se o horror daquele acontecimento inexistisse.

A manipulação política da história da guerra, registrada em imagens de horror, apagou o testemunho do sofrimento humano. Nesse sentido, as estratégias de manipulação de imagens de guerra, tão utilizadas no pretérito, apesar do nível tecnológico mais avançado que temos hoje e que permitiria alterações rápidas e convincentes, “parece em via de se tornar uma arte perdida” (SONTAG, 2003, p. 51). Isso significa que as imagens, por uma questão de responsabilidade do fotojornalismo moderno, estão menos suscetíveis a manipulações.

O fotojornalismo tem suas origens no jornalismo de guerra, tal como sustenta Leão Serva:

O Jornalismo de guerra se confunde com a fotografia de guerra. Ambos nasceram no mesmo país (a Inglaterra), no mesmo momento (a primeira metade da década de 1850), na cobertura do mesmo conflito (a Guerra da Crimeia), com o trabalho de dois britânicos, os pioneiros William Howard Russell, repórter, e Roger Fenton, fotógrafo. Até aquele conflito, correspondências de guerra eram principalmente mensagens, informações e cartas enviadas à imprensa por pessoas engajadas diretamente nos conflitos ou por diplomatas reconhecidos nos países envolvidos. A correspondência não era composta por relatos jornalísticos, sua finalidade era outra. Por obra do acaso, oportunismo ou mesmo de interesses jornalísticos, as informações desses relatos terminavam sendo aproveitadas por jornais. (SERVA, 2020, p. 23-24)

Com efeito, a divulgação e interpretação das imagens de guerra já faz parte de algo utilizado há mais tempo do que se possa imaginar. Mais do que isso, o mercado de consumo que visa distanciamento de quem olha a imagem de dor daquele que está sofrendo fez com que a guerra fosse vista apenas enquanto efeito colateral de uma divergência política. Nesse sentido, inexistirá para quem vê alguma relação que se demonstre contrária à guerra, ao horror que ela causa, ao sofrimento, principalmente porque “os meios de comunicação dominantes não têm nenhum interesse em fazer as pessoas sentirem engulhos diante das lutas para as quais estão sendo mobilizadas, muito menos em disseminar propaganda contra a guerra” (SONTAG, 2003, p.57). Por isso, as imagens de dor e sofrimento, quando retratadas apenas como consequência política, não são capazes por si próprias de mobilizar-nos diante da realidade grotesca que é a guerra. O modo de ver pelas aparências, no interior da caverna, as sombras está mais do que nunca na moda, cujo sentido de interpretação da realidade está eivado de uma maneira moderna de ver, que substitui uma imagem de dor e sofrimento por outras, nas transmissões diárias dos canais sensacionalistas.

O que caracteriza a produção e a reprodução de imagens de guerra foge da realidade do sofrimento que ela causa. Ao contrário do que pensam alguns teóricos, que defendem a ideia de que vivemos na *Sociedade do Espetáculo*³⁸ e, portanto, tudo é exibido para deleite do espectador.

A crítica da filósofa a esse modo de pensar a realidade se expressa da seguinte maneira:

Segundo uma análise muito influente, vivemos uma “sociedade do espetáculo”. Toda situação tem de se transformar em espetáculo para ser real – ou seja, interessante – para nós. As próprias pessoas aspiram a tornar-se imagens: celebridades. A realidade renunciou. Só existem representações: mídia. Bela retórica, essa. E para muitos bastante persuasiva, porque uma das características da modernidade é que as pessoas gostam de ter a sensação de que podem prever a sua própria experiência. (Esse modo de ver se associa especialmente à obra do falecido Guy Debord, que julgava descrever uma ilusão, uma mistificação, e à obra de Jean Baudrillard, que afirma crer que imagens, realidades simuladas, são tudo que existe agora; parece um tipo de especialidade francesa). É comum dizer-se que a guerra, assim como tudo o que parece real, é midiática. (SONTAG, 2003, p. 91)

Susan Sontag sustenta que a realidade existe, e o artifício para que estejamos distantes dela é intencionalmente político. É nesse sentido que considerar apenas a função ilustrativa das imagens fotográficas, compartilhadas por redes de comunicação, sem adentrar no aspecto do sofrimento ali presente se torna algo problemático, pois elas podem deixar intactas “opiniões, preconceitos, fantasias e informações erradas” (SONTAG, 2003, p. 72). O modelo absoluto-imagético que representa a guerra, ao ressignificar o tema da dor e do sofrimento que ela causa, apenas enaltecendo os jogos políticos inerentes a ela, legitima a passividade daqueles que a veem de longe.

Assim, o problema não reside na ideia de uma *Sociedade do Espetáculo*, mas na maneira como encaramos as imagens de guerra, observando-as meramente em seu culto político, na luta pelo poder. Já é notório que a guerra provém de ambições entre países que buscam expandir e dominar outros povos, “desencadear agressões militares ou guerras desapiedadas, alimentar quintas-colunas internas, transferir populações inteiras, ou subjugar-las, ou esterilizá-las, ou exterminá-las” (LEVI, 2016, p.86).

³⁸Indo para outro campo, o da relação entre Estado e Sociedade, detectamos uma articulação perversa, principalmente nos mecanismos de controle, nas estratégias de manipulação dos corpos. Segundo Roberto Romano: “Hoje somos praticamente presos da técnica que permite transmitir informações – esta inclui internet, mas soma a mídia, o cinema etc. – que atenua o sentido e a liberdade. No aperfeiçoamento corporal, máquinas são oferecidas como substitutas eficazes da ação volitiva, tendem a dispensar os intentos humanos. O Estado e o mercado dispensam entes voluntariosos que decidem este ou aquele rumo coletivo. A política econômica e a política representam automatismos que operam como se fossem instrumentos infalíveis.” (ROMANO, 2014, p. 231)

Usar apenas imagens de guerra para conceber determinado acontecimento histórico acaba insuficiente. Precisamos entender que “lembrar, cada vez mais, não é recordar uma história, e sim ser capaz de evocar uma imagem” (SONTAG, 2003, p. 75). Não obstante, as chances de que as imagens de guerra utilizadas pelos meios de comunicação nos informam em absoluto sobre aquele acontecimento, principalmente no que tange à dor causada, cai por terra. Sendo assim, sustenta Susan Sontag que:

Fotos aflitivas não perdem necessariamente seu poder de chocar. Mas não ajudam grande coisa, se o propósito é compreender. Narrativas podem nos levar a compreender. Fotos fazem outra coisa: nos perseguem. Observemos uma das imagens inesquecíveis da guerra da Bósnia, uma foto sobre a qual John Kifner, o correspondente estrangeiro do New York Times, escreveu: "a imagem é incisiva, uma das mais duradouras imagens das guerras nos Balcãs: um miliciano sérvio dá um chute displicente na cabeça de uma mulher muçulmana moribunda. A imagem conta tudo o que é preciso saber". Mas é claro que ela não nos conta tudo o que nós precisamos saber. (SONTAG, 2003, p.76)

A compreensão vem do aprofundamento, da ética do olhar em torno do absurdo. O mundo das imagens de guerra apenas se limita ao enquadramento, da representação selecionada e distribuída pelos veículos de comunicação. A história imagética trata-se de um modo de ver a realidade, de enquadrar determinado acontecimento, até mesmo o da guerra, porém “a imagem pode apenas nos afetar, não nos munir de uma compreensão do que vemos” (BUTLER, 2019, p.103). Para compreendermos as imagens de dor, em certa medida, devemos observar além, encontrar as legendas, a narrativa. Desse modo a fotografia seria apenas uma seleção que nos “mostra” a parcialidade do real, por isso Susan Sontag considera que “embora as fotografias tenham, momentaneamente, a capacidade de nos emocionar elas não nos permitem construir uma interpretação” (BUTLER, 2019, p.104). Quando os meios de comunicação atravessam nosso olhar com diversas imagens de guerra isto não significa que possamos compreender aquela realidade exibida.

A ideia de Susan Sontag sobre os efeitos das imagens de guerra sobre nós pode assim ser entendida:

Se uma fotografia é eficaz em nos informar e nos mover politicamente, isso se dá, na sua opinião, apenas porque a imagem é recebida no contexto de uma consciência política relevante. Para Sontag, as fotografias traduzem verdades em um momento dissociado; elas “aparecem fugazmente” em uma acepção benjaminiana, fornecendo assim, apenas impressões fragmentadas ou dissociadas da realidade. Consequentemente, elas são sempre atômicas, pontuais e discretas. O que falta às fotografias é coerência narrativa, e somente essa coerência, na sua opinião, satisfaz as necessidades do entendimento (uma curiosa guinada para uma posição fundamentalmente kantiana). (BUTLER, 2019, p. 104)

O poder do enquadramento das imagens de guerra é insuficiente se o intuito for compreender aquela realidade de dor e sofrimento. Principalmente no caso das fotografias que, para Sontag, estabelecem valores de quais corpos importam, quais vidas são passíveis de luto. Trata-se de uma influência do pensamento de Susan Sontag na filosofia de Judith Butler. Para ambas, o enquadramento ratifica e valida quem deve ser reconhecido como ser humano.

Por isso, devemos reavaliar o modo de vermos a realidade, e a história através das fotos, porque:

A fotografia, em sua maior parte, vem com uma pretensão cognitiva embutida: de que a foto transmite uma verdade acerca do tema, uma verdade que não seria conhecida se não tivesse sido captada numa foto. Em suma, de que fotografar é uma forma de conhecimento. Assim, alguns fotógrafos disseram que fotografam melhor uma pessoa que não conheçam e, em troca, outros disseram que as suas melhores fotos são de temas que conhecem muito bem. Todas essas pretensões, por mais contraditórias, são pretensões de poder sobre o tema. (SONTAG, 2020b, p. 274)

No caso das imagens fotográficas de guerra possivelmente o poder do enquadramento seja maior. A foto considerada a mais chocante será escolhida para divulgação e comentários pelos Jornais Internacionais que, supostamente, buscam “informar” o mundo sobre a Guerra. Claro que a informação propagada não é da dor causada pela guerra, nem sobre a razão dela ainda existir. Esse mecanismo faz parte do poder das imagens fotográficas de guerra que “ao enquadrar a realidade, já determinou o que será levado em conta dentro do enquadramento” (BUTLER, 2019, p. 105). Assim, somente poderemos recordar do que foi enquadramento, o que se presume visível nas imagens e não aquilo que ficou escondido, por detrás do representado. Isso fica mais claro quando tratamos do tema da tortura em situações de Guerra. O tema é discutido por Sontag em seu texto intitulado *Sobre a Tortura dos Outros*. Nesse texto localizamos a seguinte reflexão:

Há um longo tempo - pelo menos seis décadas -, as fotos têm deixado as marcas de como os conflitos importantes são julgados e lembrados. O museu da memória ocidental é, hoje, sobretudo visual. As fotos tem um poder insuperável para determinar o que recordamos dos fatos, e agora parece provável que a associação determinante das pessoas de todo mundo com a guerra podre que os Estados Unidos desencadearam de forma preventiva no Iraque no ano passado serão as fotos de tortura dos prisioneiros iraquianos praticada por americanos na mais infame de todas as prisões de Saddam Hussein, Abu Ghraib. (SONTAG, 2008, p. 141)

A história, mesmo sem imagens, já nos adverte sobre graves violações aos Direitos Humanos. A questão discutida por Susan Sontag é como a linguagem imagética do horror acaba interpretada equivocadamente, por não abordar o real problema que ela provoca. A guerra

produz sofrimento, morte, dor, destruindo todas as vidas daqueles (as) que nela estão submetidos. Devemos direcionar nossos olhares de maneira ética, fazendo-nos perceber os problemas políticos, sociais, dentre outros, que existem no mundo real.

4.4. A ÉTICA DO OLHAR NA LINGUAGEM IMAGÉTICA DO HORROR

Assumindo-se a perspectiva fenomenológica em diálogo com o pensamento de Susan Sontag, fundamentalmente sobre as questões centradas no absurdo e no olhar, tentaremos situar os fundamentos originários desse pensamento, que transita por diversos ramos da filosofia. Desse modo, sabendo-se que as imagens e, principalmente, o modo como elas são divulgadas se dão por meio de tecnologias, podemos entender que, a partir de uma perspectiva fenomenológica, o processo de comunicação nesse campo não pode ser dissociado da relação ser humano-mundo. Assim, para entender-se a diferenciação entre técnica e tecnologia no mundo contemporâneo, observa-se que, ao se colocar a tecnologia como universal, tentando distanciá-la de seu contexto, especialmente da relação entre meios e fins, tem-se que o sonho da vida humana menos penosa e mais rica acaba transformando-se numa cultura que visa apenas o lazer derivado de consumir cada vez mais produtos tecnológicos (CUPANI, 2004, p.144).

Dessa forma, no mundo contemporâneo somos alvejados constantemente por imagens, que nos chegam demasiadamente, com extrema rapidez, de forma tão incessante que praticamente não temos mais tempo de visualizá-las³⁹, sensibilizar-se sobre o que existe por trás do representado enquanto um trinômio eu-relação-mundo. Ao considerarmos a presença de uma fenomenologia do olhar em torno do absurdo das imagens de guerra no pensamento de Susan Sontag, delimitamos essa leitura a partir da relação entre fenômenos imagéticos, absurdo e ação.

Colocando a discussão no sentido de uma época que apenas nos permitimos meramente consumir imagens, tal como produtos de massa, a proposta de uma ética do olhar serviria como maneira de irmos para além da representação, cavoucando a narrativa presente naquela imagem. Nesse sentido, adentrar no fluxo incessante de imagens⁴⁰ (televisão, vídeo, cinema) que

³⁹Sontag escreverá em *Sobre Fotografia* que a sua preocupação fundamental esteve em compreender as imagens enquanto uma gramática e, mais importante, como uma ética do olhar (SONTAG, 2004 p.7).

⁴⁰Uma leitura interessante sobre o modo como campo do imagético, do televisual, captura a vida, tornando-a vida nua é feita pela filósofa Márcia Tibúri em seu livro *Olhos de Vidro: A televisão e o estado de exceção da imagem*(2011). A autora sustenta que: “A questão de Agamben sobre a localização – ou deslocalização – do estado de exceção também é o problema do que aqui propomos no âmbito televisual. Com a diferença de que é possível pensar este locus de caráter televisual no entrelaçamento de olho e tela. A instauração desse lugar põe em cena o lugar da situação de fato desta relação como uma lei, um decreto estético existencial do qual aquele que se torna espectador não pode fugir. A pergunta a ser feita refere-se ao modo como o sujeito desaparece diante da tela para

constitui o nosso meio circundante, como modo de se recordar as coisas do mundo, seria a forma mais eficaz de sermos atingidos, feridos por aquele acontecimento. A memória congela o quadro; tendo como unidade básica a imagem isolada. Desse modo, em uma era sobrecarregada pela informação, a fotografia acaba oferecendo determinado modo rápido de se apreender algo e, sobretudo, uma forma compacta de memorização (SONTAG, 2003, p.10). Essa é, categoricamente, uma das consequências advindas de sociedades prestigiadas pelo capitalismo.

