

Sobre paisagens conhecidas e corpos anônimos: memórias fotográficas do fluxo migratório no Mediterrâneo¹

About known landscapes and anonymous bodies: photographic memories of the Mediterranean migratory flow

Ana Carolina Lima Santos², Rafael Tassi Teixeira³

1 Uma primeira versão deste artigo foi apresentada no GT Memória nas Mídias do XXVII Encontro Anual da Compós, realizado em junho de 2018. Os autores agradecem aos participantes pelas críticas e sugestões que auxiliaram no aprimoramento do trabalho.

2 Professora do curso de Jornalismo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto. Doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais e mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia. E-mail: outracarol@gmail.com.

3 Professor e vice-coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná. Doutor em Sociologia e mestre em Antropologia pela Universidad Complutense de Madrid. E-mail: rafatassiteixeira@hotmail.com.

Resumo

Nos últimos trinta anos, uma série de fotografias jornalísticas que retrata o drama de africanos e médio-orientais tentando (e quase sempre fracassando em) cruzar o Mediterrâneo tem produzido memórias sobre a questão migratória. Este artigo parte da análise de algumas dessas imagens a fim de discutir de que modo a construção memorialística, conformada a partir de certa política do testemunho, pode ser capaz de entrelaçar dever de memória e dever civil de ação. Trabalha-se com imagens que estabelecem relação entre as paisagens conhecidas (do mar e da praia) e os corpos anônimos (de imigrantes cujas identidades e trajetórias permanecem indefinidas) que parecem desestabilizá-las, uma relação marcada pela noção de fronteira – a qual, ao mesmo tempo que serve para separar, abre uma possibilidade de unir o familiar e o estranho.

Palavras-chave

Fotografia, memória, crise migratória.

Abstract

In the last thirty years, a series of journalistic photographs that portray the drama of Africans and Middle Easterners attempting (and usually failing to) to cross the Mediterranean Sea has built memories on the issue of migration. This article analyzes some of those photos to discuss how the construction of memory, based on a certain politics of testimony, may be able to associate the duties of memory and the duties of civil action. Special attention is paid to images that establish a relation between well-known landscapes (of the sea and of the beach) and anonymous bodies (of immigrants whose identities and trajectories remain indefinite) that seem to destabilize them, a relationship marked by the notion of boundary – serving to separate, but also to open up a possibility of unification of the familiar and the strange.

Keywords

Photography, memory, migrant crisis.

Segundo Tramontana (2018), os deslocamentos marítimos no Mediterrâneo são intrínsecos à trama populacional da região, numa relação de fluxo/refluxo constitutiva do quadro demográfico da Europa, da África e da Ásia. Mas, ao longo dos anos, essa questão ganhou tons dramáticos. Os números, pela grandeza, explicam o porquê: há 27.382 casos documentados de imigrantes que morreram tentando chegar à Europa entre 1988 e o início de 2016, dos quais estima-se que pelo menos 22.223 perderam suas vidas em travessias no Mediterrâneo (DEL GRANDE, 2016). Talvez por isso, a representação desse fluxo migratório tem recebido cada vez mais destaque na mídia.

A infrarrepresentação verbo-visual das movimentações transnacionais na década de 1990, como observa Nash (2005), passa a ser compensada pela paulatina insistência midiática em fotos feitas dos imigrantes, mortos ou vivos, em alto mar ou nas praias da costa europeia. Por outro lado, pouca ênfase continua sendo dada à realidade dessas pessoas em seus países de origem. O foco recai, portanto, naquilo que a mobilidade dos sujeitos provoca na Europa. Assim, a chamada “crise” migratória⁴ é mais explorada pelo que gera de alarme social em terras europeias do que pelo viés de uma preocupação humanitária, criando uma visão conflitiva, uma percepção social de excesso em relação aos deslocamentos. Tipifica-se, pois, negativamente a multiplicidade dos indivíduos em trânsito.

Nos limites deste artigo, por meio de investidas teórico-conceituais associadas ao exame sociocrítico de imagens, interessa entender de que maneira essa “epifania negativa”⁵ evocada pelas fotografias que versam sobre a temática da migração no Mediterrâneo ajudam a formar memórias sobre o tempo presente. Um ponto

4 O termo “crise migratória” refere-se aqui ao aumento do fluxo migratório de pessoas oriundas sobretudo da África e do Oriente Médio, que buscam entrar de forma ilegal em países europeus, na maioria das vezes na tentativa de deixar para trás guerras, violações de direitos humanos, intolerâncias religiosas, entre outras. Acompanhando Chouliaraki e Stolic (2017), a palavra “crise” é empregada entre aspas para desafiar o eurocentrismo que marca seu uso, pelo realce que põe no que ocorre no lado europeu, em detrimento do que acontece nos outros continentes.

5 A expressão é tomada de empréstimo de Sontag (2004), que a utiliza para referir-se ao que sente ao olhar pela primeira vez imagens do Holocausto. “O primeiro contato de uma pessoa com o inventário fotográfico do horror supremo é uma espécie de revelação, a revelação prototipicamente moderna: uma epifania negativa”, diz ela (SONTAG, 2004, p. 30).

central será apreendido a partir das análises e discussões propostas: a relação estabelecida entre paisagem (da praia aprazível e/ou do distante mar), corpos (indesejados e abjetos) e anonimato (de identidades e trajetórias majoritariamente desconhecidas)⁶. Isso, defende-se, está vinculado à política do testemunho e à (im)possibilidade de redenção que aí se desenha, associadas a situações-limite.