Por isso, ao tratar dos problemas oriundos de nosso tempo (o efêmero, os modismos), Sontag sustenta que:

O nosso é um tempo em que todo acontecimento intelectual, ou artístico, ou moral, é absorvido por um abraço predatório da consciência: a historização. Todo ato ou afirmação pode ser considerado como um "desenvolvimento" necessariamente transitório ou, num nível menor, pode ser menosprezado como mero "modismo". A mente humana possui agora, quase como que uma segunda natureza, uma perspectiva de suas próprias realizações que fatalmente mina seu valor e sua reivindicação à verdade. Por mais de um século, essa perspectiva historicizante tem estado no centro de nossa capacidade para entender. Talvez o que no início fosse um tique de consciência é agora um gesto gigantesco e incontrolável, o gesto por meio do qual o homem infatigavelmente patrocina a si próprio. (SONTAG, 2015, p.84)

O caminho intelectual traçado por Sontag nesse momento antecipa as discussões que serão caras ao nosso tempo, qual seja, a da produção de mentiras como desmantelamento da história - as fakenews. Tal recurso é utilizado de diversos modos. Quando observamos os meios de comunicação por meio de imagens, compreendemos que estas se tornaram desarticuladas de seu contexto original, sendo apenas reproduzidas, divulgadas e consumidas. Em seus estudos sobre a relação entre arte e engajamento⁴¹, Susan Sontag comenta as consequências da negação, do silêncio, presente nas esferas artísticas contemporâneas, que buscam se afastar dos aspectos sociais, do compromisso crítico com o absurdo da vida – tal como a guerra. Devido ao enaltecimento dessa negação, o artista depende cada vez mais da técnica, sendo este o modo

dar lugar ao telespectador. O que há no que devemos chamar de Lei da Tela e que virá a compor o estado de exceção pela aniquilação entre a separação entre um dentro e um fora. O que está em jogo é muito mais do que a instauração de uma lei e sua “legalização”, o estatuto da força de sua vigência. A indiscernibilidade entre fato e direito é o que consta nesta situação legal-ilegal, que, em termos gnosiológicos, quer dizer que a verdade é a mentira e a mentira é a verdade, ou, em termos mais estéticos, que ilusão é o real. (TIBURI, 2011, p. 158)

⁴¹Inegavelmente Sontag foi uma intelectual engajada. No texto intitulado *Sobre Susan Sontag: A fotografia como pensamento engajado* (2017), de autoria da fotógrafa brasileira Susana Sobal, encontramos alguns indicativos desse percurso de Sontag. Sustenta Dobal que: “é justamente esse estar no mundo que surpreende ao longo da obra da escritora, sobretudo nos escritos posteriores sobre a fotografia onde isso iria tornar-se algo ainda mais intenso e evidente. Para Susan Sontag, o exercício de compreensão da fotografia conduz não a uma concepção coerente de tendências ao longo da história da fotografia, mas a uma percepção de como a imagem fotográfica terminar por configurar posicionamentos e concepções do mundo.” (DOBAL, 2017, p.40)

como o silêncio em relação à realidade se internaliza numa sociedade despolitizada, passando a atuar nas relações humanas, mas sem conseguir movê-las. Essa atuação específica do silêncio se faz no intuito de subtrair a auto compreensão da sociedade, tanto do sistema de referências do agir como do pensar o estado de coisas.

Nesse sentido sustenta Sontag que:

O alvo característico da 'arte moderna' - ser inaceitável para seu público - afirma de maneira inversa a inaceitabilidade para o artista da própria presença de um público (no sentido atual, um conjunto de espectadores voyeuristas). Pelo menos desde que Nietzsche observou, em *O Nascimento da Tragédia*, que um público de espectadores como o conhecemos, aquelas pessoas presentes que os atores ignoram, era desconhecido entre os gregos, uma boa parcela da arte contemporânea parece movida pelo desejo de eliminar o público da arte, uma empresa que, com frequência, se apresenta como uma tentativa de eliminar a própria Arte. (Em Benefício da vida?). (SONTAG, 2015, p.15)

Sendo assim, a dominação técnica se trata daquela que é invisível, porém extremamente prejudicial, pois se encarrega de despolitizar os sujeitos a tal ponto que inviabiliza a concretização de uma comunicação com o público, interligando-se com a realidade, como absurdo da existência.

Nesse sentido, é a descaracterização dos sujeitos através de estímulos midiáticos incessantes que, conforme David Harvey:

Dominar ou intervir ativamente na produção da volatilidade envolvem, por outro lado, a manipulação do gosto e da opinião, seja tornando-se um líder da moda ou saturando o mercado com imagens que adaptem a volatilidade a fins particulares. Isso significa, em ambos os casos, construir novos sistemas de signos e imagens, o que constitui em si mesmo um aspecto importante da condição pós-moderna (HARVEY, 2016, p.259).

Ora, ao considerarmos que as imagens são formas de linguagem inerentes aos meios de comunicação, quando observamos que há uma predileção pelo horror enquanto formatação estética das interlocuções entre meios de comunicação e os sujeitos de consumo, é possível assumir que isso se dá pelo exercício da técnica que confecciona, separa e divulga as imagens, cujo conteúdo será observado a partir de meros acontecimentos situados no mundo. Mas, também, há nesse processo a assunção dos que consomem as imagens de horror, seja porque estão desfrutando prazerosamente daquele absurdo ou apenas por estarem alienados à realidade e, portanto, distantes daquela situação de sofrimento e dor.

É possível dizer, assim, que as imagens constroem a realidade, à luz do enquadramento do horror que elas provocam e da linguagem social que representam. Em certo momento de sua produção teórica, Susan Sontag nos incita a pensar a relação entre imagens e construção do

imaginário social. No texto intitulado *Uma foto não é uma opinião. Ou é?* (1999), presente no livro *Questão de ênfase*, Sontag tece algumas considerações sobre os estereótipos sociais em torno do imaginário feminino. O texto foi utilizado como introdução ao livro de fotografias de mulheres organizado por Annie Leibovitz (1949)⁴².

Em determinado ponto do ensaio, Sontag manifesta a sua crítica ao ideal feminino, vejamos:

Mulheres são julgadas segundo a sua aparência, ao contrário dos homens, e as mulheres são mais castigadas pelas mudanças trazidas pela idade. Ideais de aparência, como juventude e magreza, são hoje, em grande parte, criados e reforçados por imagens fotográficas. E, é claro, um dos interesses primordiais em colecionar fotos de beldades famosas ao longo dos anos consiste em verificar até que ponto elas se saíram bem ou mal no confronto com a vergonha de envelhecer (SONTAG, 2020, p. 279).

Com efeito, é possível extrair desse trecho que o consumo de imagens aumentou, arraigando-se nas formas de comunicação do mundo contemporâneo. Diante disso temos como produto, somado a essas formas de consumo de imagens, a necessidade de se propalar a linguagem imagética do horror, que extirpa toda e qualquer possibilidade para se elucubrar acerca do absurdo presente nas relações humanas. Nesse sentido, a ideia calcada na ausência de alteridade, principalmente sobre a dor do outro, se torna predominante. Em detrimento de discursos que conferem positividade às relações humanas, tornando inexistente a preocupação de abstrair das imagens os seus contextos originários.

Isso significa compreender que:

Por meio de fotos, o mundo se torna uma série de partículas independentes, avulsas; e a história, passada e presente, se torna um conjunto de anedotas e de *faits divers*. A câmera torna a realidade atômica, manipulável e opaca. É uma visão do mundo que nega a inter-relação, a continuidade, mas confere a cada momento o caráter de mistério. Toda foto tem múltiplos significados; de fato, 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, o que deve ser a realidade, se ela tem este aspecto”. Fotos, que em si mesmas nada podem explicar, são convites inesgotáveis à dedução, à especulação e à fantasia. (SONTAG, 2004, p. 33)

As imagens devem estar vinculadas às narrativas que elas retratam, fazendo com que mergulhemos na historicidade daquele momento, no nível cognitivo, não apenas serem usadas como imagens técnicas para fins comerciais.

Sendo assim a problemática trazida por Susan Sontag nos instiga a discutir:

⁴² Fotógrafa estadunidense, foi companheira de Susan Sontag até a morte da filósofa.

Até que ponto a fotografia é um simples meio técnico do registro exato do real, pode ser apresentada a seguinte questão: Considerando que onde se tem apenas uma superfície sensível vê-se (ou melhor, sente-se, intui-se) a totalidade volumosa do mundo, é a fotografia que doa ao real esse misterioso caráter ou é o mistério do próprio mundo sensível aquilo que a fotografia revela? A "grande lição da imagem fotográfica", apontada por Sontag, é uma virtude da própria fotografia ou estaria ela dissimulada em toda parte do real? Pensar a partir dessa questão é seguir uma certa fenomenologia, considerando o campo aquém do constituído, da objetivação, das categorias habituais da lógica com as quais tanto a filosofia quanto a ciência tentam reconstituir ou explicar o mundo. E sentimo-nos orientados para essa região porque, primordialmente, o problema apontado se refere a dimensão perceptiva de nossa relação com o mundo sensível (dimensão preço posta pela fotografia), o que nos leva a tocar, atendo-nos a perspectiva aberta por Maurice Merleau-Ponty, na questão do real. (FRAYZE-PEREIRA, 2005, p. 115)

A ética do olhar nos permite extrapolar apenas o visível, indo para o que há por detrás da imagem, assumindo um compromisso existencial. O problema reside num mundo que considera o excesso de positividade, que esquiva o olhar dos sujeitos perante a imagem do horror, que apenas seria uma “não visão” do que é visto. Isso não nos permite a incomensurabilidade do acontecimento, a demora da contemplação, o sentido ou a profundidade ética da alteridade para com o visualizado. Isso caracteriza, portanto, a persistência de se atribuir “a verdade inescapável sobre a percepção: a positividade de toda experiência em todos os momentos dela” (SONTAG, 2015, p. 17). Apesar de pertencer a outra geração de autores, podemos definir esse emblema das relações hodiernas no campo da comunicação citando o filósofo Byung Chul Han:

A sociedade positiva evita toda a modalidade de jogo da negatividade, uma vez que esta detém a comunicação. O seu valor mede-se exclusivamente em termos de quantidade e de velocidade da troca de informação. A massa da comunicação aumenta também o seu valor econômico. Os veredictos negativos toldam a comunicação. (HAN, 2017, p.19)

Juntamente com esse processo, como vimos no segundo capítulo dessa dissertação, tem-se a presença do horror como fundamento estético no mundo contemporâneo. Mais do que isso, a banalização do sofrimento do outro como consequência da relação produto-mundo-imagem. Essas imagens pertencem a um acontecimento que, por estar saturado devido a sua reprodutibilidade, passa despercebida eliminando, assim, a capacidade humana de se ver diante da dor do outro, transformando aquela imagem numa vida infame⁴³. Aqui surge uma preocupação estética sobre a questão da imagem, pois como objetos de contemplação, imagens de atrocidades acabam atendendo às mais diversas necessidades, podendo enrijecer contra a

⁴³Tais vidas são aquelas, segundo Michel Foucault, que pertencem a essas milhares de existências destinadas a passar sem deixar rastro; que há em suas desgraças, em suas paixões, em seus amores e em seus ódios alguma coisa de cinza e de comum em relação ao que se considera, em geral, digno de ser contado; que, no entanto, tem sido atravessadas por um certo ardor.(FOUCAULT,2003, p.203)

fraqueza, tornando-nos mais insensíveis, reconhecendo a existência de algo incorrigível (SONTAG, 2003, p.29).

O problema do mundo pós-moderno, que enaltece o silêncio e assume apenas o espectador como um consumidor, leva à negação do absurdo, à aceitação do horror e ao reconhecimento⁴⁴ dos sujeitos como coisas o que, para Sontag:

Nenhuma das agressões cometidas intencional ou inadvertidamente pelos artistas modernos foi bem sucedida, seja ao tentar abolir o público, seja ao tentar transformá-lo em alguma outra coisa, numa comunidade engajada em uma atividade comum. Eles são incapazes disso. Até onde a arte é entendida e valorizada como uma atividade “absoluta”, será uma atividade separada e elitista. As elites pressupõem as massas. Na medida em que a melhor arte define-se por objetos essencialmente “clericais”, ela pressupõe e confirma a existência de uma laicidade voyeurista relativamente passiva, jamais plenamente iniciada, que é com regularidade convocada para assistir, ler ou escutar, sendo depois dispensada. (SONTAG, 2015, p. 15)

Por sermos constantemente alvejados por imagens no campo do horror, emerge a ideia de uma visão espetacularizada⁴⁵ dos acontecimentos registrados, que nos leva ao afastamento de qualquer reflexão mais profunda da linguagem imagética e, por conseguinte, a indiferença.

Para Sontag a questão é diferente:

Muitas vezes se afirma que o “Ocidente” passou, cada vez mais, a ver a guerra, propriamente dita como espetáculo. Declarações da morte da realidade - como a morte da razão, da morte do intelectual, da morte da literatura séria - parecem ter sido aceitas sem maior reflexão por muitos que tentam compreender o que há de errado, ou de vazio, ou estupidamente triunfante, na política e na cultura contemporânea. Dizer que a realidade se transforma num espetáculo é um provincianismo assombroso. (SONTAG, 2003, p.91-92)

A ausência, talvez, de uma fenomenologia do olhar em torno do absurdo da guerra é o que exclui todas as condições de possibilidade para mergulharmos no horror representado, a ponto de nos colocarmos naquela situação e assumirmos uma posição ética, sobretudo, nos vermos no rosto do outro⁴⁶.

Sobre essa condição diz Sontag, ao comentar Virginia Woolf:

Fotos, sustenta Woolf, “não são um argumento; são simplesmente a crua constatação de um fato, dirigida ao olho”. A verdade é que elas não são “simplesmente” coisa

⁴⁴Devemos tomar muito cuidado com esta palavra. Butler observa isso com acuidade em seus textos, principalmente em *Quadros de Guerra: Quando uma vida é passível de Luto*. A filósofa adverte aos incautos que: “trata-se, contudo, de saber como as normas operam para tornar certos sujeitos pessoas *reconhecíveis* e tornar outros decididamente mais difíceis de reconhecer” (BUTLER, 2019, p. 20).

⁴⁵Essa visão é defendida por autores como Guy Debord e o Nobel de literatura Mário Vargas Llosa.

⁴⁶A noção de “rosto”, introduzida por Emmanuel Levinas, se refere ao modo mais importante da responsabilidade. Um despertar para o mundo.

alguma e, sem dúvida, não são apenas encaradas como fatos, nem por Woolf nem por quem quer que seja. Pois, como ela acrescenta logo em seguida, “o olho está ligado ao cérebro; o cérebro, ao sistema nervoso. Esse sistema envia suas mensagens na velocidade de um raio através de toda a memória do passado e do sentimento do presente. Esse truque de ilusionista permite que as fotos sejam um registro objetivo e também um testemunho pessoal, tanto uma cópia ou uma transcrição fiel de um momento da realidade como uma interpretação dessa realidade – um feito a que a literatura aspirou por muito tempo mas que nunca conseguiu alcançar, nesse sentido literal (SONTAG, 2003, p. 26).

A questão principal, portanto, é a maneira como nossa sociedade lida com imagens de dor e sofrimento. A naturalização da guerra se deve ao fato de que tais imagens ainda não conseguiram nos mover politicamente, porque sempre ocorre a substituição de uma representação por outra. Para Sontag, enquanto não formos capazes de entender que aquelas imagens são parte de nós, isto é, que representam a condição abjeta⁴⁷ que todos estamos suscetíveis neste mundo, enquanto não avançarmos para um pressuposto ético, as imagens do horror da guerra serão apenas figurações da realidade. A problemática se situa no nível crítico de compreensão da guerra pela difusão de fotografias.

A esse respeito comenta Sontag que:

Tornou-se um clichê da discussão cosmopolita em torno de imagens de atrocidade supor que elas produzem um efeito reduzido e que existe algo intrinsecamente cínico acerca da sua difusão. Por mais que agora se considerem importantes as imagens de guerra, isso não desfaz a suspeita que paira em torno do interesse por essas imagens e das intenções daqueles que as produzem. Essa reação provém das duas extremidades do espectro: dos cínicos, que nunca estiveram perto de uma guerra, e dos esgotados pela guerra, que padecem as desgraças fotografadas. (SONTAG, 2003, p. 92)

Essa questão é fundamental para Sontag, pois jamais devemos viver passivamente e negar as experiências de dor e sofrimento. Pensar a existência humana em sua pluralidade também fez parte do projeto filosófico de Susan Sontag, analisando a dimensão sensível do humano, em sua relação e compromisso com o outro. Para Sontag, o sensível apenas é possível na relação com o outro, em sua dimensão existencial. Seu posicionamento crítico ao abandono da sensibilidade no mundo contemporâneo vincula-se, primordialmente, com suas análises acerca do sofrimento humano. O mundo, bem como as pessoas que dele fazem parte, não pode

⁴⁷ O conceito de abjeto perpassa reflexões que se situam no pensamento de Sigmund Freud, passando por Julia Kristeva e chegando a interpretação de Judith Butler, como lembra Tiago da Silva Porto em seu texto *A incômoda performatividade dos corpos abjetos*. Nesse sentido, para Butler a abjeção seria (2020, p.18) “precisamente aquelas zonas ‘não visíveis’ e inabitáveis da vida social que, não obstante, são densamente povoadas por aqueles que não alcançam o estatuto de sujeito, mas cujo viver sob o signo do inabitável é necessário para circunscrever o domínio do sujeito”.

ser abandonado, esquecido. Precisamos ter a consciência de que há uma realidade, recusando interpretações (imagéticas, metafóricas) impostas.

Por isso Sontag sustenta que:

O “outro” é vivido como uma purificação rigorosa do “si”. Mas, ao mesmo tempo, o “si” está muito ocupado colonizando todos os domínios desconhecidos da experiência. A sensibilidade moderna se move entre dois impulsos aparentemente contraditórios, mas na verdade relacionados: rendição ao exótico, ao desconhecido, ao outro; domesticação do exótico, sobretudo por meio da ciência. (SONTAG, 2020b, p. 98)

O interesse pelo outro, em suas dimensões sensíveis, coloca-se nos trabalhos de Susan Sontag de maneira contundente. A intelectual levou a sério o compromisso com o mundo, sem resignação, agindo de modo a amenizar o sofrimento humano. Quando de seu retorno a Sarajevo disse que não poderia apenas ser uma testemunha das atrocidades ali cometidas, pois teria “de pôr mãos à obra e fazer alguma coisa” (SONTAG, 2020b, p.344). A fala de Sontag nos serve como advertência, como alerta, reafirmando a necessidade de aceitarmos que existem pessoas neste mundo além de nós mesmos.

Judith Butler, ao ler o pensamento de Susan Sontag, considera que:

Ao ver as fotos, vemos a nós mesmos vendo, que somos aqueles fotógrafos na medida em que compartilhamos as normas que fornecem os enquadramentos nos quais essas vidas são apresentadas como indigentes e abjetas, e algumas vezes são claramente espancadas até a morte. Na opinião de Sontag, os mortos estão profundamente desinteressados em nós – eles não buscam o nosso olhar. Essa rejeição ao consumismo visual que vem da cabeça encoberta, do olhar desviado, dos olhos vidrados; essa indiferença em relação a nós funciona como autocrítica do papel da fotografia no âmbito do consumo midiático. Embora possamos desejar ver, a fotografia nos diz claramente que os mortos não se importam se vemos ou não. Para Sontag, é essa a força ética da fotografia – refletir o narcisismo definitivo do nosso desejo de ver e recusar a satisfação dessa demanda narcisista. (BUTLER, 2019, p. 148)

É importante ressaltarmos que, para Sontag, devemos olhar o absurdo para que, posteriormente possamos agir sobre ele, principalmente porque, ao considerarmos uma fenomenologia do olhar, a existência é um processo intersubjetivo “na medida em que o olho humano está observando, sempre há algo a ser visto” (SONTAG, 2015, p.17). A fenomenologia do olhar indicada por Sontag faz parte de uma resposta crítica a uma sociedade com suas retinas fatigadas, que ignora seu lugar no mundo, sua relação com o outro. Sua postura se aproxima de uma ética da responsabilidade, da ação, da alteridade, todas conjuntamente interligadas. Sontag defendia muito bem seu posicionamento, trazendo à população a peça de Samuel Beckett, *Esperando Godot*, como uma maneira de discutir o absurdo, engajar as pessoas à superação e à revolta.

Nesse sentido, relata Sontag:

Um escritor não pode mais achar que sua tarefa imperiosa é levar notícias no mundo. As notícias já são levadas. Muitos e excelentes jornalistas estrangeiros (a maioria favorável à intervenção, como eu) vem dando notícia das mentiras e da carnificina desde o início do sítio, enquanto a decisão das potências da Europa Ocidental e dos Estados Unidos de não intervir continua firme, concedendo assim a vitória ao fascismo sérvio. Eu não tinha a ilusão de que ir a Sarajevo dirigir uma peça faria de mim uma pessoa útil, da maneira como eu poderia ser útil se fosse médica ou engenheiro hidráulica. Seria uma contribuição pequena ponto, mas é a única das três coisas que faço - escrever, fazer filmes, dirigir peças de teatro- que poderia produzir algo que só existiria em Sarajevo, algo que seria feito e consumido lá mesmo. (SONTAG, 2020b, p. 344)

É dentro desse acontecimento, junto a outras ações, que podemos considerar Sontag alguém que defendeu a importância do olhar, do agir e do perceber as coisas do mundo ativamente. Negando, portanto, o silêncio, o inexprimível. Diante disso, a forma existencial de se pensar a ação é levada ao mais alto nível de responsabilidade. Em hipótese alguma Sontag nega o horror, pelo contrário, ela o reconhece nas suas faces absurdas, como a da Guerra, exatamente por isso que vocifera aos incautos que apenas o olhar - sem o agir, sem o pensar, sem o perceber - é insuficiente. Mais do que isso, no horror da guerra todos estamos passíveis à morte.

No ensaio *Esperando Godot em Sarajevo* (1993), que relata sua participação intelectual combativa em Sarajevo, Sontag coloca-nos diante do absurdo da morte, ao dizer que:

Tanto atores como espectadores podem ser assassinados ou mutilados por tiros de um franco-atirador ou pelo obus de um morteiro, na ida ou na volta do teatro; mas afinal o mesmo pode ocorrer aos habitantes de Sarajevo na sala de estar de suas próprias casas, enquanto dormem em seu quarto, quando apanham algo na cozinha, quando saem pela porta da frente. (SONTAG, 2020b, p. 346)

O absurdo da morte causada pela guerra deve ser percebido junto com suas consequências imprevisíveis. Devemos assumir certa responsabilidade, uma atitude diante do sofrimento humano provocado pelo horror da guerra. Não basta estarmos no mundo, devemos agir sobre ele. A questão proposta por Sontag, em seu enfoque existencial, trata-se de mais do que uma reflexão, assume o grau de experiência. Nada substitui a experiência da dor e do sofrimento. Por isso a narrativa desse acontecimento extrapola apenas representações feitas por fotografias. No caso específico de Sarajevo, Susan Sontag criticou a atenção exacerbada na exposição de imagens da guerra⁴⁸, de gravações “in direct” daquele acontecimento, na busca de

⁴⁸Diversos teóricos refletiram sobre a questão. O historiador Jacques Sémelin foi um deles. Em seu livro *Purificar e Destruir: Usos políticos dos massacres e dos genocídios* (2005) o autor adverte-nos sobre o perigo das imagens, analisando o acontecimento de Sarajevo. Diz Sémelin que: “Desde então, aprendemos a colocar em perspectiva

especialista que pudessem asseverar quem “venceria” a guerra. O que deveria ter sido valorizado, segundo Sontag, era a própria narrativa dos que sofrem devido aos efeitos atroz da guerra.

Vejamos o relato de Sontag sobre o fato:

A questão, está claro, é que qualquer atividade cultural em Sarajevo constitui um espetáculo secundário para os correspondentes e os jornalistas que vieram cobrir uma guerra. Contestar a sinceridade dos motivos de alguém reforça a desconfiança, quando já existe alguma desconfiança. O melhor é nada dizer, e essa era a minha intenção original. Falar do que estamos fazendo parece – e talvez mesmo se torne, a despeito de nossas intenções – uma forma de autopromoção. Mas é exatamente isso que a mídia cultural contemporânea espera. Minhas opiniões políticas – eu falava sem parar a respeito do papel abominável desempenhado pelas Força de Proteção das Nações Unidas, me exaltava contra “o sítio de Sarajevo feito pelos sérvios e pelas Nações Unidas” – eram invariavelmente cortadas. Queremos falar sobre *eles* e no fim - no território da mídia - tudo acaba sendo sobre nós mesmos (...) O caso ilustra, em parte, a maneira como tais coberturas jornalísticas de longa duração, a exemplo do que se passava na Bósnia, são transmitidas e como provocam um tipo de efeito. (SONTAG, 2020b, p. 367-368)

A maneira como os meios de comunicação se apropria desse tipo de acontecimento elimina qualquer tentativa de ação contrária à guerra. Os meios de comunicação de massa devem assumir, também, outro nível de responsabilidade. É nesse sentido que Susan Sontag sustenta a sua ética do olhar discordando da ideia de que:

ver fatos terríveis na tela pequena torna-os tanto distantes quanto reais. É a contínua cobertura da guerra na ausência de qualquer ação para interrompê-la que faz de nós meros espectadores. Não foi a televisão, mas sim os políticos que fizeram a história

essa crença na onipotência atribuída às imagens do sofrimento e da morte alheia: está longe de provocar sempre uma consciência ativa em favor das vítimas. A ideia da "aldeia global" em que a explosão da mídia prodigiosa, no final do XX século, iria impedir derramamento de sangue, porque uma câmera de televisão estaria sempre lá para denunciar o horror. Vejamos a Bósnia. Há também uma fase de resistência às informações sobre “limpeza étnica”. Aqui, novamente, as grades de leitura do passado inicialmente obstruíram qualquer compreensão dos eventos. Os sérvios não estiveram sempre ao lado da França desde a Primeira Guerra Mundial? O presidente François Mitterrand fez questão de lembrá-los de lhes mostrar uma certa simpatia e de serem insensíveis às informações que denunciavam cada vez mais seus abusos. O cerco de Sarajevo logo colocou a "prova" diante dos olhos de todo o mundo. As câmeras de televisão estavam no local. A televisão bósnia pode continuar a transmitir de um abrigo atômico. É bastante excepcional na história dos cercos de cidades que se possa testemunhar tal evento ao vivo de dentro de uma cidade sitiada. É, portanto, a televisão que então desempenha o papel principal de terceiros, testemunha da tragédia em curso. Os telespectadores de todo o mundo puderam viver por mais de três anos na companhia dos habitantes de Sarajevo ameaçados dia e noite por canhões e metralhadoras sérvios, colocados nas alturas da cidade. Eles souberam de suas péssimas condições de vida, de seu sofrimento diário, do risco constante de serem mortos por atiradores isolados, que tinham o hábito de atirar ao acaso em transeuntes ousados o suficiente para atravessar uma rua exposta ao perigo. Suas balas. Essas imagens de violência e a morte não provocou, no entanto, nenhuma resposta conjunta das grandes potências para forçar os sérvios a suspender o cerco. O discurso dominante de especialistas e jornalistas enfocou então a falta de legibilidade do conflito, que cada um dos atores tinha uma parcela de responsabilidade na crise, que uma intervenção externa corria o risco de ficar presa em um processo fatal incluindo a região dos Balcãs, tem o segredo, etc. Assim, o mundo se acostumou com o cerco de Sarajevo. A longo prazo, essas imagens repetitivas acabaram tendo o efeito paradoxal de fazer uma tela, ou seja, de ocultar o que se passava em outro lugar. Em vez de revelar o que está em jogo no conflito, o foco da mídia no cerco à cidade acabou escondendo sua dinâmica profunda.” (SÉMELIN, 2009, p. 215-2016)

tomar o aspecto de programas repetidos. Ficamos cansados de vermos o mesmo espetáculo. Se parece irreal, é porque é horrível demais e também, na aparência, irremediável demais. (SONTAG, 2020b, p.370)

Quando acabam relativizando o acontecimento da guerra e seu horror, como uma mera distribuição de “informações”, estes reduzem a existência humana apenas a efeitos colaterais. A guerra não pode ser compreendida nessa lógica perversa e cruel. Por isso, os principais aspectos da existência seriam a responsabilidade e a ação como pressupostos éticos. O fato que constitui esse afastamento do outro é, segundo Baitello Junior, decorrente da sedação.

Diz o teórico da comunicação:

Nossos olhos foram anestesiados, sedados, para não mais ver os cenários catastróficos que o homem constrói no seu afã de apropriação ilimitada do mundo (...). Essa anestesia local do olhar possui, pelo visto, algumas estratégias. Dentre elas, o aguçamento do medo e do pânico, despertados pelas próprias imagens. Por medo e por pânico, desligam-se as conexões com o mundo externo, desliga-se a “aesthesia”, a porta de entrada pela qual o corpo inspira o mundo externo. (JÚNIOR, 2014, p.18)

Tal citação se concatena, de certo modo, com o posicionamento filosófico de Susan Sontag no que concerne a questão do sofrimento humano representado em linguagem imagética. Diante disso, o que tem como pano de fundo dessa discussão filosófica geral é a crítica feita por ela às interpretações fornecidas pela mídia de massa, que se impõe como esclarecedora desses acontecimentos, capaz de alertar e, sobretudo, mobilizar os sujeitos. Quando o sofrimento humano passou a ser representado por imagens que naturalizam posturas de indiferença ao outro, Sontag acredita que abandonamos a própria percepção da existência humana. Por longo tempo algumas pessoas acreditaram que, “se o horror pudesse ser apresentado de forma bastante nítida, a maioria das pessoas finalmente apreenderia toda a indignidade e a insanidade da guerra”. (SONTAG, 2003, p. 17).

A importância do olhar é enfatizada por Sontag ao assumir que:

Olhar para alguma coisa que está “vazia” ainda é olhar, ainda é ver algo - quando nada, os fantasmas de suas expectativas. Para perceber o volume, a pessoa precisa reter um agudo sentido do vazio que o destaca; inversamente, para perceber o vazio, é necessário apreender outras zonas do mundo como preenchidas. (SONTAG, 2015, p. 19)

Apesar de não podermos interferir no horror diretamente que está sendo representado na linguagem imagética, através da fenomenologia do olhar em torno do absurdo, é possível resgatar o sentimento de sensibilidade e de atitude perante o mundo. Por isso, Sontag critica qualquer tentativa política de se apagar os sujeitos na sua relação com a realidade, pois o

absurdo existe e todos devem compreendê-lo. Os mecanismos empregados para silenciar posicionamentos, ações diante dessa realidade se assentam no discurso de que a arte deve ser neutra e, portanto, apenas focar em seu objeto, na técnica empregada.