Para tanto, toma-se como ponto de partida um conjunto de fotos que circularam nos meios de comunicação, notadamente no âmbito jornalístico, para reportar acontecimentos relacionados às experiências migratórias no Mediterrâneo. A escolha das imagens não pretende dar conta de um mapeamento exaustivo da representação visual da mobilidade intercontinental, mas, somente, dela pincelar algumas fotografias que servem para “iluminá-la”⁷. Tampouco, a seleção ambiciona cobrir de modo uniforme o período de trinta anos usado como ponto de corte, uma vez que se baseia no juízo de Nash (2005), de que há momentos de intensificações na representação desse fluxo, de temporalidades fotográficas disjuntivas mas cronologicamente crescentes.

É importante frisar, ainda, que o trabalho busca explorar a percepção da construção de uma memória que, nas fotos, se assenta na repetição indefinida da imbricação entre paisagens, corpos e anonimato como vetor para fundar certos anacronismos. Por conta disso, e considerando a extensão de um material imagético, numericamente infindável, as imagens aqui tratadas ensejam uma demarcação simbólica que, por certas balizas detectadas, visa elucidar dimensões mnemônicas ou, posto de outra maneira, dar pistas de como se “formam memórias” com base em suas visualidades. Entende-se, assim, que o fluxo migratório lido

6 Além-Mediterrâneo, outras visualidades se desenham, como nas imagens de imigrantes atravessando cercas e muros, viajando em trens lotados e escondidos em compartimentos ou assentados em acampamentos. Essas fotos não foram aqui tomadas para exame, mas acredita-se que, embora outras questões pudessem aí aparecer, nelas o foco se manteria no alarme social europeu.

7 A inspiração, como o sentido de iluminação faz supor, é benjaminiana. Partindo de proposições de Benjamin, Lissovsky (2014, p. 30-31) defende que “o fotógrafo e o historiador – o historiador da pequena história – devem ser, então, sucessores destes [adivinhos] que buscavam as correspondências do passado e do futuro na presentificação do voo das aves ou nas entranhas de um animal sacrificado”; algo que, no caso das imagens, ocorre sempre posteriormente, na “sobrevinda daquilo que, por mais de uma vez, Benjamin chamou de ‘iluminação profana’” (LISSOVSKY, 2014, p. 31). Na eleição das imagens, tenta-se privilegiar fotos que façam esse trânsito, como mônadas que cristalizam relações.

em imagens que visibilizam os imigrantes nas praias ou no alto mar Mediterrâneo propõe traços passíveis de serem tomados em uma chave memorialística, que, por sua vez, pode gerar posicionamentos e ações de quem olha para tais fotos, no aqui-e-agora de sua publicação.

As visualidades da “crise” migratória

A primeira fotografia conhecida de um imigrante morto ao tentar cruzar a zona marítima do Mediterrâneo remonta a 1988 (Figura 1). Intitulada *O primeiro*, a imagem de Ildefonso Sena dá a ver o corpo de um marroquino esticado sobre as areias de uma praia na cidade espanhola de Tarifa. Sabe-se que a foto foi realizada após o primeiro naufrágio de imigrantes ali ocorrido que resultou em mortes – mais precisamente, em dezoito mortos (GÓMEZ, 2006). A importância dessa fotografia não se encontra apenas no ineditismo do que documenta. Tomada em perspectiva, é possível perceber nela algo de precursor de um tipo de construção que se tornaria comum para aludir ao que depois viria a ser noticiado como “crise” migratória. Deve-se, pois, observá-la com mais atenção.



Figura 1: O primeiro
Fonte: Ildefonso Sena, 1988.

A imagem, em plano médio, mostra o corpo do imigrante lateralmente, dele destacando pernas e braços – de punhos fechados. O ângulo de tomada,

ligeiramente baixo, contribui para esconder o rosto do homem. Além disso, pela composição e enquadramento adotados, que põem o cadáver no centro e em sentido diagonal, o corpo do sujeito parece servir como divisor de duas partes da foto. Em uma delas, enxerga-se a areia da praia deserta, ainda que remexida; na outra vê-se, perto da arrebentação marítima, uma pequena embarcação que parece atracada por uma corda. Ao fundo, não muito distante, avista-se a linha do horizonte demarcando o contexto geográfico-paisagístico da fronteira.

A paisagem natural, em ambas as zonas da fotografia, é desestabilizada pela existência do corpo do imigrante. No que diz respeito ao mar, um imaginário de vida, pelas possibilidades de força, transformação e purificação que as águas evocam, é interrompido pelo cadáver, encerrado pela consumação irreversível da morte. Esse contraste entre vida e morte se prefigura em outro elemento da imagem, na fragilidade do barquinho, que convoca outro modo de conceber as águas, segundo um ideário de inquietudes, perigos e riscos. O corpo do imigrante, visto em conjunto com o barco, reforça esse sentido ao passo que parece ter sido capaz de antecipar a sina funesta antes mesmo do início da jornada.

O imaginário relacionado às praias desertas, de um cenário paradisíaco, também é desestruturado pela presença do imigrante. Esse será um contraste explorado em inúmeras imagens acerca da questão migratória que se seguem à foto de Sena (Figura 2). Os corpos – em muitos casos, mortos – habitando, como presenças indesejadas e abjetas, um lugar apazível, como o da praia geralmente deserta e ensolarada, tornar-se-á recorrente. No caso das fotografias em que há cadáveres, essa discrepância se intensifica. Mesmo quando não há informações sobre as condições da morte, se acontecida durante a viagem ou ao tocar a praia, o registro dos corpos nesse espaço converte-o em lugar de morte. A terra prometida é reservada aos imigrantes somente como destino final, fatal.



Figura 2: Corpos migrantes na praia

Fonte: Borja Suarez, 2005; Gianni Mania, 2013; Mahmud Turkia, 2014.