Essa afirmação é contestada por Sontag, ao afirmar que:

O silêncio não existe, porém, num sentido literal, como a experiência de um público. Isso significaria que o espectador não tinha ciência de nenhum estímulo ou que era incapaz de elaborar uma resposta. Mas tal não pode acontecer; tampouco pode ser induzido programaticamente. A não ciência de nenhum estímulo e a incapacidade para elaborar uma resposta somente pode resultar de uma presença deficiente da parte do espectador, ou de uma má compreensão de suas próprias reações (induzidas em erro por ideias restritivas sobre qual deveria ser uma resposta “relevante”). Sendo o público, por definição, constituído por seres sensíveis em uma dada “situação”, é-lhe impossível não ter resposta alguma. (SONTAG, 2015, p. 16)

Essa transfiguração do horror em imagens e a sua reprodução incessante pelos meios de comunicação não consegue mais despertar a vontade humana, sua sensibilidade, em especial de certos grupos que naturalizaram a linguagem do horror como mero entretenimento, perdendo a capacidade ética e estética de se colocar diante da dor dos outros. Susan Sontag possui dois momentos de leitura sobre o tema. Na primeira, presente em *Sobre Fotografia*, a filósofa admite que uma imagem, ao ser repetida exaustivamente, deixaria o observador impassível e acostumado ao grotesco, ao invés de causar comoção. A partir do livro *Diante da dor dos outros*, Sontag delimita essa interpretação, assumindo que para as pessoas que nunca viram o horror de perto, as notícias sobre esses temas acabam transformadas em mero entretenimento.

O pensamento filosófico crítico de Sontag acerca da linguagem imagética do horror se mostra mais contundente em seus trabalhos *Sobre Fotografia* e *Diante da dor dos outros*. Neste último mais especificamente, observamos como houve a mutação no conceito de arte e sua relação valorativa em sociedade, sobretudo porque com o modernismo “a arte foi redefinida como tudo que é destinado a ser cultuado em algum tipo de museu, agora o destino de muitas coleções fotográficas é ser expostas e preservadas em instituições semelhantes a museus” (SONTAG, 2003, p.73). Isso caracteriza outra forma de objetificação e de consumo que anula qualquer possibilidade de percepção real do mundo.

O problema da espetacularização é que tudo pode ser lido como expressão artística, tornando o sujeito que produz um objeto consumível. Numa crítica aos profetas da pós-modernidade, como Jean Baudrillard, a filósofa enfatiza o dilema das imagens sem asseverar que estas seriam apenas sem sentido, mas fundadas naquilo que é percebido/entendido como arte.

A esse respeito sustenta Sontag que:

A evolução do museu, propriamente dito, avançou bastante no sentido de expandir essa atmosfera de distração. Outrora um repositório para conservar e expor as belas-artes do passado, o museu tornou-se um vasto empório-instituição educacional, do qual uma das funções é a exposição de arte. A função primária é o entretenimento e a educação, combinados de várias maneiras, e o marketing de experiências, gostos e simulacros. (SONTAG, 2003, p.101)

Nesse sentido, Sontag estabelece um tipo de conexão entre conflitos e estratégias de controle como o ideal de uma sociedade que se afasta do mundo real, da experiência da guerra, da dor e do sofrimento. Ao abnegarmos a percepção do mundo, em seu estatuto fenomenológico-existencial, somos coniventes com o extermínio do outro. Até mesmo a Guerra se torna entretenimento, isto é, objeto de consumo.

Com efeito esclarece Sontag:

Muitas vezes se afirma que o “Ocidente” passou, cada vez mais, a ver a guerra, propriamente dita, como um espetáculo. Declarações da morte da realidade — como da morte da razão, da morte do intelectual, da morte da literatura séria — parecem ter sido aceitas sem maior reflexão por muitos que tentam compreender o que há de errado, ou de vazio, ou de estupidamente triunfante, na política e na cultura contemporâneas. (SONTAG, 2003, p.91)

Para alguns teóricos, seria a condição pós-moderna fragmentária que eliminaria o sentimento, a dor e, não obstante, a sua percepção. O lugar comum, portanto, é o da passividade, da indiferença que ignora qualquer problema social, pois inexistente o senso crítico que possibilita contestar a realidade.

Indo mais além, Sontag afirma ser esse o maior dilema do mundo contemporâneo, calcado na midiaticização do sofrimento, a irresponsabilidade, o desinteresse ético, em que:

O modo de ver habitual de uma pequena população instruída que vive na parte rica do mundo, onde as notícias precisam ser transformadas em entretenimento — esse estilo maduro de ver as coisas, que constitui uma aquisição suprema do “moderno” e um pré-requisito para dismantelar as formas tradicionais de política fundada em partidos, que propiciam discórdia e debate genuínos. Supõe que todos sejam espectadores. De modo impertinente e sem seriedade, sugere que não existe sofrimento verdadeiro no mundo. (SONTAG, 2003 p. 92)

O esvaziamento da sensibilidade fez do sujeito pós-moderno a representação máxima do “Homo Sapiens” ⁴⁹. A pluralidade foi erradicada, devido à crise da polis, provocando o

⁴⁹ Nesse sentido sustenta Giorgio Agamben que: “Homo Sapiens não é, portanto, nem uma substância nem uma espécie claramente definida: é, sobretudo, uma máquina ou um artifício para produzir o reconhecimento do humano” (AGAMBEN, 2017, p.48).

esfacelamento total da noção de sujeito humano, demasiadamente humano. O império da neutralidade constitui a lógica inversa do desejo de convivência comum, em sintonia com o outro pois, esse outro, apenas é visto como um inimigo. Na sociedade contemporânea o que vale é a “guerra de todos contra todos” e, assim, ocorre a morte do “círculo dos afetos”.

Por isso, não é papel do artista silenciar-se, fechar-se no vazio absoluto, pois seu papel é o de indicar caminhos possíveis para uma fenomenologia do olhar em torno do absurdo, ou até mesmo através de experiência estéticas que desvelam o absurdo. Temos que resgatar a importância do aprofundamento histórico, do mergulho fundamental na experiência da vida, no mundo da vida, sensibilizando-nos com as diatribes que permeiam toda e qualquer existência nesse mundo de dor e ódio.

A reflexão pode ser aproximada da crítica feita por Giorgio Agamben sobre a “civilização” da barbárie. Para o filósofo italiano:

Que uma civilização – uma barbárie – afunde para não se levantar mais, isso é algo que já aconteceu, e os historiadores estão habituados a marcar e datar rupturas e naufrágios. Mas como testemunhar acerca de um mundo que está arruinando de olhos fechados e rosto coberto, de uma república que desmorona sem lucidez nem orgulho, em abjeção e medo? A cegueira é tão mais desesperada porque os naufragos pretendem governar o próprio naufrágio, juram que tudo pode ser mantido tecnicamente sob controle, que não há necessidade nem de um novo deus, nem de um novo céu – apenas de proibições, especialistas e médicos. Pânico e infâmia. (AGAMBEN, 2021, p.13)

Numa crítica a um mundo contemporâneo que se nega a ver ou, quando o faz, olha desinteressadamente para tudo, temos, o pensamento de Karl Jaspers, que disse “já é muito ver alguma coisa claramente, pois nós não vemos nada claramente” (*apud*. SONTAG, 2015, p. 21). Isto é, nossa sociedade se acostumou a olhar somente de maneira turva para o mundo, sem nitidez. A outra questão seria a de que nossa sociedade considera determinadas vidas desimportantes e, assim, acaba relegando-as ao abandono, negando-se a olhá-las, protege-las, o que conduziu, então, “a progressiva desqualificação da morte, que se despoja do seu caráter de rito público” (AGAMBEN, 2008, p.88). Desse modo, o encontro com a ética do olhar é fundamental, no intuito de nos aproximarmos desse outro, ver o seu rosto, e repensarmos modos de preservação dos Direitos Humanos.

Assim sustenta Sontag ao tratar do tema da percepção, da sensibilidade perante o mundo da vida:

Considerem-se as diferenças entre olhar (looking) e fitar (starring). Um olhar é voluntário e também móvel, crescendo e decrescendo em intensidade à medida que

seus focos de interesse são percebidos e então esgotados. O fitar tem, essencialmente, o caráter de uma compulsão: é estável, não modulado, “fixo”. (SONTAG, 2015, p.23)

Com efeito, não basta fitarmos o mundo, em suas diversas manifestações, precisamos olhar para o mundo, percebê-lo como uma extensão de nós. Isso também nos convida a mergulharmos na historicidade deste mundo, dos acontecimentos, considerando-o além de meros espectadores, tornando-nos agentes que interferem na realidade. Vivemos numa sociedade que abandona o aprofundamento da realidade em prol da leitura em fragmentos⁵⁰, em pedaços. A história de dor e sofrimento presente em imagens de guerra devem ser melhor compreendidas.

Por isso, Sontag enaltece a importância das narrativas, no sentido de advertência, em que:

A fotografia surge na forma de fragmentos. A natureza da fotografia é ter o estado mental de um fragmento. É claro, ela é uma coisa completa em si mesma. Mas em relação a passagem do tempo, ela se torna aquele pedaço marcante do que nos restou no passado: “olha, éramos tão felizes nessa época, estávamos todos ali, você estava tão bonita, eu estava vestindo isso ou aquilo, olha como éramos jovens...”, esse tipo de coisa. Quer dizer, as pessoas não tiram uma foto nesse espírito, mas o tempo muda o que está nas fotografias. (COTT, 2021, p.62)

Num mundo em que a técnica se sobrepõe a qualquer pressuposto ético, as imagens de dor e sofrimento, causados pela guerra, acabam insuficientes, fragmentadas e, por isso, não nos movem política ou historicamente. Daí a importância da fenomenologia do olhar em torno do absurdo, exatamente como um recuo no tempo, na narrativa, no acontecimento, como forma de entendermos que “a circulação de imagens fora da cena de sua produção rompeu com o mecanismo de negação, deixando atrás de si um rastro de dor e indignação” (BUTLER, 2019, p. 149). Em certa medida a fotografia nos conduz à apreensão do estatuto necropolítico de nosso tempo, que captura determinadas vidas através do enquadramento.

⁵⁰ Para Sontag olharmos para o mundo de maneira fragmentada nos torna incapazes de agirmos, de compreendermos os acontecimentos, sobretudo históricos. Susan Sontag considera que é “por isso que somos sensíveis a forma fragmentada. Há fragmentos criados pelas mutilações da história, e temos de assumir que as palavras não foram escritas como fragmentos - elas se tornaram fragmentos porque o material se perdeu. Sinto que a Vênus de Milo nunca teria se tornado tão famosa se tivesse braços. Começou no século XVIII, quando as pessoas viram a beleza das ruínas. Suponho que o amor pelos fragmentos tem primeiro a ver com certo sentido do phátos da história e com as devastações do tempo porque o que aparecia para as pessoas na forma de fragmentos eram obras, cujas partes despecaram, foram perdidas ou destruídas. E agora, é claro, é possível e muito convincente que as pessoas criem obras na forma de fragmentos. Os fragmentos no mundo do pensamento ou da arte parecem ruínas, como aquelas artificiais que os ricos colocavam em suas propriedades no século XVIII”. (COTT, 2021, p. 61)

4.5. DIREITOS HUMANOS E ÉTICA DO OLHAR NO PENSAMENTO DE SUSAN SONTAG

Na atualidade temos a divulgação incessante de imagens que compõe o binômio horror-absurdo das relações humanas. Dadas imagens têm diversas circunstâncias: pela guerra, pelo assassinato, pela tortura, pela brutalidade de alguma situação – todas atreladas a algum nível de crueldade e barbárie. A proposta de uma ética do olhar em torno da linguagem imagética do horror, presente no pensamento de Sontag, se coloca enquanto condição de possibilidade para lidarmos com o processo de espetacularização do sofrimento humano nos meios de comunicação de massa, das graves violações aos Direitos Humanos.

Ao tratar da questão da fotografia como uma técnica, principalmente em seu primeiro trabalho sobre o tema, intitulado *Sobre a Fotografia*, Sontag nos oferece arcabouços teóricos de reflexão acerca da reprodutibilidade das imagens técnicas. Sua leitura, originalmente, se baseia nos trabalhos do filósofo alemão Walter Benjamim, sendo inquestionável tal referência neste trabalho de 1977. Porém, extrapolando os limites dessa definição técnica da fotografia, enquanto obra de arte e contendo valoração estética, devemos ressaltar que a crítica de Sontag em relação às imagens possui dois momentos. O primeiro que está centrado fundamentalmente na maneira como as imagens se tornam meros instrumentos de reprodutibilidade pelos meios de comunicação e, assim, tende ao desgaste por causa da repetição, fatigando os espectadores dessas imagens e tornando-os menos aptos à sensibilidade, à emoção e, por conseguinte, à empatia.

O segundo momento compreende as imagens de Guerra, em que Sontag contesta a capacidade de reduzirmos a dor do outro apenas pela observação desses acontecimentos, sem nos atentarmos ao que há por detrás dessas imagens, demandando de nós, portanto, uma espécie de ética e responsabilidade pelo outro. Nesse ponto de intersecção entre violência e compromisso ético com as imagens, podemos vincular o pensamento de Sontag a toda sua relação teórica com o movimento da alteridade.

Acreditamos que quando Sontag problematiza a dor e o modo como as imagens a objetificam, ela estaria contestando o afastamento do “ser” no mundo, em sua relação intersubjetiva, no sentido atrelado ao testemunho da nossa humanidade. Sentir a dor do outro, para depois pensá-la, provocaria no sujeito a tal propalada noção de alteridade. Colocar-se “diante da dor do outro” não se reduz ao ver, mas ao sentir/refletir sobre o que se passa naquele

momento, naquele contexto. O papel desempenhado pela linguagem imagética do horror é algo fundamental no pensamento de Sontag.

Sua leitura crítica da relação entre linguagem imagética do horror e realidade está diretamente vinculada aos aspectos teóricos da ética do olhar. As imagens, por exemplo, recortam, enquadram determinado momento, dando visibilidade a algo sem indicar, ao menos de forma direta, o que há por detrás do mostrado, isto é, a dor. Para que possamos adentrar neste universo consumista do visível, que reduz o absurdo da vida por meras representações imagéticas, é necessário entendermos os limites da fotografia enquanto fonte histórica, “testemunha ocular” de algum acontecimento traumático.

Ao tratarmos do tema podemos inicialmente considerar que:

A história que aparentemente permanece numa espécie de penumbra da consciência, e que a esta retorna as imagens capturadas dessas performances (imagens essas que passam a fazer parte de um importante arquivo – *Genocide and Genre* -, o qual serviu de base a uma pesquisa de quatro anos do *United Kingdom Arts and Humanities Research Council*), são, como poderíamos lembrar com Georges Didi-Huberman, as lacunas dos eventos. Ou seja, elas não são um arquivo, que por mais proliferador que possa ser nos dá apenas os vestígios dos fatos –e, nesse caso, os vestígios são incessantemente apagados pela narrativa oficial e tampouco conformam apenas uma representação dos massacres-, isto é, as imagens dos perpetradores repetindo de forma mimética como farsa seus atos de outrora. Em outras palavras, as imagens não se confundem com os assassinatos, mas, nessa performance dos perpetradores vivos, elas surgem como uma forma de vestígio dos atos que pretendiam não deixar vestígios. Ou seja, as imagens de Oppenheimer forjam, portanto, os vestígios: os perpetradores, na ânsia por firmar suas posições de dominadores e vencedores na história, entregam para os vencidos as memórias que estes não poderiam ter, a visão da morte desde o ponto de vista daqueles que causaram a morte. Assim, *The Act of Killing* produz, na figura dos perpetradores, uma espécie de testemunhas invertidas. (HONESKO, p. 201-202)

Nesse sentido, pensarmos a fotografia como fonte histórica vai de encontro a problemas de ordem factual. A história de dor e sofrimento provocados por situações traumáticas, tal como a guerra, ao serem narrada através de fotografias exige do pesquisador todo cuidado possível. Para alguns teóricos, as narrativas, os relatos de dor e sofrimento retratados em imagens não seriam suficientes no quesito da compreensão do fenômeno histórico, nesse sentido que encontramos o posicionamento da ensaísta Susan Sontag.

No mundo contemporâneo, as imagens, sobretudo as fotografias, circulam pelas redes de comunicação de massa com instantaneidade, indicando a presença de circunstâncias e acontecimentos do nosso tempo. Em alguma medida, as imagens servem a um propósito que,

talvez, no âmbito da historiografia, seja pouco mencionado, qual seja: o testemunho⁵¹. O tipo de testemunho que consideramos presente nas imagens, ainda mais em países com altos índices de desigualdade social ou em situações de conflito, seria o da exceção⁵². Ou seja, a fotografia coloca a nossa disposição o enquadramento, produzido pelo poder soberano, de vidas reduzidas a condição de precariedade⁵³, sujeitas cada vez mais a vulnerabilidade⁵⁴ social.

A questão da vulnerabilidade assume grau de importância no século XX, principalmente:

Depois de Levinas, que em memória dos extermínios do último século elevou a vulnerabilidade a categoria filosófica, para fazer um apelo à responsabilidade exigida pela ausência de proteção, o tema foi retomado por Judith Butler logo depois do Onze de Setembro, quando se perguntou sobre a vida num mundo permeado por agressividade sem precedentes. (DI CESARE, 2019, p. 185).

A vulnerabilidade, ou a exposição excessiva a ela, torna-se o dilema de nosso tempo. Seriam, portanto, estas imagens da exceção as representações extremas do quão suscetíveis à vulnerabilidade determinados grupos sociais estão em relação a outras parcelas da população mundial. Por outro lado, se as imagens nos “mostram” sobre quais corpos o poder soberano esquadrinha violências, são as narrativas –orais ou não⁵⁵ – que possibilitam adentrarmos nas histórias dessas vidas consideradas infames. Esse modo de pensar a distinção entre fotografia e narrativa está presente no pensamento de Susan Sontag.

⁵¹ No livro *O que resta de Auschwitz* (1998), Giorgio Agamben elabora uma discussão em torno da temática do testemunho, o comentário de sobreviventes de contextos traumáticos, apoiando-se na relação entre culpa e vergonha. Vale ressaltar as observações de Giacóia no que se refere a proposta de Agamben ao tratar no subtítulo de duas palavras que, aparentemente, são distintas: arquivo e testemunho. Mostrando qual o deslocamento realizado por Agamben no que tange ao pensamento de Michel Foucault. Diz Giacóia que: “ *O que resta de Auschwitz* não coloca em busca do sistema de regras que possibilita a emergência dos enunciados como acontecimentos discursivos, mas constitui-se como esforço de abrir espaço para a emergência do que não é arquivável. No seu limiar mais recuado, o testemunho, contraposto ao arquivo, indica para a região do ter lugar da própria linguagem, e o tornar-se sujeito do discurso unicamente por meio do desaparecimento da existência subjetiva natural. Em outras palavras, a transformação da voz animal (a zoé, massa fonética de ondas sonoras) na voz gramaticalmente articulada da linguagem humana, a passagem da physis ao logos, o torna-se humano do animal que tem a linguagem pela qual ele mesmo é produzido enquanto subjetividade”. (GIACÓIA, 2018,p.74)

⁵² A exceção aqui trata se aproxima da definição do filósofo italiano Giorgio Agamben. Podemos entendê-la enquanto o novo paradigma biopolítico contemporâneo utilizado pelo totalitarismo contemporâneo que se vale da exceção, “ de uma guerra civil ilegal que permite a eliminação física não só dos adversários políticos, mas também de categorias inteiras de cidadãos que, por qualquer razão, pareçam não integráveis ao sistema político. ” (AGAMBEN, 2004, p.13)

⁵³ Segundo Judith Butler (2019, p.31) “A precariedade implica viver socialmente, isto é, o fato de que a vida de alguém está sempre, de alguma forma, nas mãos do outro”

⁵⁴ Segundo Felipe Demetri, leitor de Butler, (2018, p.35) “pensar em vulnerabilidade é pensar no corpo”.

⁵⁵ Uma leitura interessante a esse respeito encontramos em Giorgio Agamben, ao afirmar que “ entre o mito e a literatura, entre palavra oral e escrita, existe de fato um hiato, cujo espaço é o do esquecimento.” (AGAMBEN, 2017, p. 175)

Em seu conto ficcional intitulado *Assim Vivemos Agora* (1986), a escritora nos revela que:

A diferença entre uma história e uma pintura ou uma fotografia é que numa história você pode escrever “Ele continua vivo”. Numa pintura ou numa foto não dá para representar esse “*continua*”. Você pode apenas mostrá-lo estando vivo (SONTAG, 1995, p.55).

Nesse sentido, as narrativas complementam o contexto, dando continuidade à história de vidas que cessaram de existir fisicamente. A escrita dos acontecimentos tenebrosos, partindo da narrativa dos que viveram aquele momento, faz com que as memórias dessas vidas sejam preservadas. O testemunho oral incorporado na forma textual cristaliza suas histórias, relatando-as para além do retrato, dos quadros, dando voz aos que presenciaram o sofrimento causado por momentos traumáticos. Nesse sentido, a questão relacional entre Direitos Humanos e ética do olhar transforma nosso modo de compreender as disposições sobre quem é visto como humano e quem não é.

Algo que Roland Barthes concordaria, sobretudo quando afirma que:

Como a fotografia é contingência pura e só pode ser isso (é sempre alguma coisa que é representada) - ao contrário do texto que, pela ação repentina de uma única palavra, pode fazer uma frase passar da descrição a reflexão -, ela fornece de imediato esses “detalhes” que constituem o próprio material do saber etnológico. (BARTHES, 1984, p.49)

Assim, o complemento da linguagem imagética pode ser a narrativa no âmbito da escrita, que permite uma profundidade na descrição de situações traumáticas, com minúcias nos detalhes. Isso pode ser observado, por exemplo, na literatura da escritora bielorrussa Svetlana Aleksievitch (1948), cuja produção temática se volta totalmente ao testemunho oral de pessoas que foram ou estiveram presentes em contextos catastróficos. Em seu livro *Meninos de Zinco* (1993), a autora comenta sobre as dificuldades de se narrar acontecimentos traumáticos, dar vozes aos relatos de vidas infames que, de certo modo, as imagens não tratam. Nesse sentido Svetlana fala do processo de escritas dessas narrativas orais. Vejamos.

Gosto da linguagem falada, ela não é sobrecarregada por nada, é emitida à vontade. Só passeia e festeja: a sintaxe, a entonação, os sotaques – e recupera o sentimento com precisão. Eu sigo o sentimento, não o acontecido. Como se desenvolveram nossos sentimentos, não os acontecimentos. Talvez o que faço se pareça com o trabalho de um historiador, mas sou uma historiadora sem vestígios. O que acontece com os grandes acontecimentos? Eles passam para a história, enquanto os pequenos, mas os principais para o homem comum, desaparecem sem deixar vestígios. Hoje um menino (mal parecia um soldado tamanha a fragilidade e a aparência doentia) contava como

é pouco habitual e ao mesmo tempo temerário matar junto com alguém. E como dá medo atirar. Por acaso isso fica na história? Desesperadamente me dedico (livro após livro) ao mesmo trabalho – diminuo a história até chegar à escala do ser humano. (ALEKSIÉVITCH, 2020, p. 28)

Na medida em que Aleksiévitich transcreve os acontecimentos de horror que lhe foram narrados pelas testemunhas, a escritora torna possível que estes pequenos relatos⁵⁶ não sejam esquecidos. O esquecimento, portanto, é outra situação que a narrativa impede que aconteça. Pata Susan Sontag a fotografia congela o acontecimento, registra-o, enquadra-o sem constituir-se através de explicações, comentários, indícios sobre a vida, a história daqueles indivíduos ali “congelados”. Isso gera indagações sobre a capacidade que as fotografias teriam sobre nós, na transmissão daquele acontecimento de violência. Por isso, a Sontag insiste que assumamos um compromisso de humanidade atrelado à ética do olhar.

Podemos ir de encontro a filósofa italiana Donatella Di Cesare e fazermos a seguinte reflexão:

Como transmitir a violência? A questão ética e política, torna-se extremamente aguda quando se trata das imagens. Não é por acaso que as lentes das câmeras se apagam em frente aos corpos desmembrados ou carbonizados das vítimas dos ataques de Onze de Setembro. A mídia ocidental, com algumas diferenças, não exhibe a violência em toda a sua nudez e obscenidade macabra, que poderia provocar uma pornografia do desastre. A violência mediada pelos meios de comunicação se torna um espetáculo estetizado, tornado apropriado e apto para o público, praticamente inócuo. Porém, isso não seria uma forma de censura? Um controle que, levado ao extremo, provoca uma negação da foto? A partir dessas questões surgiu um debate entre aqueles que, como Baudrillard, que apontam para o perigo de que a difusão das imagens possa causar uma sensação de rotina, suplantando a realidade, e aqueles que seguem outra direção, como Susan Sontag, e afirmam a exigência de mostrar as fotografias por seu valor ético, pela capacidade de envolver e sentir simpatia pela dor alheia. (DI CESARE, 2019, p. 171)

Não obstante, se por um lado as imagens estão limitadas quando se trata de narrar as vidas infames, por outro elas nos mostram o horror constante das violações aos Direitos Humanos, principalmente no contexto de chacinas e genocídios. Por isso, as fotografias aparecem em primeiro plano no momento em que a violência brutal passa a ser praticada contra indivíduos e grupos que estão suscetíveis a ela, cuja fonte revela que “é o inocente que se vai

⁵⁶Esses pequenos relatos englobam, também, grandes acontecimentos que não mostram o lado das vidas infames. No caso específico da participação das Mulheres durante períodos de Guerras, inexitem fotografias que mostrem este acontecimento histórico. Em seu livro *A guerra não tem rosto de Mulher* (1985) Svetlana, novamente, dá voz aquelas vidas infames, as de mulheres que fizeram parte desse momento histórico. O interesse da autora pelo tema pode ser entendido a partir da seguinte reflexão: “Ah, mais um livro sobre guerra... Para quê? Já aconteceram milhares de Guerras – pequenas e grandes, famosas e desconhecidas. E o que se escreveu sobre elas é ainda mais numeroso. Mas... foi escrito por homens e sobre homens, isso ficou claro na hora. Tudo o que sabemos da guerra conhecemos por uma “voz masculina”. Somos todos prisioneiros de representações e sensações “ masculinas” da guerra. Das palavras “masculinas”. Já as mulheres estão caladas.” (SVLETANA, 2016, p.12)

anonimamente envolvido numa massa de membros deformados e restos irreconhecíveis de carne” (DI CESARE, 2019, p.186). Após a descoberta dos campos de concentração utilizados pelo regime nazista, foram as imagens de corpos em estado de putrefação que provocaram estupor e comoção mundial. Aqui detectamos outra função das imagens de horror - mostrar a crueldade e a capacidade que o “ser humano” tem de “ser terrível”. Isso significa considerarmos o poder que as imagens possuem ao indicar o horror praticado por estados, sejam democráticos ou totalitários⁵⁷.

Nesse sentido sustenta Susan Sontag que:

É necessária uma vasta reserva de estoicismo para percorrer as notícias de um grande jornal a cada manhã, dada a probabilidade de ver fotos capazes de nos fazer chorar. E a compaixão e a repugnância que fotos como as de Hicks inspiram não nos devem desviar da pergunta acerca das fotos, das crueldades e das mortes que *não* estão sendo mostradas (SONTAG, 2003, p. 17).

A maneira como Sontag dimensiona o problema da fotografia que revela horrores também se vincula à questão dos Direitos Humanos e, não obstante, sobre quais vidas são reconhecidas como vidas humanas. Podemos ir além, questionando, junto a Sontag, se as fotografias de horror, que narram acontecimentos de tortura, causariam comoção e, assim, nos evocariam a agir politicamente. O próprio absurdo, presente neste mundo de caos e sofrimento, deve ser compreendido e amenizado por nossas ações em relação a ele, sabendo-se que “a existência nada mais é que a precária obtenção de relevância em um fluxo intensamente móvel de passado, presente e futuro” (SONTAG, 2015, p.84).

A crítica feita por Sontag ao uso político de imagens de guerra, bem como a tentativa dos meios de comunicação em reduzir esses acontecimentos a enquadramentos comerciais, é exatamente um modo de se posicionar criticamente em relação ao absurdo da guerra e de lutar pela proteção aos Direitos Humanos. Este mundo, saturado pela exposição incessante e descontextualizada de imagens de horror, acaba não sendo percebido por indivíduos de determinadas classes sociais. Assim, a questão do engajamento e combate à guerra, ou a

⁵⁷Para Agamben ambos se constituem numa linha tênue, pois buscar capturar a vida através da exceção que, no caso das Democracias Modernas, se tornou norma. O campo de retenção de migrantes, por exemplo, é um recurso utilizados pelos regimes considerados Democráticos mas que, de certo modo, se assemelha aos campos de extermínio presentes nos governos totalitários do século XX. Nesse sentido sustenta Agamben que a Democracia Moderna “ desde o início se apresenta como uma reivindicação e uma liberação da zoé (...) daqui a sua específica aporia, que consiste em querer colocar em jogo a liberdade e a felicidade dos homens no próprio ponto – a vida nua – que indicava a sua submissão. Por trás do longo processo agonístico que leva ao reconhecimento dos direitos e das liberdades formais está, mais uma vez, o corpo do homem sacro com seu duplo soberano, sua vida insacrificável e, no entanto, matável.” (AGAMBEN, 2004, p.17)

violência de forma geral, se torna inaudita nesses espaços porque o sujeito expressa a dor e, ao mesmo tempo, torna-se objeto enquadrado numa imagem-coisa.

Numa leitura que busca retornar a uma possível ética do olhar, Sontag nos mostra que:

Sofrer é uma coisa; outra coisa é viver com imagens fotográficas do sofrimento, o que não reforça necessariamente a consciência e a capacidade de ser compassivo. Também pode corrompê-las. Depois de ver tais imagens, a pessoa tem aberto a sua frente o caminho para ver mais — e cada vez mais. As imagens paralisam. As imagens anestesiavam. Um evento conhecido por meio de fotos certamente se torna mais real do que seria se a pessoa jamais tivesse visto as fotos — pensem na Guerra do Vietnã. (Para um contraexemplo, pensem no arquipélago de Gulag, do qual não temos nenhuma foto.) Mas, após uma repetida exposição a imagens, o evento também se torna menos real. (SONTAG, 2004, p.30-31)

Desse modo, para Sontag a exposição meramente comercial de imagens de sofrimento e dor não nos possibilitaria a compreensão política daquele acontecimento, isto é, as graves violações aos Direitos Humanos. A escassez de sentimentos é provocada pela repetição dessas imagens. Por isso, Sontag nos provoca a percebermos este outro, centrado na imagem, de modo a dimensioná-lo em sua condição humana. Devemos entender que “tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade da outra pessoa” (SONTAG, 2004, p.26). Não basta apenas olharmos as imagens como meros consumidores de notícias sobre guerra.