Marca-se, através da exploração desse sentido, uma retórica da fronteira. Por fronteira entende-se não somente a linha divisória que separa uma nação ou continente de outro. Ela também é tomada como uma demarcação simbólica que serve para separar o interno do externo, o familiar do estranho, o eu do outro. Nesse aspecto, a partição que propõem essas fotografias está na inacessibilidade do africano (e posteriormente dos indivíduos do Oriente Médio) ao espaço europeu, cuja única possibilidade de acesso é póstuma.

Em uma construção visual distinta, mas igualmente abalizada pela retórica da fronteira, é possível tomar de exemplo a imagem feita por Javier Bauluz em 2000, em um município a 40km de Tarifa (Figura 3). Nela, também se enxerga o corpo de um imigrante estendido na areia. De novo, a face não aparece em evidência. Mas, diferentemente da foto de Sena, o corpo jaz deitado de bruços, com o rosto voltado para o final da linha da praia, onde há um paredão de rochas. Para além dessas dissimilaridades, o que distancia uma fotografia da outra é o destaque dado ao corpo: se antes ele aparecia de forma central, nessa ele está situado ao fundo. No primeiro plano, realçado, encontra-se um casal

de banhistas, protegido por um guarda-sol, aparentemente sem observar ou ao menos sem contrapor ação ou gesto de desconforto em relação ao corpo desfalecido.



Figura 3: Morte às portas do paraíso
Fonte: Javier Bauluz, 2000.

A fronteira, na imagem de Bauluz, se constrói, portanto, não somente entre o imigrante e a paisagem, mas também entre os distintos atores sociais que nela são apresentados. O imigrante não ganha atenção ou atuação das outras duas pessoas. A aparente proximidade física, nesse sentido, não dá ao homem garantias de qualquer natureza. Pelo contrário, a proximidade suposta faz da presença do indivíduo ainda mais indesejada e abjeta. O título da foto, batizada de *Morte às portas do paraíso*, também assinala essa significação, ao pontuar o “inconveniente” que é morrer em um lugar edênico⁸.

Assim, pela duplicidade da inscrição, da convivência entre cadáver e banhistas, a fotografia estabelece sua carga simbólica por aquilo que implica acerca da indiferença ou anestesia ante o drama da imigração, então conjecturadas. Mais que isso, a imagem parece solicitar do espectador, que observa a cena por completo, um julgamento moral, uma condenação dessa presumível atitude indiferente ou anestesiada dos europeus em relação à existência daquele cadáver e a toda realidade que descortina. Esse senso se completa com outra foto,

8 O título abaliza ainda a ironia, do ponto de vista do imigrante, de morrer tão perto do destino almejado.

também de Bauluz, publicada na mesma reportagem do suplemento dominical *Magazine*, primeiro veículo a divulgá-las. Nela, nota-se o corpo sendo retirado da praia enquanto, ao fundo, pessoas jogam frescobol (Figura 4). “As pessoas continuam sua vida praiana [...]. Só alguns banhistas, cinco ou seis, comentam a tragédia, em um círculo”, conta o fotojornalista posteriormente (BAULUZ, 2003, p. 58, tradução nossa⁹).



Figura 4: Corpo migrante sendo retirado da praia
Fonte: Javier Bauluz, 2000.

Esse mesmo simbolismo se repete em outras fotografias. É o caso das imagens de Arturo Rodriguez e Juan Medina, realizadas na costa espanhola em 2006 (Figuras 5 e 6). Entretanto, nessas fotos, não há corpos mortos, mas vivos. Na primeira, um pequeno barco lotado de imigrantes subsaarianos divide espaço com um jet ski onde há dois sujeitos que se distinguem dos demais pelo uso de colete salva-vidas; na segunda, um imigrante engatinha, em sinal de esgotamento, na areia de uma praia das Ilhas Canárias enquanto, ao fundo, três banhistas conversam fortuitamente sentados em cangas ao sol. Em ambas, a composição evidencia a luta pela sobrevivência, que é destinada ao olhar do espectador como partícipe de um quadro de separações e desigualdades, entre africanos e europeus, entre nativos e imigrantes.

9 No original: “La gente continúa su vida playera [...]. Sólo algunos bañistas, cinco o seis, comentan en un corrillo la tragedia”.



Figura 5: Embarcação com migrantes
Fonte: Arturo Rodriguez, 2006.



Figura 6: Imigrante e banhistas
Fonte: Juan Medina, 2006.

Na fotografia de Medina, em especial, o sentido se aproxima daquele já edificado por Bauluz. Como não há contato visual ou interação entre imigrante e banhistas, a indiferença ou a anestesia destes em relação àquele parece se instaurar como significação primordial. A invisibilidade do imigrante faz-se aterradora quando ele “entra” na imagem ainda vivo e clemente, mas, anônimo, desconhecido, sem biografia, é incapaz de gerar aproximações entre corpos, entre olhares, entre realidades. A presença do sujeito, outra vez indesejada e abjeta, não cria um espaço de salvamento ou indicação humanística. Como defende Salerno (2016), a linguagem visual relacionada à imigração no Mediterrâneo revela encontros que, marcados pela imprevisibilidade, disseminam invisibilidades latentes, sem

necessariamente supor horror, urgência ou necessidade de resolução. Em tal aspecto, a foto de Medina e também as de Rodriguez e Bauluz só podem designar uma responsabilidade moral ao espectador, que partilha dessa invisibilidade, do distanciamento – se não físico, simbólico – entre os personagens.

O mesmo ocorre, ainda que por meio de uma estratégia particular, em uma das mais notórias fotografias acerca da “crise” migratória no Mediterrâneo, de 2015, agora impulsionada pelos refugiados da guerra na Síria. Na imagem, produzida por Nilüfer Demir em uma praia turca, vê-se, quase ao centro, o corpo de um menino, identificado como Aylan Kurdi, debruçado sobre a espuma marítima (Figura 7). O rosto está apenas parcialmente visível, pois parte dele encontra-se enterrado na areia. À direita, de costas, avista-se a figura de um agente policial, postado de frente para o garoto, quiçá em meio ao aturdimento operativo de ter que exercer uma difícil atividade, de registro/recolhimento de uma vítima incomum, pela tenra idade. A condição frágil do corpo da criança associada ainda à presença do policial, que não interage diretamente com o menino mas parece “velá-lo”, criam um profundo apelo humanitário. A história, contudo, já está dada e não há muito que possa ser feito por aquele garoto.