Em vários trabalhos Susan Sontag revela o seu interesse pelo tema da existência humana, numa entrega profunda perante o sofrimento da vida, levando-nos a entender que “o devir do homem é a história do esgotamento de suas possibilidades” (SONTAG, 2015, p. 85). Ao falar do modo perverso com que as sociedades abnegam determinadas vidas - através de estratégias políticas que enaltecem o sofrimento humano, sobretudo na intenção de deturpar a realidade dos acontecimentos de horror provocado por violações aos Direitos Humanos-, a filósofa demonstra, de maneira peculiar, qual é o papel do intelectual no enfrentamento do absurdo e das mazelas deste mundo. No mesmo caminho encontramos posicionamentos de autores como Aime Césaire que, ao contestar o exibicionismo estatizante das sociedades europeias, mostra as técnicas de colonizadores preservadas em museus, e que:

Melhor seria, no geral, não precisar abri-los. A Europa teria feito melhor em tolerar a seu lado civilizações vivas, dinâmicas e prósperas, inteiras e não mutiladas, as civilizações extraeuropeias; que seria melhor deixá-las se desenvolver e se realizar de que nos permitir admirar, devidamente rotulados, os membros esparsos, os membros mortos; além disso, o próprio museu não é nada; ele não quer dizer nada, não pode dizer nada, lá onde a beata satisfação consigo apodrece os olhos; lá onde o desprezo secreto pelos outros seca os corações; onde, confessado ou não, o racismo silencia a simpatia; que nada disso significa alguma coisa se não estiver destinado a suprir as delícias do amor próprio; afinal de contas, o honesto contemporâneo de São Luís, que combateu mas respeitou o Islã, teve uma chance maior de conhecê-lo do que nossos contemporâneos, mesmo que se esfrega na cara desses últimos a literatura etnográfica

que tanto desprezam. Não: na balança de conhecimento, o peso de todos os museus do mundo nunca será o mesmo de sequer uma centelha de simpatia humana (CESAIRE, 2020, p.69).

Doravante, não bastaria abrir os olhos, observar ou tomar consciência desse absurdo que é inerente à linguagem imagética do horror, pois o observador precisaria se envolver no contexto, numa relação de alteridade. É a partir dessa reflexão que Susan Sontag trata do tema do sofrimento humano. Dentro de seu argumento, Sontag admite que há um tipo de desvio causado pela interpretação reducionista em linguagem imagética do horror, atribuindo a importância de não se generalizar a função das redes de comunicação no que se refere a divulgação dessas imagens. Apesar das demandas de grupos editoriais de se estampar em capas de jornais, revistas, ou, até mesmo de se televisionar aquela situação, este não se trataria do único motivo para a divulgação das imagens que representam o sofrimento humano.

Susan Sontag nos revela que a mobilização dessas imagens ocorre por que:

O fato de não estarmos completamente transformados, de podermos dar as costas, virar a página, mudar de canal, não impugna o valor ético de uma agressão por meio de imagens. Não é um defeito o fato de não ficarmos atormentados, de não sofrermos *o bastante* quando vemos essas imagens. Tampouco tem a foto a obrigação de remediar nossa ignorância acerca da história e das causas do sofrimento que ela seleciona e enquadra. Tais imagens não podem ser mais do que um convite a prestar atenção, a refletir, aprender, examinar as racionalizações do sofrimento em massa propostas pelos poderes constituídos. Quem provocou o que a foto mostra? Quem é responsável? É desculpável? É inevitável? Existe algum estado de coisas que aceitamos até agora e que deva ser contestado? Tudo isso com a compreensão de que a indignação moral, assim como a compaixão, não pode determinar um rumo para a ação (SONTAG, 2003, p. 150-151)⁵⁸

Por isso, devemos nos atentar às estratégias de apagamento dos Direitos Humanos que tornam as imagens de sofrimento mero material de consumo de certos grupos, que anulam o testemunho e, portanto, a memória sobre aquele acontecimento traumático. Em seus trabalhos Sontag sempre buscou fazer um diagnóstico do presente, tomando o modelo da ação política como lema de pesquisa e trabalho. Ao escrever *Sobre Fotografia*, a filósofa já havia se envolvido, como correspondente, na Guerra do Vietnã⁵⁹. Para tratar do tema da doença, Sontag tinha passado duas vezes pelo diagnóstico de câncer. A filósofa percorreu em seu modo de

⁵⁸ That we are not totally transformed, that we can turn away, turn the page, switch the channel, does not impugn the ethical value of an assault by images. It is not a defect that we are not seared, that we do not suffer enough, when we see these images. Neither is the photograph supposed to repair our ignorance about the history and causes of the suffering it picks out and frames. Such images cannot be more than an invitation to pay attention, to reflect, to learn, to examine the rationalizations for mass suffering offered by established powers. Who caused what the picture shows? Who is responsible? Is it excusable? Was it inevitable? Is there some state of affairs which we have accepted up to now that ought to be challenged? All this, with the understanding that moral indignation, like compassion, cannot dictate a course of action.

problematizar sobre as mazelas do mundo a partir do olhar da alteridade como experiência na relação com o outro. O tema da fotografia de guerra, e sua exposição, foi tratado por Sontag exatamente em sua vinculação ética, como ativista dos Direitos Humanos. Sobre isso esclarece Judith Butler em seu livro *Corpos em alianças e a Política das Ruas: Notas sobre uma teoria performativa da Assembleia* (2015):

Susan Sontag argumentou que a fotografia de guerra nos oprime ao mesmo tempo que nos paralisa, e efetivamente colocou a pergunta sobre se ainda podemos confiar na imagem para incitar uma deliberação política sobre – e uma resistência ao – caráter injusto da violência de Estado e da guerra. Mas é possível estar oprimido sem estar paralisado – e é possível entender isso como a atuação de uma obrigação ética sobre a nossa sensibilidade. (BUTLER, 2018, p. 114)

Compreender o mundo, portanto, é assumir a responsabilidade com todos, reconhecendo-os em sua vulnerabilidade, na necessidade de que os Direitos Humanos chegue a esses espaços. Isso não significa que para se escrever, pensar sobre determinados temas devamos tê-los vivenciados. O fato é que Sontag, considerando essas questões, tomou para si o papel de problematizar o modo como interpretamos a realidade imposta através de imagens de horror. Quando a linguagem imagética do horror se tornou um emblema do capital, é que observamos nesses fatores o surgimento da indiferença e, sobretudo, o desinteresse ético-estético sobre a imagem observada. O real problema, porque ainda existe parcela da população mundial em situação de vulnerabilidade e precariedade, sofrendo graves violações de Direitos Humanos, passa a ser ignorado pela tentativa de interpretação reducionista da realidade.

Ler a história de sofrimento e dor através da linguagem imagética do horror, sem considerar os aspectos políticos e econômicos que anulam as narrativas daquelas vidas ali enquadradas, para Susan Sontag, seria algo insuficiente. Nesse sentido que se constitui a crítica de Sontag ao abuso das interpretações que afastam os seres humanos da percepção da realidade, dos fatos e dos acontecimentos de violações aos Direitos Humanos. A ensaísta promoveu mudanças radicais em sua forma de pensar filosoficamente o mundo, porém “foi sempre uma crítica da tendência de se considerar tudo, e não apenas o câncer e a aids, como resultado de alguma interpretação, e não como fatos ou acontecimentos que realmente ocorreram” (JARDIM, 2019, p.60).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O direcionamento temático deste trabalho foi instigado pelo pensamento de Susan Sontag, que se coloca enquanto problematização voltada à ética do olhar⁶⁰, tal como sustenta Judith Butler. Para Sontag, existe um problema epistemológico calcado na relação entre esses dois tipos de linguagem e o mundo fenomênico. Sua postura filosófica, desde a publicação de *Contra a Interpretação*, foi a de advertir-nos de problemas éticos que devem ser tratados no campo das artes.

Ao tratar do tema das fotografias, seu posicionamento teórico manteve-se, insistindo que uma foto é apenas um fragmento da realidade (SONTAG, 2004, p.86). A questão voltada sobre a relação entre linguagem imagética e realidade, mais especificamente sobre o distanciamento entre as duas coisas, faz parte das preocupações filosóficas desde os gregos antigos. Platão⁶¹, por exemplo, já havia notado a existência dessa tensão epistemológica. Esse “antirrealismo” é algo que nos coloca diante de outros pensadores contemporâneos, sendo um deles a filósofa Susan Sontag. O que Susan Sontag (1933-2004) elaborou ao longo de seus trabalhos filosóficos instiga-nos a pensar o modo como a linguagem constitui a realidade. Isso caracteriza, portanto, uma crítica às sociedades que se distanciam do mundo, da própria realidade, deixando-se levar apenas por experiências imagéticas e metafóricas, desviando o sentido da existência humana, tornando-a cada vez mais vulnerável. Pensar os limites da linguagem imagética do horror é, portanto, reafirmar a existência humana a partir da noção de alteridade.

Além de sua própria proposta filosófica, sobretudo no que diz respeito às formas político-jurídicas que anulam a dor e o sofrimento que transpõe a vida humana no âmbito da razão e da modernidade técnica que elimina o outro, podemos ressaltar a relevância dessa proposta de pesquisa no sentido de se investigar, no âmbito da linguagem, como a obra de Sontag perfaz o diagnóstico do presente sobre a fragmentação dos acontecimentos tangentes a violações aos Direitos Humanos. Para Susan Sontag, estes acontecimentos acabam deslocados

⁶⁰ Podemos considerar que Sontag se situa entre as teóricas que problematizaram a realidade a partir do tema da vulnerabilidade. Sempre colocando em evidência as atrocidades cometidas por sistemas autoritários, que cristalizam estigmas sociais a determinados grupos e justificam violências contra estes. Nesse sentido, Susan Sontag nos convoca a olharmos o rosto do outro, identificando-o enquanto um sujeito igual a mim e não como um inimigo.

⁶¹ Susan Sontag se debruça sobre o pensamento de Platão em diversos momentos. Um deles está presente no livro *Sobre Fotografia*, mais especificamente no capítulo intitulado “na Caverna de Platão”.

pela própria reprodutibilidade técnica de imagens e pelo uso desarticulado de metáforas⁶² como forma de interpretação excessiva/violenta/preconceituosa ou como maneira de definir a realidade⁶³ sem olhar para o outro nela presente.

A questão estaria fundamentada por alguns problemas, tais como: Quem interpreta o mundo? Por que a interpretação se torna uma forma de negação da realidade? Como isso ocorre? Qual o papel das imagens e das metáforas nesse processo epistemológico? Ao tratar sobre o uso de metáforas na construção de estigmas sociais, Susan Sontag criticou a tentativa de se atribuir outro significado às doenças, que estabelecem um critério moral sobre elas. Sendo assim, a ensaísta sustentou que uma “metáfora é a maneira mais válida e atraente de expressar um senso de desastre, um senso do que deve ser repudiado” (COTT, 2021, p.35).

Em certo sentido, até mesmo a fotografia poderia ser, aos olhos de Sontag, um tipo de metáfora que busca substituir a coisa em si por algo diferente. A ideia de “lermos a realidade através de fotografias trata-se de uma metáfora” (COTT, 2021, p. 54).

No fundo, tentamos sustentar de que há no pensamento de Susan Sontag um modo crítico de se pensar filosoficamente a relação entre linguagem imagética do horror e sofrimento humano, a partir das interpretações que fazemos, “transformando uma coisa em outra”⁶⁴. Desse modo, ao tratar das metáforas sobre doenças, por exemplo, Sontag nos indica seus perigos, por considerar que esta figura de linguagem produz o deslocamento do real significado de uma determinada situação, sobretudo aquela que diz respeito à dor do outro, ao seu sofrimento.

Percorremos esse caminho assumindo que os trabalhos de Susan Sontag foram desenvolvidos no sentido de compreender a passagem filosófica “do exame do que as coisas significam para o exame de como elas vêm a significar o que significam” (MOSER, 2019, p.368). Para Sontag há um limiar entre compreender os acontecimentos e “recordar”, ou saber algo sobre eles. Nas linguagens imagética e metafórica existem um indicativo de que algo existe, independentemente do que seja este “existir” efetivamente.

⁶²O pensamento de Sontag a esse respeito é radical, a tal ponto de defender a purificação das metáforas, “um extremo ceticismo em relação a elas”. (COTT, 2021 p. 64). A crítica principal desenvolvida por Susan Sontag em relação ao modo desarticulado com que as metáforas definem a realidade diz respeito aos usos político e social que, muitas vezes, elas acabam assumindo. Assim, ocorreria o distanciamento entre a realidade de sofrimento e dor causada por determinada doença e o significado estigmatizante que as metáforas produzem. Seria uma forma de violência pela linguagem.

⁶³Essa observação já estava presente em seu texto de 1966, *Against Interpretation*. Nele encontramos a advertência de que “o excesso de ênfase no conteúdo acarreta o perpétuo e sempre inconcluso projeto de interpretação” (SONTAG, 2020a, p.18)

⁶⁴A esse respeito comenta a filósofa comenta que “quando eu estava escrevendo *A doença como metáfora*, tive a sensação repentina de que, nesse livro, eu estava me voltando a ideia de *Contra a Interpretação*, porque, de certa forma, é isso que diz o texto: não interprete a doença. Não transforma uma coisa em outra. Eu nunca defendi que não se deve tentar explicar ou entender algo, mas você apenas não diz que o verdadeiro sentido de x é y. Não abandone a coisa em si, por que a coisa em si realmente existe. Doença é doença”. (SONTAG, 2021, p.38)

Para extrapolarmos os limites dessa linguagem devemos adentrar na complexidade do que há por detrás dela – o horror provocado por acontecimentos históricos, políticos, sociais, etc. É uma articulação ética que remete à percepção. Nesse sentido, esse modo de pensar a linguagem imagética do horror estabelece uma crítica ao processo linguístico que elimina a possibilidade de abertura para os acontecimentos, ou seja, a capacidade de se projetar para além do que se mostra, seja por imagens ou metáforas, enquanto formas de interpretação do mundo. Isso se deve às leituras filosóficas de Susan no campo da estética e, não obstante, acerca das linguagens imagética e metafórica. Por isso, essa forma ética de pensar a linguagem nos instiga a compreender os perigos de interpretações exageradas⁶⁵ do mundo fenomênico, que afastam os sujeitos da sua relação com o outro, mais do que isso, nos afasta da alteridade.

Para compreendermos a complexidade do pensamento filosófico de Susan Sontag fizemos um movimento histórico, no intuito de buscarmos as condições de possibilidade do aparecimento desta polímata⁶⁶. Quando Susan Sontag nasceu, em 1933, diversos movimentos intelectuais já tinham se afirmado no pensamento europeu. No campo filosófico, por exemplo, determinadas tendências foram tomando corpo. A fenomenologia com Edmund Husserl, a leitura fenomenológico-existencialista de Heidegger, a virada linguística com os trabalhos do austríaco Ludwig Wittgenstein, o existencialismo francês de Jean Paul Sartre e a filosofia do absurdo de Albert Camus. A psicanálise com Sigmund Freud traz a subjetividade para os estudos dos fenômenos psíquicos atrelados ao desejo. Esses movimentos caracterizam um modo específico de problematização espaço-temporal.

O lugar de encontro entre todas essas formas de teorização - sobre o humano- tem suas raízes no mundo moderno. A história do século XX, entendida em seus extremos⁶⁷, causou impactos através da arte, política, filosofia, literatura e muitas outras expressividades oriundas do pensar humano. Novas categorias surgem para definir o que, até então, não podia ser compreendido pela classificação tradicional⁶⁸.

Além de sua própria proposta filosófica, sobretudo no que diz respeito às metáforas, à dor e ao absurdo que transpõe a vida humana, no âmbito da razão e da modernidade técnica,

⁶⁵O tema da interpretação aparece por toda obra de Susan Sontag, seja de modo explícito ou de maneira subliminar. No caso específico do livro *A doença e suas metáforas*, Sontag esclarece que “também estava à ideia de Contra a Interpretação, porque, de certa forma, é isso que diz o texto: não interprete a doença. Não transforme uma coisa em outra. Eu nunca defendi que não se deve explicar ou entender algo, mas você apenas não diz que o verdadeiro sentido de x é y. Não abandone a coisa em si, porque a coisa em si realmente existe. Doença é doença.” (COTT, 2021 p.38)

⁶⁶Palavra utilizada pelo historiador inglês Peter Burke para definir pensadores como Susan Sontag e Leonardo da Vinci.