Figura 7: Corpo de Aylan Kurdi sobre espuma marítima
Fonte: Nilüfer Demir, 2015.

E uma foto tirada segundos depois, também de autoria de Demir, o policial carrega a criança, retirando-a do lugar da morte (Figura 8). Essa segunda fotografia parece sublinhar a condição do salvamento, ainda que a posteriori, como se refletisse o ato que pode ser desejado pelo espectador: abraçar, acolher, proteger o menino. Mas olhar para o garoto ou colocá-lo no colo não o livra do perigo já consumado. Nisso, as duas imagens são igualmente terríveis porque evidenciam uma situação na qual se pode apenas pôr-se como cúmplice; nesse caso, diante da visão de uma criança sozinha, em um lugar em que não deveria estar e em uma condição em que não merecia estar.



Figura 8: Agente recolhe o corpo de Aylan Kurdi
Fonte: Nilüfer Demir, 2015.

Em outra foto de imigrantes encontrados mortos na praia, a impossibilidade de redenção reaparece. Na fotografia, de 2014, de autoria desconhecida¹⁰, pelo menos nove cadáveres são vistos estendidos na areia de uma praia na Líbia (Figura 9). Os corpos dividem espaço com outras pessoas, vivas, que parecem prestes a iniciar o processo de traslado dos mortos. Mas a presença desses indivíduos naquele momento não rende qualquer esperança de resgate. Já não há salvamento, apenas uma tentativa – exequível? – de dar dignidade aos falecidos.

10 Em algumas publicações, essa fotografia é atribuída a agências de notícia, ora à EFE, ora à AFP, mas sempre sem crédito de autor. Nos sites das referidas agências, nenhuma entrada com essa imagem foi encontrada.



Figura 9: Corpos migrantes sendo retirados da praia
Fonte: autoria desconhecida, 2014.

O tensionamento acerca da (im)possibilidade de salvamento se dá em outro conjunto de imagens, ainda que figuradas em um espaço distinto: do mar. Trata-se de uma série produzida por Santi Palacios na região central do Mediterrâneo, em 2017 (Figura 10). Como em várias fotografias contemporâneas sobre as travessias no Mediterrâneo, os imigrantes são retratados em situação dramática ou última: vivos, com braços ostensivamente direcionados às forças de salvamentos e com feições agônicas, ou mortos, na placidez não pacificada do horror irremediável. Em uma das fotos, alguns sobreviventes aparecem suplicantes, disputando um único colete salva-vidas, que se encontra parcialmente fora do enquadramento. Em outras, sujeitos sem vida aparecem estendidos e empilhados aos montes em um bote inflável. Na massa de cadáveres, parcial ou quase completamente desnudos, os corpos são avistados uns sobrepostos aos outros, em alguns casos dividindo o quadro com os sobreviventes. A relação humano-inumano está identificada na imposição do registro dos homens em um horrível empilhamento.

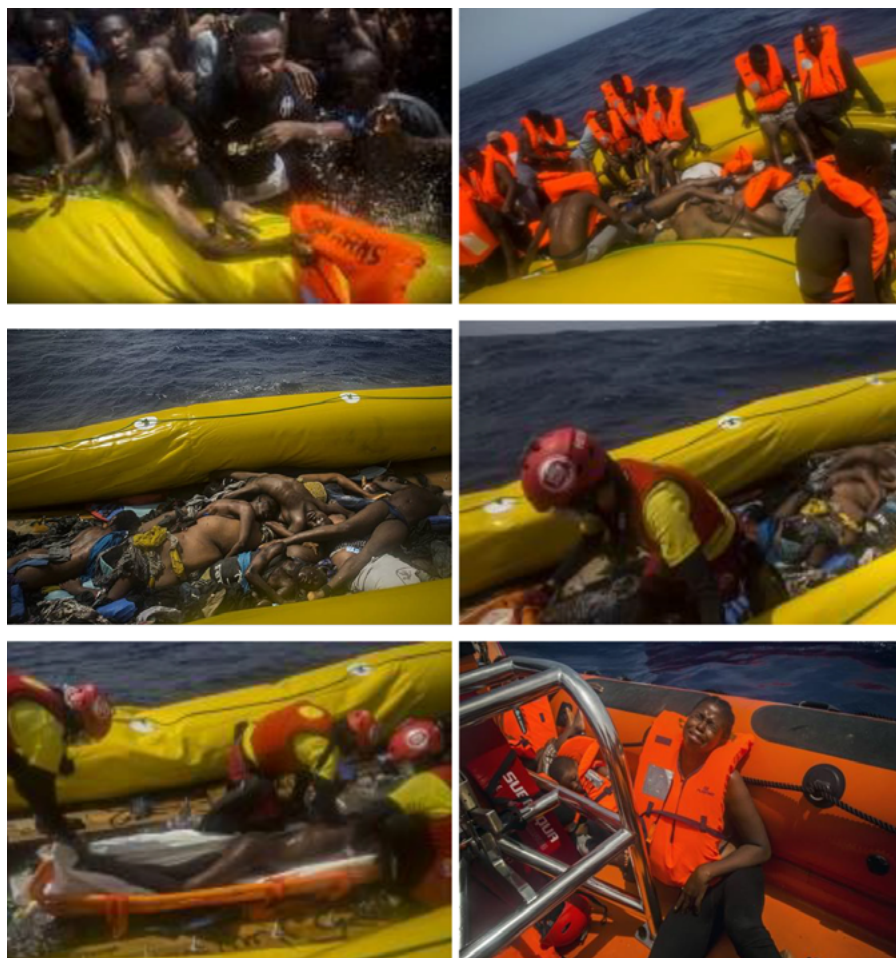


Figura 10: Bote com (corpos) migrantes

Fonte: Santi Palacios, 2017.