⁶⁷Expressão utilizada pelo historiador britânico Eric Hobsbawm que visa delimitar o espaço histórico do século XX.

⁶⁸Numa relação com a nova episteme presente no século XX.

podemos ressaltar a maneira peculiar de Sontag estabelecer um diagnóstico do presente, sobre a fragmentação dos acontecimentos, deslocados pela própria reprodutibilidade técnica de imagens e pelo uso desarticulado de metáforas como forma de interpretação excessiva no conteúdo como maneira de definir a realidade⁶⁹.

Sontag tentou advertir-nos sobre os perigos de nos apropriarmos de algo que é da ordem clínica, científica e levá-la para o plano da “ofensa”, do impropério, da inverdade. A doença existe, o câncer existe, a aids existe, devemos não apenas olhar para essa realidade, por imagens ou metáforas, mas tentarmos amenizar o sofrimento humano através da compreensão “histórico-científica” desse acontecimento, sem as fantasias ilusórias que pairam sobre a doença. Não tornar a vida destes mais sofrida com usos de metáforas na intenção de produzir estigmas. De certo modo isso é deturpar a realidade da doença, ou até mesmo produzir mentiras. “Aids como câncer gay”. “Os judeus são o câncer da humanidade”.

Isso constitui outra maneira de produção imagética da doença, pois “as palavras evocam imagens e constroem nossas representações” (LINGIARDI, 2021, p.28), provocando toda espécie de estigma social e, principalmente, o enquadramento da doença, alimentado o imaginário social de preconceitos em relação a determinados corpos. Para isso, ocorre a construção, no campo político, da representação e do sentido da enfermidade, atingindo o nível do enquadramento da doença, em que “a imagem da doença é usada para exprimir a preocupação com a ordem social, e a saúde é algo que se supõe que todos saibam o que é” (SONTAG, 2002, p.73)⁷⁰.

Tal perspectiva teórica se mostra como um modo de problematização filosófica que visa compreender a relação entre linguagem e realidade, mundo e vida, dor e experiência, horror e absurdo, a partir da interpretação que fazemos, transformando uma coisa em outra⁷¹. Susan Sontag elaborou uma estratégia de pensamento que se insere no âmbito da filosofia⁷². Isso se deve às leituras filosóficas de Sontag no campo da estética e, não obstante, da ética.

⁶⁹ Essa observação já estava presente em seu texto de 1966, *Against Interpretation*. Nele encontramos a seguinte advertência (2020a, p.18): “o excesso de ênfase no conteúdo acarreta o perpétuo e sempre inconcluso projeto de interpretação”

⁷⁰ “Disease imagery is used to express concern for social order, and health is something everyone is presumed to know about”

⁷¹ A esse respeito comenta Sontag (2021, p.38) “quando eu estava escrevendo *A doença como metáfora*, tive a sensação repentina de que, nesse livro, eu estava me voltando a ideia de *Contra a Interpretação*, porque, de certa forma, é isso que diz o texto: não interprete a doença. Não transforma uma coisa em outra. Eu nunca defendi que não se deve tentar explicar ou entender algo, mas você apenas não diz que o verdadeiro sentido de x é y. Não abandone a coisa em si, por que a coisa em si realmente existe. Doença é doença”.

⁷² Tal preocupação filosófica se deve a própria formação de Sontag. Carlos Shimote analisa este fato da seguinte maneira: “Sontag era uma exceção no meio acadêmico dos países de língua inglesa daquele tempo. Em primeiro lugar porque, em 1949, escolhera estudar na Universidade de Chicago, quando o lendário reitor Robert Hutchins colocara em funcionamento seu ambicioso projeto de ensino superior, cuja base era chamada *The Curriculum*: um

No campo da estética, Sontag inovou ao tratar do modo como supervalorizamos a forma na busca incessante de caracterizarmos uma obra de arte. Ao tentarmos estabelecer no conteúdo qualquer critério estético estamos, na verdade, provocando o esvaziamento da obra de arte. Para Sontag, a arte é o que é, sem delongas, uma experiência e, portanto, irreduzível a interpretações. Na seara filosófica, Sontag legou-nos questionamentos preciosos em torno do tema da interpretação (*lato sensu*). Seu olhar crítico é contundente, considerando ser “o hábito de abordar as obras de arte a fim de interpretá-las que, reciprocamente, sustenta a fantasia de que de fato exista algo que seja o conteúdo de uma obra de arte” (SONTAG, 2020a, p. 18).

A crítica elaborada por Sontag ao tema do modo como as imagens circundam a realidade, capturando-a através de interpretações extensivas, encontra-se também em seu texto de 1978, *A doença como metáfora*. Nele, por exemplo, a autora sustenta que “a imagem do câncer para os nazistas prescreve o tratamento radical, em contraste com o tratamento moderado, tido como adequado no caso da tuberculose – a diferença entre sanatório (ou seja, o exílio) e a cirurgia (ou seja, os crematórios)” (SONTAG, 2007, p. 72). Mais adiante, em outro momento do livro, Sontag delimita melhor a maneira com que ocorre a associação entre imagem e metáforas, em seu aspecto ilustrativo, ao dizer que “é instrutivo comparar a imagem do câncer com a da gangrena” (SONTAG, 2007, p.73).

A questão se coloca enquanto reflexão crítica a tal articulação, que em nada contribui para reduzirmos o sofrimento humano causado pelas doenças. Mais do que isso, para Sontag ao fazermos esse tipo de interpretação – através de imagens da doença-, anularíamos o contexto histórico daquelas vidas. A filósofa aduz que: “No esforço de compreender o mal radical ou absoluto, procuramos metáforas adequadas. Mas as modernas metáforas de doença são todas indelicadas.

As pessoas que sofrem da doença real em nada se beneficiam ao ouvir o nome da sua doença constantemente mencionado como a síntese do mal. Só no sentido mais restrito um fato ou um problema histórico assemelha-se a uma doença. E a metáfora do câncer é particularmente grosseira. Sempre representa um estímulo a simplificar algo complexo e um convite ao farisaísmo, quando não ao fanatismo.” (SONTAG, 2007, p. 73). Aqui está determinada tentativa de articulação entre imagem (no nível do imaginário) e doença. Tal associação não ocorre por acaso, pois se formos “olhar” as intenções dos que colocam no mesmo plano essas duas “figuras” encontraremos propósitos de enquadramentos bem objetivos – que visam excluir os sadios dos pútridos

currículo fixo centrado na leitura de “grandes livros”, assim como no estudo de filosofia” (SHIMOTTE, 2012, p.63)

Essa forma de pensar a linguagem imagética do horror serve como base teórica para a compreensão dos perigos de interpretações exageradas do mundo fenomênico. Em seus trabalhos filosóficos, a autora argumenta, por exemplo, que a comunicação por meio da linguagem imagética do horror em seu campo metafórico pode ser desarticulado de seu contexto original, sendo apenas reproduzido, divulgado e consumido. A linguagem imagética do horror pode ser usada num intuito voltado à ética do olhar (tal como acreditamos ser a proposta de Sontag), ou apenas ser apropriada politicamente em seu valor estético, no intuito de reduzir questões atreladas a um acontecimento, sobretudo, em decorrência de disputas por poder, causando impacto em práticas injuriosas, falas ofensivas, e que anulam a dor do outro. Nesse sentido, o que busca Susan Sontag, ao tratar do modo com que as metáforas cristalizam o horror provocado pela realidade da doença, é “reconhecer o impacto social das representações psicológicas da doença” (LINGIARDI, 2021, p.23).

Em determinado momento da história o absurdo da vida proveniente da dor se tornou instrumento de comunicação e reprodução em linguagem imagética (figurativa ou não), desconsiderando o que há de real no mundo. Assim, o que está para além das imagens, a dor, acaba não sendo compreendido a partir de um conhecimento real dos fatos. Não obstante, a nossa preocupação está vinculada, também, a problematização em torno da relação entre linguagem e dor. Por isso, buscamos compreender como se manifesta na obra de Sontag a ideia de que a experiência da dor é algo irredutível ao outro, quando reduzimos essa dor a fotografias e metáforas.

Nesse sentido, o percurso teórico desse trabalho esteve pautado nas reflexões filosóficas derivadas de uma ética do olhar. Uma vez que Susan Sontag parece esclarecer que o papel da linguagem imagética do horror seria como um limite para o acesso aos sentimentos humanos. Por fim, o trabalho se direcionou a uma proposta que visa explorar em que medida podemos falar de uma construção da experiência moral da realidade a partir da linguagem imagética, avaliando-a como um dos pressupostos da ética do olhar que nos vincule a proteção e reconhecimento dos Direitos Humanos.

Tentamos mostrar neste percurso que para a filósofa Susan Song a linguagem imagética do horror pode nos oferecer caminhos de resistência ao esquecimento de práticas de violação aos Direitos Humanos no mundo. As imagens de horror colocam a nossa disposição instrumentos de leitura para compreendermos as dimensões políticas, sociais e econômicas que determinam a estetização do sofrimento humano, definindo quem deve ser reconhecido como humano e quem não.

6 POST SCRIPTUM

Curiosamente a escrita desse texto teve início num momento delicado da história do tempo presente. Em 2020 a Organização Mundial da Saúde decretou a emergência de um inimigo global, o COVID. A doença que, supostamente⁷³, emergiu em solo asiático, mais especificamente na China, se proliferou pelo mundo causando temor e desespero. A Europa fechou as suas fronteiras, estabelecendo restrições de entrada e saída. Os países da América foram lenientes com a situação. Estados Unidos, na égide do governo de Donald Trump, se absteve em tomar medidas imediatas, o que causou aumentos na mortandade. O governo do Presidente Jair Bolsonaro rechaçou as consequências que o vírus poderia causar, resultando na hecatombe da população brasileira. O descaso e o desrespeito com a população brasileira foi evidenciado em imagens de horror dos corpos de pacientes em situação de abandono, de cemitérios que já não tinham mais espaço para que os familiares pudessem enterrar seus mortos.

Ao tratarmos do modo como algumas vidas são desconsideradas, abandonadas, recorreremos à linguagem imagética do horror, tendo como base o acontecimento de violação a direitos básicos, e da sua não proteção pelos Estados. Durante a escrita dos capítulos, mais uma “surpresa” em forma de horror, as redes de comunicação informaram em tom de consternação que a Rússia havia dado início a sua empreitada colonizadora de invasão ao território ucraniano, eclodindo uma guerra bilateral que perdura até o momento atual. As imagens de horror tomaram forma na circulação através das mídias, na imprensa oficial ou plataformas não oficiais, proliferadas e reproduzidas, usadas para criticar os atos de violação aos Direitos Humanos.

Encerro a escrita desse texto dias antes dos atos de terrorismo realizados em Brasília, no dia 07 de janeiro de 2023, quando indivíduos autodenominados de patriotas, depredaram e destruíram artefatos históricos que faziam parte da memória nacional. Para compreender os traços obscuros desse fascismo carregado de esvaziamento mental de qualquer conteúdo ético, recorro novamente ao pensamento de Susan Sontag. As discussões feitas pela autora sobre a relação, tão antiga, entre forma e conteúdo permite-nos entender como o pensamento nazi-fascista aborta os elementos éticos quando se trata de assumir uma dimensão estética da política.

A exacerbação da forma do nazi-fascismo, transformado em bolsonarismo, no Brasil sustenta os ideais da “pátria, família e liberdade”, todavia seu conteúdo está eivado de desejo

⁷³A palavra supostamente se deve a própria impossibilidade em afirmarmos as origens da doença. O ponto de discussão se dá exatamente nessa tentativa, construída, de atribuir a alguém determinada culpa pelo acontecimento, incutir a responsabilidade sobre o “mal”.

de morte (apenas dos “inimigos”), homofobia, ausência de alteridade, desrespeito aos Direitos Humanos e muitos outros elementos que buscam apenas mitificar, na imagem de Bolsonaro, “o contraste entre o limpo e o impuro, o incorruptível e conspurcado, o físico e o mental, o alegre e o crítico” (SONTAG, 2022, p.89).

A forma do bolsonarismo é dinamizado pelo cinismo, revestido por escolhas pseudo-morais. Dizem ser patriotas, todavia recusam a cultura e a preservação da memória, falam em família – apenas a um modelo de família, aquele que mais convém -, clamam por liberdade, mas se recusam a aceitar um presidente democraticamente eleito, visando impor a força suas insatisfações pessoais, e mentais, com o resultado das urnas. Isso nos revela como forma e conteúdo se relacionam, mesmo que não se encaixem, na confusão mental das ideias nazi-fascistas/bolsonaristas. Não é à toa que o uso de artifícios “legais” como o do indulto presidencial passa a ser empregados para beneficiar seus pares.

Quando pensamos na preservação dos Direitos Humanos todo cuidado é pouco. Em determinados momentos da história recorresse ao dispositivo da anistia, no intuito de não auferir responsabilização dos algozes que atuaram em práticas diretas de violação aos Direitos Humanos. Numa situação comum, do cotidiano, o perdão se reveste de um sentimento cristão que, indubitavelmente, vincula-se ao processo de catarse de acontecimentos não tão traumáticos. Em outro lugar, o da barbárie, é comum e louvável que o desejo por justiça apareça, sobretudo visando que a impunidade por crimes terríveis não se perpetue.

Tal registro ético, que evoca pela paz interna, faz parte do constructo social de significação das lembranças, de afãs, que permitirão aos familiares e amigos preservarem a memória de seus entes queridos (mortos em contextos de ditadura, de violência policial – tal como o ocorrido no Carandiru). Não podemos admitir que as memórias das vítimas sejam silenciadas, jogadas no rol dos esquecidos. É preciso que os mecanismos legais de proteção aos Direitos Humanos sejam respeitados, e que as imagens dos horrores praticados durante esses momentos traumáticos entrem para os arquivos, sendo consideradas documentos oficiais de históricas macabras, pois “recordar é um ato ético” (SONTAG, 2003, p. 96)

O contrário da ética do olhar é a mera estetização do sofrimento, que revela seu “desprezo por tudo o que comporta reflexão, crítica e pluralidade” (SONTAG, 2022, p.89). Sendo este o núcleo elementar da política bolsonarista na forma “pátria, família e liberdade”. A visão turva do bolsonarismo se torna sem qualquer perspectiva histórica, pavimentando apenas o caminho para “uma aceitação curiosamente desatenta da propaganda de todos os tipos de sentimentos destrutivos – sentimentos cujas implicações as pessoas se recusam a levar a sério” (SONTAG, 2022, p.97).