Ao observar com atenção uma dessas imagens (Figura 11), enxerga-se algo mais. Em um plano parcialmente fechado, a aparente impressão de estabilidade da foto direciona o olhar para as feições dos falecidos. Os olhos estão cerrados, como se eles dormissem, e não há *rigor mortis* tão característico, assim como não há definhamento dos corpos ou atuação visível da salinidade nas peles desprotegidas. A inação que se avista na foto, porém, não diminui a barbaridade do que nela se nota; ao contrário, justamente por causa da apatia que se conforma e se destina ao olhar, essa fotografia parece forçar o embate entre os corpos sem vida e, como diz Comolli (2006), um corpo a corpo com o olhar do espectador.



Figura 11: Corpos migrantes em bote
Fonte: Santi Palacios, 2017.

Em outra imagem da série (Figura 12), o mesmo empilhamento de cadáveres pode ser visto, dessa vez ao fundo, no lado direito da foto. No primeiro plano, quase centralizado, uma ação é percebida, posto que dentro da embarcação um agente de resgate ainda parece se preparar para a retirada dos corpos, mesmo de costas para eles. Em profundidade, avista-se o cenário marítimo, destacado a partir da linha diagonal criada pelos limites do bote. Os sobreviventes não mais figuram ali – e nem se tem qualquer pista, na foto, sobre seus destinos. Mas os mortos “duram” na fotografia, tal como faleceram. O salvamento, prestes a se iniciar, de novo chegou tarde, como outra imagem parece demonstrar ao evidenciar o choro de desespero de uma sobrevivente, já resgatada, que possivelmente se aflige pelos parentes e amigos mortos (Figura 13). De redenção, resta só o testemunho: a descoberta da presença indesejada e abjeta dos mortos, tanto quanto da dos vivos, incita o olhar do espectador a permanecer em suspenso. Nesse sentido, a posição de quem vê a foto denota um derradeiro estágio das mortes, de corpos que não podem mais ser recuperados, mas cuja humanidade perdida revela uma responsabilidade transferida para os que as miram (DE DUVE, 2009).



Figura 12: Agente de resgate diante de corpos migrantes
Fotnte: Santi Palacios, 2017.



Figura 13: Bote com migrante
Fonte: Santi Palacios, 2017.

Outra fotografia tirada em alto mar, de autoria desconhecida, trabalha um significado afim (Figura 14). A imagem, de 2008, é tomada de uma perspectiva aérea, com os imigrantes dispersos em um vasto fundo marítimo. A foto, pelo modo como é enquadrada, chama atenção para o espaçamento dos corpos que, na parte inferior da tomada, criam linhas visuais que se voltam para certo ponto da fotografia, no qual se vê uma embarcação à deriva. Não se enxerga corpos afogados, mas a situação – de um barco que afunda enquanto sujeitos tentam nadar para o extraquadro, possivelmente em busca do resgate que lhes garanta sobrevivência – é capaz de estabelecer uma relação entre o desespero pelo salvamento e a perspectiva iminente da morte. O mesmo se dá em outras

imagens, como em uma, também de autoria desconhecida – mas em algumas publicações atribuída à Marinha da Itália –, tirada em 2016, perto da costa da Líbia, durante o tombamento de um navio (Figura 15).



Figura 14: Embarcação com migrantes à deriva
Fonte: autoria desconhecida, 2008.



Figura 15: Embarcação com migrantes tombando
Fonte: autoria desconhecida, 2016.

Em ambas, o horror dos corpos ainda vivos se constrói em relação ao outro não representado, isto é, à figura imaginada das pessoas prontas para o resgate. A chegada das forças de salvamento, que não é apresentada em nenhuma das fotografias, é percebida como ainda mais improvável pela perspectiva distanciada, sobretudo na primeira. Os imigrantes são vistos no momento crucial em que prováveis afogamentos estão a ponto de acontecer, mas a imagem não parece indicar possibilidade de resgate aos indivíduos, vistos em alto mar, afastados. Ademais, o conhecimento sobre o número de imigrantes que perderam suas vidas

no mar – não só no afundamento e no tombamento registrados, mas também em outras tantas ocorrências recorrentemente noticiadas – faz com que as imagens evoquem o sentido da morte em grande escala. Essa sensação não se desfaz, mesmo quando as fotografias são veiculadas em um contexto jornalístico, com informações do que se processa em seguida¹¹.

Ao se aproximar um pouco mais desses sujeitos em alto mar durante a travessia, vê-se que o desespero e a agonia pela sobrevivência se tornam mais patentes. É o que se percebe com a justaposição de duas fotos realizadas em salvamentos distintos, ambos acontecidos em 2016 entre a Líbia e a Itália (Figuras 16 e 17).



Figura 16: Salvamento de migrantes em embarcação
Fonte: Emilio Morenatti, 2016.



Figura 17: Migrante luta contra o mar ou clama por ajuda
Fonte: Mathieu Willcocks, 2016.

11 No caso do acontecimento referenciado pela segunda imagem, por exemplo, foram contabilizados cinco mortos e quinhentos resgatados (ELLIS; ALMASY; BORGHESE, 2016).

Vistas na sequência, as fotografias de Emilio Morenatti e Mathieu Willcocks propõem uma aproximação gradual aos acontecimentos. Na imagem de Morenatti, em plano médio, o barco ao fundo mantém-se a distância, mas as pessoas que nadam, talvez em direção às forças de salvamento ou em busca de terra firme, são vistas mais de perto. Homens e meninos podem ser percebidos em suas singularidades, alguns com expressões exaustas e aflitas (como os dois mais à direita) e outros com feições mais obstinadas e esperançosas (como àquele à esquerda do centro da foto). Na fotografia de Willcocks, em plano detalhe, avistam-se dois rostos, cujos corpos encontram-se abaixo da linha da água, bastante agitada. O indivíduo em destaque, mais ao centro da imagem, está de olhos fechados e boca aberta, além de levantar o braço, o que denota a aflição de quem luta contra o mar e/ou clama por ajuda.

O dramatismo da luta pela sobrevivência, congelado em ambas as fotos, mas realçado na de Willcocks, é reproduzido a cada vez que se olha para essas fotografias. “A câmera traz o espectador para perto”, pondera Sontag (2003, p. 55). Cabe, assim, a quem se depara com as imagens, reconhecer a existência desses sujeitos, anônimos, desconhecidos, mas vistos de forma tão aproximada. Cabe, ainda, assumir que eles estão vivenciando situações-limites, na distância do mar, mas aí aproximado. Pode-se, dessa forma, assumir responsabilidades por essas pessoas e por esses acontecimentos. Mas isso parece ser tudo – o que, diante do horror visualizado, significa muito pouco. Por isso, Sontag (2003, p. 39) também afirma que “talvez as únicas pessoas com direito a olhar imagens de sofrimento dessa ordem extrema sejam aquelas que poderiam ter feito algo para minorá-lo [...] ou aquelas que poderiam aprender algo com a foto. O resto de nós somos voyeurs, qualquer seja nosso intuito”.

As memórias da “crise” migratória

Tomando o que propõe Sontag (2003), é razoável questionar o que pode ser feito ou aprendido com essas fotografias do fluxo migratório. Aqui, como já destacado, o foco é na dinâmica memorial, então deve-se adicionar outra

indagação, complementar: a petrificação dos imigrantes, mortos ou vivos, nessas imagens é capaz de convocar um dever de memória? Ou ainda: o que esse fazer memorialístico evoca acerca da política do testemunho? E, por fim, há redenção possível ou todos os espectadores estão condenados à condição voyeurística? Essas perguntas, complexas, podem começar a ser respondidas (ainda que sem pretensão de esgotamento) ao se observar a ligação entre três elementos recorrentes nessas fotos: paisagem, corpos e anonimato.

Nota-se, no todo dessas fotografias, que a praia aprazível e o distante mar servem de fundo silencioso em que um sujeito imprevisto e desestabilizador irrompe, tal qual se refere Mitchell (2002). Seu silêncio é, portanto, violado pela presença de corpos estranhos, que passam a compor progressivamente uma paisagem tão familiar. O sentimento de “avalanche”, também explorado em termos verbais¹², se constrói nas imagens. O que, a princípio, no final da década de 1980, era um único imigrante, como é dado a ver na foto pioneira de Sena (Figura 1), logo se converteria em três (Figura 2), em dezenas (Figuras 5, 9, 10, 11 e 12) e em centenas (Figuras 14, 15 e 16), como nas representações mais comuns a partir dos anos 2000.

Até mesmo nas fotografias em que somente um ou dois corpos são retratados, o tratamento não privilegia a singularização. Nas imagens de Bauluz (Figuras 3 e 4), por exemplo, o distanciamento da captura impede qualquer possibilidade de reconhecimento. Sem rosto, o imigrante morto pode ser qualquer um. O anonimato se repete mesmo quando a fisionomia aparece mais claramente nas fotos (Figuras 6, 13 e 17), porque, também aí, as pessoas estão reduzidas à pura materialidade, ao puro despojo. Com exceção do menino Kurdi (Figuras 7 e 8), nenhum dos sujeitos que figuram nessas fotografias têm seus nomes ou suas histórias revelados. As identidades continuam desconhecidas. Sem

12 Segundo Nash (2005), os meios de comunicação europeus adotam os termos “avalancha”, “marea”, “wet backs” e “sin papeles”, extraídos do contexto estadunidense de migração mexicana e ressignificados na Europa. Mantém-se, de um uso a outro, o relevo na questão da ilegalidade e marginalidade, em acordo com o que Van Dijk (2007) vai chamar de uniformização retórica negativa sobre os imigrantes que chegam aos países ditos de “primeiro mundo”. A autora lembra ainda que essas expressões ajudam a criar um discurso nominológico que inviabiliza enxergar a presença dos migrantes como necessária.

singularidades, os sujeitos se “desumanizam” e se misturam. As fotografias, da mesma forma, se embaralham na própria história de imagens semelhantes, destinadas a uma repetição anacrônica que parece nunca deixar de se concluir diante da invisibilidade das mortes – seja porque acontecidas na indiferença e na anestesia da costa, no afastamento do mar e/ou antes da chegada do salvamento. A princípio, nenhum sujeito se fixa na memória e todos parecem igualmente fadados ao esquecimento.

O próprio cenário parece contribuir para isso. Se a paisagem, pela invariabilidade, ordem e quietude que lhe caracterizam, servem à afirmação das memórias (CANDAU, 2016), a praia é uma exceção, por ser um cenário incapaz de conservar a profundidade necessária à rememoração (SCHAMA, 1996). As praias – e, pode-se pensar, por extensão, o mar – não conservam lembranças dos sujeitos que por ali passaram ou que ali morreram. As palavras do artista William Kentridge (1998, p. 96 apud HUYSSSEN, 2014, p. 69-70) acerca de outra paisagem, da cidade Johannesburgo, poderiam ser apropriadas para esse caso: depois que os corpos são transladados, as praias e o mar “escondem sua história”, em uma “correspondência [...] com o modo de funcionamento da memória”.