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Estado de Exceção**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua I**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In: **outra travessia**, n.5, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha**. São Paulo: Boitempo, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. **O aberto. O homem e o animal**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- AGAMBEN, Giorgio. **O uso dos corpos**. São Paulo: Boitempo, 2017.
- AGAMBEN, Giorgio. **A potência do pensamento: Ensaio e Conferências**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- AGAMBEN, Giorgio. **Meios sem Fim: Notas sobre a política**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- AGAMBEN, Giorgio. **Signatura Rerum: Sobre o Método**. São Paulo: Boitempo, 2019.
- AGAMBEN, Giorgio. **Quando a casa queima**. Belo Horizonte: Âyiné, 2021.
- ALEKSIPEVITCH, Svletana. **Vozes de Tchernóbil: A história oral do desastre nuclear**. São Paulo: Cia das Letras, 2016.
- ALEKSIPEVITCH, Svletana. **O fim do Homem Soviético**. São Paulo: Cia das Letras, 2016.
- ALEKSIPEVITCH, Svletana. **A Guerra não tem rosto de mulher**. São Paulo: Cia das Letras, 2016.
- ALEKSIPEVITCH, Svletana. **As Últimas Testemunhas: Crianças na segunda Guerra Mundial**. São Paulo: Cia das Letras, 2018.
- ALEKSIPEVITCH, Svletana. **Meninos de Zinco**. São Paulo: Cia das Letras, 2020.
- ANDERSON, Perry. **As Origens da pós-modernidade**. Lisboa: Edições 70, 2017.
- ARENDT, Hannah. **Sobre a Violência**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- ARENDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. São Paulo: Cia das letras, 2008.
- ARENDT, Hannah. **Sobre a Revolução**. São Paulo: Cia das letras, 2011.
- ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2020.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: notas sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

- BARTHES, Roland. A Morte do Autor. In: _____. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulação e Simulacro**. Lisboa: Relógio D'água, 1991.
- BENJAMIN, Walter. Pequena História da Fotografia. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.
- BERGER, John. **Modos de Ver: Baseado na série de televisão da BBC**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BERGER, John. **Para entender uma fotografia**. São Paulo: Cia das Letras, 2017.
- BONOMI, Andrea. **Fenomenologia e Estruturalismo**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. **Sobre a Televisão seguido de a influência do jornalismo e os jogos olímpicos**. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1997.
- BURKE, Peter. **A Revolução Francesa da historiografia: a Escola dos Annales 1929-1989**. São Paulo: UNESP, 1991.
- BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: O uso de Imagens como Evidência Histórica**. São Paulo: UNESP, 2017.
- BURKE, Peter. **O polímata: Uma História Cultural de Leonardo da Vinci a Susan Sontag**. São Paulo: UNESP, 2020.
- BUTLER, Judith. **O clamor de Antígona: Parentesco entre a vida e a morte**. Florianópolis: UFSC, 2014.
- BUTLER, Judith. **Corpos em Aliança e a política das ruas: Notas para uma teoria performativa de Assembleia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- BUTLER, Judith. **Quadros de Guerra: Quando uma vida é passível de Luto?**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: Crítica da violência Ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- BUTLER, Judith. **Corpos que Importam: Os limites discursivos do sexo**. São Paulo: N-1 edições, 2020.
- BUTLER, Judith. **Vida Precária: O poder do luto e da violência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- BUTLER, Judith. **Discurso de Ódio: Uma Política do performativo**. São Paulo: UNESP, 2021.
- BUTLER, Judith. **A força da não violência: Um vínculo ético-político**. São Paulo: Boitempo, 2021.

- CANGI, Adrián. *Imagens do Horror. Paixões Tristes*. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, Memória, Literatura: O testemunho na era das catástrofes**. São Paulo: UNICAMP, 2003.
- CANTON, Katia. **Do moderno ao contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CARROL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. São Paulo: Papirus, 1999.
- CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. São Paulo: Veneta, 2020.
- CHAIA, Miguel. *Arte e Política: situações*. In: CHAIA, Miguel (Org.). **Arte e Política**. Rio de Janeiro: Azougue, 2007. p.13-39.
- CHAN, Evans. *Against Postmodernism, etcetera: A Conversation with Susan Sontag*. In: **Postmodern Culture**, July, 2000. Disponível em: <http://pmc.iath.virginia.edu/issue.901/12.1chan.html>. Acesso em: 13 de abril de 2021.
- COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- COMPAGNON, Antoine. **Os antimodernos: De Joseph de Maistre a Roland Barthes**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- COTT, Jonathan. **Susan Sontag: Entrevista completa para a revista Rolling Stone**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- COURTINE, Jean-Jacques. **Decifrar o Corpo: Pensar com Foucault**. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.
- CUPANI, Alberto. **Filosofia da Tecnologia: Um convite**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2016.
- DAFLON, Claudete. *Memória da Pedra*. In: **Crítica Cultural** (Critic), Palhoça, SC, v. 6, n. 1, p. 161-173, jan./jul. 2011. Disponível em: https://portaldeperiodicos.animaeducacao.com.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/731. Acesso em: 13 de abril de 2021.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.
- DELEUZE, Gilles.; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DI CESARE, Donatella. **Terror e Modernidade**. Belo Horizonte: Ayinê, 2019.
- DOBAL, Susana. *Sobre Susan Sontag: A fotografia como pensamento engajado*. In: **discursos fotográficos**, Londrina, v.13, n.23, p.37-59, ago./dez. 2017. Disponível em: <https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/26367#:~:text=S>

usan%20Sontag%20retornaria%20%C3%A0%20fotografia,ela%20tamb%C3%A9m%20dedicou%20seus%20escritos. Acesso em: 13 de abril de 2021.

DE DUVE, Thierry. A arte diante do mal radical. In: *ARS (São Paulo)*, v.7. v.13, 2009, pp.64-87.

EAGLETON, Terry. **As Ilusões do Pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. São Paulo: UBU editora, 2020.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade Vol I. A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do Discurso: Aula Inaugural no Collège de France, Pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. São Paulo: Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. *A vida dos homens infames*. In: _____. **Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p.203-222.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da Sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Nova Vega, 2006.

FOUCAULT, Michel. **Segurança, População e Território**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão**. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e As Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas**. Lisboa: Edições 70, 2019.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2021.

FRANCO, Fábio Luís. **Governar os Mortos: Necropolíticas, desaparecimento e subjetividade**. São Paulo: UBU editora, 2021.

FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. **Arte, dor: Inquietudes entre estética e psicanálise**. São Paulo: Ateliê editorial, 2011.

GAY, Peter. **Modernismo, o fascínio da heresia: De Baudelaire a Beckett e mais um pouco**. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

GIACÓIA JÚNIOR, Oswaldo. **Agamben: Por uma ética da vergonha e do resto**. São Paulo: N-1 edições, 2018.

GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de Violência**. São Paulo: EDUSP, 2017.

GIRARD, René. **A rota antiga dos Homens Perversos**. São Paulo: Paulus, 2009.

GOFF, Jacques Le (org). **As Doenças têm História**. Lisboa: Terramar, 1985.

HAN, Byung-Chun. **Sociedade da Transparência**. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna: Uma pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural**. São Paulo: Loyola, 2016.

HONESKO, Vinícius Nicastro. **Ensaio sobre o sensível: Poéticas políticas do pensamento**. Belo Horizonte: Âyiné, 2021.

HONESKO, Vinícius Nicastro. *Para além dos atos e dos silêncios: gestos de resistência no olhar*. In: KAMINSKI, Rosane (org); HONESKO, Vinícius Nicastro (org); SEREZA, Luiz Carlos (org). **Artes e Violências**. São Paulo: Intermeios, 2020.

HUNT, Lynn. **A Invenção dos Direitos Humanos: Uma História**. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Tradução de Vera Ribeiro. 1ª edição. Rio de Janeiro: Contraponto / Museu de Arte do Rio, 2014.

INFANTE, Anelise. Susan Sontag: “Eleição de Lula foi a coisa mais promissora”. In: **BBC Brasil**, 30 de outubro de 2003. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/cultura/story/2003/10/031030_sontagebc. Acesso em: 15 de abril de 2021.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1997.

JAMESON, Fredric. **Modernidade Singular**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

JAMESON, Fredric. **A Virada Cultural: Reflexões sobre o pós-moderno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

JARDIM, Eduardo. **Hannah Arendt: Pensadora da crise e de um novo início**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

JARDIM, Eduardo. **A Brasilidade modernista e sua dimensão filosófica**. Rio de Janeiro: Ponteio, 2016.

JARDIM, Eduardo. **A doença e o tempo: Aids, uma história de todos nós**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

JÚNIOR, Norval Baitello. **A era da iconofagia: Reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura**. São Paulo: Paulus, 2014.

KAMINSKI, Rosane; BASTOS KERN, Maria Lúcia. As imagens no tempo e os tempos da imagem. In: *História: questões e debates*, v. 61. n.2. pp.5-14, 2014.

KAMINSKI, Rosane. *Os curtas-metragens de Paulo Sacramento e o debate sobre a violência no Brasil dos anos 1990*. In: **Antíteses**, Londrina, v.12, n. 23, p. 698-727, jan-jul. 2019.

Disponível em: <https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/36105>. Acesso em: 13 de abril de 2020.

KAMINSKI, Rosane. *Os filmes de Arthur Omar como “formas que pensam” a violência no Brasil dos anos 1980*. In: **Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 48, p. 325-351, jan./abr. 2020.

KAMINSKI, Rosane. *Arte e Imprensa: Cenas da Violência no Brasil*. Rosane (org); HONESKO, Vinícius Nicastro (org); SEREZA, Luiz Carlos (org). **Artes e Violências**. São Paulo: Intermeios, 2020.

KOLAKOWSKI, Leszek. **A modernidade em um julgamento sem fim**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

LAFER, Celso. Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948). In: MAGNOLI, Demétrio (org). **História da Paz**. São Paulo: Contexto, 2012.

LEMO, Anuschka Reichmann. **Da fotografia, seus espaços [articulações, dinâmicas e experiências]**. Curitiba: Appris, 2017.

LEVI, Primo. **É isto um Homem?**. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LEVI, Primo. **Assim foi Auschwitz: Testemunhos 1945-1986**. São Paulo: Cia das Letras, 2015.

LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

LIMA VAZ, Henrique C. de. **Escritos de Filosofia VII: Raízes da Modernidade**. São Paulo: Loyola, 2002.

LINDGREN-ALVES, José Augusto. **Os direitos humanos na pós-modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

LINDGREN-ALVES, José Augusto. **É preciso salvar os direitos humanos**. São Paulo: Perspectiva, 2018.

LINGIARDI, Vittorio. **Diagnóstico e Destino**. Belo Horizonte: Ayine, 2021.

LIPMAN, Walter. **Opinião Pública**. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

LORA ALARCÓN, Pietro de Jesús. **Convenção Americana de Direitos Humanos: Pacto de San José da Costa Rica**. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2022. Disponível em: <https://enciclopediajuridica.pucsp.br/verbete/529/edicao-1/convencao-americana-de-direitos-humanos:-pacto-de-san-jose-da-costa-rica->. Acesso em : 2 de setembro de 2022.

LLOSA, Mário Vargas. **A civilização do espetáculo: Uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

LYOTARD, Jean-François. **A Condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

MAUNSELL, Jerome Boyd. **Susan Sontag**. London: Reaktion Books, 2014.

- MBEMBE, Achille. **Necropolítica: Biopoder, soberania, estado de exceção e política da morte**. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- MONDZAIN, Marie-José. **A Imagem pode matar?** Lisboa: Vega Passagens, 2009.
- MONDZAIN, Marie-José. **Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- MORRIS, David. B. **Doença e Cultura na era pós-moderna**. Lisboa: Instituto Piaget, 2000.
- MOSER, Benjamin. **Sontag: Vida e Obra**. São Paulo: Cia das Letras, 2019.
- MOURA, Flávio. Susan Sontag vê a dor. In: **Folha de São Paulo**, Ago.2003. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2408200312.htm#:~:text=Paulo%20%2D%20Susan%20Sontag%20v%C3%AA%20a%20dor%20%2D%2024%2F08%2F2003&text=Em%20%22Ensaio%20sobre%20a%20Fotografia,perdido%20a%20capacidade%20de%20reagir> Acesso em: 13 de abril de 2021.
- NELSON, Deborah. **Tough Enough: Arbus, Arendt, Didion, McCarthy, Sontag, Weil**. Chicago: The University of Chicago press, 2017.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- NOVAES, Adauto (org.). **Muito além do espetáculo**. São Paulo: editora Senac, 2005.
- NUNEZ, Sigrid. **Sempre Susan: A memoir of Susan Sontag**. New York: Riverhead Books, 2011.
- PAZ, Octavio. **Os Filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PELÚCIO, Larissa. **Abjeção e Desejo. Uma Etnografia travesti sobre o modelo preventivo de Aids**. São Paulo: ANNABLUME, 2009.
- PORTO, Thiago Silva. A incômoda performatividade dos corpos abjetos. In: **Ide** (São Paulo) vol.39 no.62 São Paulo ago./dez. 2016
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. São Paulo: Loyola, 2000.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa. A intriga e a narrativa histórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa. A configuração do tempo na narrativa de ficção**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa. O tempo narrado**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como outro**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. São Paulo: Unicamp, 2018.

- RODRIGUES, Carla. **O luto entre clínica e política: Judith Butler para além do gênero**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- ROMANO, Roberto. **O desafio do Islã e outros desafios**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ROMANO, Roberto. **Os nomes do ódio**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- ROMANO, Roberto. **Razão de estado e outras razões**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- ROMANO, Roberto. **Moral e Ciência: a monstruosidade no século XVII**. São Paulo: SESC, 2019..
- SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos Afetos: Corpos Políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- SAFATLE, Vladimir. **Grande Hotel Abismo: Por uma reconstrução da teoria do reconhecimento**. São Paulo: Martins Fontes, 2020.
- SAFATLE, Vladimir (org.). **Neoliberalismo: Como gestão do sofrimento psíquico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- SCHREIBER, Daniel. **Susan Sontag: Geist und Glamour**. Berlim: Aufbau, 2009.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, Memória, Literatura: O testemunho na era das catástrofes**. São Paulo: UNICAMP, 2003.
- SEMELIAN, Jacques. **Purificar e Destruir: O uso político dos massacres e dos genocídios**. São Paulo: DIFEL, 2009.
- SERVA, Leão. **A fórmula da emoção na fotografia de guerra**. São Paulo: SESCSP, 2020.
- SILVA, Karine Souza. “A mão que afaga é a mesma que apedreja”: direito, imigração e a perpetuação do racismo estrutural no Brasil. In: **Revista Mbote**, Salvador, Bahia, v. 1, n.1, p.20-41. jan./jun., 2020
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. Nem Preto nem Branco, muito pelo contrário: Cor e Raça na intimidade. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org). **História da Vida Privada no Brasil. Vol.4**. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- SHIMOTTE, Carlos. **Uma viagem para a China Susan Sontag e a nova sensibilidade**. São Paulo: IMS, 2012.
- SONTAG, Susan. **Assim Vivemos Agora**. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- SONTAG, Susan. **Diante da dor dos Outros**. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- SONTAG, Susan. **Doença como metáfora/ Aids e suas metáforas**. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- SONTAG, Susan. **Ao mesmo tempo: Ensaio e Discursos**. São Paulo: Cia das Letras, 2008.
- SONTAG, Susan. **Diários: (1947-1963)**. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

- SONTAG, Susan. **A Vontade Radical**. São Paulo: Cia das Letras, 2015.
- SONTAG, Susan. **Diários II: (1964-1980)**. São Paulo: Cia das Letras, 2016.
- SONTAG, Susan. **Contra a Interpretação e outros ensaios**. São Paulo: Cia das Letras, 2020a.
- SONTAG, Susan. **Questão de ênfase**. São Paulo: Cia das Letras, 2020b.
- SONTAG, Susan. **Sob o Signo de Saturno**. São Paulo: Cia das Letras, 2022.
- TERESTCHENKO, Michel. **O bom uso da tortura ou como as democracias justificam o injustificável**. São Paulo: Loyola, 2011.
- TIBURI, Márcia. **Olho de Vidro: A televisão e o estado de exceção da imagem**. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade: Niilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- VEYNE, Paul. **Como se escreve a História e Foucault Revoluciona a História**. Brasília: UNB, 1998.
- VIANA, Silvia. **Rituais de Sofrimento**. São Paulo: Boitempo, 2012.