Mas, ora, as fotos se contrapõem exatamente a isso, ao apagamento completo da memória. Os corpos dos imigrantes (mesmo indiferenciados nas fisionomias desumanizadas, mesmo anônimos, mesmo anacrônicos) persistem nas fotografias, pela representação do horror da morte ou da vida agônica. Assim, a barbárie insiste como uma indiferenciação redundante e ressoante que precisa ser examinada pelo que tem de inadmissível e aterrador. Por isso mesmo é difícil prolongar o olhar sobre as imagens. E, apesar de tudo, é necessário. O corpo a corpo com os olhos do espectador é solicitado, afinal (COMOLLI, 2006). Uma política do testemunho é demandada. Para Azoulay (2008), trata-se de conseguir assisti-las. Não é por acaso que a autora emprega um verbo comumente usado para imagens em movimento para se referir ao modo como se deve atuar diante de fotos. “Ele [o verbo “assistir”] implica dimensões de tempo e de movimento

que precisam ser reinscritas na interpretação das imagens fotográficas”, defende (AZOULAY, 2008, p. 14, tradução nossa¹³).

Para isso, vai-se a outras temporalidades, passadas. As fotografias de Palacios (Figuras 10 a 13), por exemplo, parecem endereçar a imagens do Holocausto. Há uma terrível semelhança entre essas fotos do empilhamento dos corpos dos imigrantes e as conhecidas fotografias de pilhas de vítimas do nazismo, o que faz com que o lugar do espectador acabe sendo mediado por esse outro acontecimento, ainda que se reconheça, na comparação entre imagens, a distância entre os episódios que as originam. Assim, de volta ao presente, traz-se a consciência de uma memória feita a partir de um drama recente singular, insistentemente atual e ainda em curso. Mais ainda, as imagens de Palacios, assim como outras que dão visibilidade a imigrantes vivos (Figuras 5, 6, 14, 15, 16, 17), também têm a potência de apontarem adiante, ao futuro, em direção ao espectador que as visualiza.

Mesmo quando acionadas em meio ao regime de temporalidade marcada pelo “agora” que caracteriza o jornalismo, talvez como uma tentativa de manutenção do presente como único tempo possível, o futuro é aportado pela figura do espectador, demandado numa política do testemunho, nos termos de Azoulay (2008). Isso porque o espectador, ao assisti-las lembrando de outras tragédias que condena e as quais abomina, como o Holocausto, mas dando-se conta de que nesse caso a tragédia ainda se processa, acaba por perceber-se na posição de carrasco. Tem-se a chance de intuir que essas fotos, ao contrário das de outrora, não mais funcionam para ele como álibis. “Apenas a passagem do tempo fornece uma desculpa, um alívio para a vergonhosa acusação: você viu isso e não fez nada?”, lembra Mitchell (2008, p. 238, tradução nossa¹⁴). Essas fotografias, feitas em 1988 e em 2000, mas também em 2017, 2018, possivelmente 2019, 2020

13 No original: “It [the verb ‘to watch’] entails dimensions of time and movement that need to be reinscribed in the interpretation of the still photographic image”.

14 No original: “Only the passage time provides an excuse, a relief from the shameful accusation: you saw this and you did nothing?”

e em outros anos seguintes, continuam a acusar todos que as miram: “você viu milhares de vidas agônicas, viu mais de 22.223 vidas perdidas entre a África, o Oriente Médio e a Europa e não fez nada”. O dever de memória, conjugado no tempo presente, potencialmente se converte em dever civil de ação (AZOULAY, 2008), a ser levado adiante.

Nisso, os imigrantes retratados merecem ser lembrados não simplesmente para figurar como vítimas anônimas de um drama atual, mas para motivar os espectadores a agirem sobre a imagem – agir em sentido literal, assumir posicionamentos e ações em relação aos acontecimentos referenciados. “Quando a suposição é de que não só as pessoas fotografadas estiveram lá, mas que, além disso, elas ainda estão presentes lá quando eu estou assistindo essas fotos, meu olhar sobre elas está menos suscetível de tornar-se imoral”, entende Azoulay (2008, p. 16, tradução nossa¹⁵). As fotos, nessa acepção, funcionam como um espaço político que desafia a distinção entre contemplação, posicionamento e ação, porque “a fotografia age, fazendo outros agirem” (AZOULAY, 2008, p. 137, tradução nossa¹⁶).

É preciso, pois, perceber que movimento está sendo solicitado nessas paisagens conhecidas e nesses corpos anônimos, que se dão a ver como separação. Acredita-se que a retórica da fronteira, antes entendida em sua cisão, pode concentrar o mote da ação, unificadora. É na negatividade da representação dos sujeitos em trânsito que se encontra uma possível virada: a “avalanche” dos indivíduos na Europa, que demandam o direito de ocupar certo espaço em vida ou na morte, transcorre de uma outra realidade, do que se encontra do lado oposto da divisa geopolítica, ainda pouco evidenciada imagetivamente. Ao atravessar a linha divisória que separa um continente dos outros e ao retratar os africanos e médio-orientais em seus países de origem, relacionando-os à migração, as imagens delineiam nova perspectiva.

15 No original: “When the assumption is that not only were the photographed people there, but that, in addition, they are still there when I’m watching them, my viewing of these photographs is less susceptible to becoming immoral”.

16 No original: “the photograph acts, thus making others act”.



Figura 18: Vítimas da Guerra Civil Síria

Fonte: Javier Manzano, 2012; Rodrigo Abd, 2012; Abd Doumany, 2015; Mahmoud Rslan, 2016.



Figura 19: Corpos de vítimas da Guerra Civil Síria

Fonte: Manu Brabo, 2012; Alessio Romenzi, 2012; Abd Doumany, 2015.

A Guerra Civil Síria, principal motivador dos fluxos migratórios mais recentes¹⁷, por exemplo, tem visualidades comparativamente pouco conhecidas, com memórias também relativamente pouco sedimentadas. Mas a reincidência, nas fotos feitas em território sírio, de corpos vivos (Figura 18) ou mortos (Figura 19) aproxima-as da representação da “crise” migratória europeia. O enfoque dado

17 Em 2016, pelo quarto ano seguido, o trânsito de sírios dominou o fluxo migratório na Europa, com 17% de todas as entradas ilegais detectadas (EUROPEAN BORDER AND COAST GUARD AGENCY, 2017).

na Europa, das presenças abjetas, se repete nessas fotografias, mas, aí, com uma preocupação humanitária demarcada. Os rostos dos vivos são postos em evidência em expressões de desespero e agonia – e as vezes devolvem o olhar ao espectador. Os rostos dos mortos também não são negados pelas imagens e, mesmo de olhos fechados, se impõem de modo mais ostensivo à vista.

Colocando todas essas imagens (Figuras 1 a 19) em uma única “mesa de montagem imaginativa” (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 177, tradução nossa¹⁸) e compreendendo-as em sua globalidade como aspectos de uma configuração indivisa, o agir demandado já não parece poder recair exclusivamente sobre os impactos que os fluxos migratórios trazem de alarme social na Europa. O que se põe em questão, assim, não é mais a percepção social de excesso que marca a visão europeia, mas o “direito de fuga” daqueles que advêm da África e do Oriente Médio, em um entendimento da migração como movimento legítimo (MEZZADRA, 2015). Se, em vida ou em morte, de um lado ou de outro da fronteira, os sujeitos estão fadados a uma sorte semelhante, deve-se assumir e agir para que eles tenham condições de viver e de morrer, mas principalmente de viver dignamente, na Europa, na África ou no Oriente Médio; onde quer que seja, como cidadãos, sem ilegalidades, marginalidades ou vulnerabilidades.

Referências

AZOULAY, A. *The civil contract of photography*. Nova Iorque: Zone Books, 2008.

BAULUZ, J. Aquella tarde en la playa de Zahara de los Atunes. *Magazine*, Barcelona, p. 58, 2 mar. 2003. Disponível em: <https://bit.ly/2CCuPVT>. Acesso em: 17 dez. 2017.

CANDAU, J. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2016.

18 No original: “mesa de montaje imaginativa”.

CHOULIARAKI, L.; TIJANA, S. Rethinking media responsibility in the refugee 'crises': a visual typology of European news. *Media, Culture & Society*, Thousand Oaks, v. 39, n. 8, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2P5DYLR>. Acesso em: 10 dez. 2017.

COMOLLI, J.-L. A última dança: como ser espectador de *Memory of the Camps*. *Devires*, Belo Horizonte, v. 3, n. 1, jan./dez. 2006. Disponível em: <https://bit.ly/2I2HJk6>. Acesso em: 19 dez. 2017.

DE DUVE, T. A arte diante do mal radical. *Ars*, São Paulo, v. 7, n. 13, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/2UjkTeq>. Acesso em: 19 dez. 2017.

DEL GRANDE, G. *Fortress Europe*. [S. l], 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2uMUs1O>. Acesso em: 22 dez. 2017.

DIDI-HUBERMAN, G. *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.

ELLIS, R.; ALMASY, S.; BORGHESE, L. Terrifying scene as migrant ship capsizes. *CNN*, Atlanta, 26 maio 2016. Disponível em: <https://cnn.it/2D1ciT0>. Acesso em: 20 dez. 2017

EUROPEAN BORDER AND COAST GUARD AGENCY. *Risk Analysis for 2017*. Varsóvia: Frontex, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2Azs4mV>. Acesso em: 26 dez. 2017.

GÓMEZ, L. En busca de otra vida. *El País*, Madrid, 16 abr. 2006. Disponível em: <https://bit.ly/2YIptY>. Acesso em: 20 dez. 2017.

HUYSEN, A. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.

- LISSOVSKY, M. *Pausas do destino: teoria, arte e história da fotografia*. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.
- MEZZADRA, S. Multiplicação das fronteiras e práticas de mobilidades. *REMHU: Revista Interdisciplinar da Mobilidade Humana*, Brasília, DF, ano 23, n. 44, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2UxfGiD>. Acesso em: 22 dez. 2017.
- MITCHELL, W. J. T. (org.) *Landscape and power*. 2. ed. Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- MITCHELL, W. J. T. Response to Griselda Pollock: ethics, aesthetics, and trauma photography. In: COSTELLO, D.; WILLSDON, D. (org.). *The life and death of images: ethics and aesthetics*. Londres: Tate, 2008.
- NAÏR, S. *Y vendrán... las migraciones en tiempos hostiles*. Barcelona: Bronce, 2006.
- NASH, M. *Inmigrantes en nuestro espejo: inmigración y discurso periodístico en la prensa española*. Barcelona: Icaria Antrazyt, 2005.
- SALERNO, D. Memory and migrations in the Mediterranean: the case of the Kater I Rades. In: MANNIK, L. (org.). *Migration by boat: discourses of trauma, exclusion and survival*. Nova Iorque: Berghahn Books, 2016.
- SCHAMA, S. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SONTAG, S. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SONTAG, S. *Sobre a fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TRAMONTANA, F. The conversation: migrants have crossed the mediterranean for centuries: but they used to head from north to south. *The Conversation*, Boston, v. 2, n. 1, 26 jun. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2YMKBqq>. Acesso: em 9 jul. 2018.

VAN DIJK, T. El racismo y la prensa en España. In: BAÑÓN HERNANDEZ, A. *Discurso periodístico y procesos migratorios*. San Sebastián: Tercera Prensa, 2007.

submetido em: 23 jul. 2018 | aprovado em: 22 ago. 2018