



Instauratio Magna

Revista do Programa de Pós-Graduação
em Filosofia da Universidade Federal do ABC
v. 1, n. 3 (2021) • ISSN: 2763-7689

Dossiê

Diálogos ético-políticos com Judith Butler

Imagens do sofrimento humano segundo Butler e Sontag: a questão da eficácia ético-política da fotografia

Jean Rodrigues Siqueira

Universidade Federal do ABC (UFABC)
São Bernardo do Campo (SP)

DOI: 10.36942/rfim.v1i3.535

Recebido em: 30 de agosto de 2021.

Aprovado em: 25 de outubro de 2021.

Contato do autor: jean.siqueira@ufabc.edu.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4621987910771532>

Imagens do sofrimento humano segundo Butler e Sontag: a questão da eficácia ético-política da fotografia

Resumo

O presente artigo tem como objetivo explorar a questão da eficácia ético-política da imagem fotográfica a partir de uma interlocução estabelecida por Judith Butler com alguns textos de Susan Sontag. Segundo Sontag, as imagens fotográficas, ainda que capazes de nos chocar e produzir indignação momentânea diante do sofrimento alheio, são incapazes de exercer uma influência ética duradoura ou politicamente relevante sobre nossa consciência. Butler, por outro lado, considera que as imagens fotográficas, ao se deslocarem espacial e temporalmente de maneiras não passíveis de serem antecipadas, podem erodir quadros de inteligibilidade que impedem o reconhecimento de certas formas de vida e naturalizam as ações que maximizam seu sofrimento – revelando-se, assim, politicamente eficazes.

Palavras-chave: Eficácia ético-política, Enquadramento, Imagem fotográfica, Reconhecimento.

—

Images of human suffering according to Butler and Sontag:
the question of the ethical-political effectiveness of photography

Abstract

This article aims to explore the issue of the ethical-political effectiveness of the photographic image based on a dialogue established

by Judith Butler with some Susan Sontag's texts. According to Sontag, photographic images, even if capable of shocking us and producing momentary indignation at the suffering of others, are incapable of exerting a lasting ethical or a politically relevant influence on our conscience. Butler, on the other hand, considers that photographic images, by moving spatially and temporally in ways that cannot be anticipated, can erode frames of intelligibility that prevent the recognition of certain forms of life and naturalize the actions that maximize their suffering – thus proving to be politically effective. **Keywords:** Ethical-political effectiveness, Frame, Photographic image, Recognition.

—

Imágenes del sufrimiento humano según Butler y Sontag: la cuestión de la efectividad ético-política de la fotografía

Resumen

Este artículo tiene como objetivo explorar el tema de la efectividad ético-política de la imagen fotográfica a partir de un diálogo establecido por Judith Butler con algunos textos de Susan Sontag. Según Sontag, tales imágenes, aún que capaces de escandalizarnos y producir una indignación momentánea por el sufrimiento de los demás, son incapaces de ejercer en nuestra conciencia una influencia ética duradera o políticamente relevante. Butler, por otro lado, considera que las imágenes fotográficas, al moverse espacial y temporalmente de formas imprevistas, pueden erosionar los marcos de inteligibilidad que impiden el reconocimiento de determinadas formas de vida y na-

turalizan las acciones que maximizan su sufrimiento – demostrando así su eficacia política.

Palabras clave: Efectividad ético-política, Enmarque, Imagen fotográfica, Reconocimiento.

Imagens do sofrimento humano segundo Butler e Sontag: a questão da eficácia ético-política da fotografia

Jean Rodrigues Siqueira

I

Quando empregamos a palavra “eficácia”, o que pretendemos significar é o cumprimento de certo objetivo viabilizado pelas potencialidades de algo. Assim, um instrumento de trabalho pode ser dito “eficaz” quando, por meio dele, leva-se a cabo aquilo que se pretendia realizar na ocasião de seu emprego. Por exemplo, uma marreta utilizada para derrubar uma parede de tijolos é eficaz para esse fim na medida em que efetivamente permite a obtenção desse resultado. Provavelmente, um simples martelo não seria eficaz para tanto, ainda que certamente seria eficaz para fixar um prego em uma superfície de madeira – propósito para o qual é de se supor que ninguém pensaria fazer uso de uma marreta. Claro, marretas são instrumentos produzidos para atender às demandas do trabalho pesado, onde o que é requerido é justamente um impacto de maior intensidade – e é nesse aspecto, basicamente, que uma marreta difere de um martelo. Contudo, a eficácia de uma marreta pode ser pensada mesmo quando ela não é utilizada para cumprir a função exata para a qual foi criada. Por exemplo, esse típico instrumento para trabalhos pesados

poderia servir de modo bastante eficaz para, sem a produção de impacto algum, segurar uma porta a fim de evitar que o vento a fechasse. Podemos, pois, facilmente depreender que a eficácia de algo, no sentido em que comumente empregamos essa expressão, nada tem a ver com a realização de um fim específico atrelado às razões que levaram à sua concepção, à sua criação. Ela tem a ver com a ideia de possibilidades de uso adequadamente realizadas, isto é, de cumprimento de um propósito esperado, seja lá qual for.

Os termos "eficácia" e "eficaz" não devem aqui ser tomados, portanto, no sentido em que a noção de utilidade (χρήσιμος)¹ foi introduzida e discutida nos *Ditos e feitos memoráveis de Sócrates*, de Xenofonte, e no *Hípias Maior*, de Platão, como uma possível característica definidora do belo. No capítulo VIII dos *Ditos*, Xenofonte atribui a Sócrates a tese de que "tudo o que aos homens for útil será belo (...) relativamente ao uso que disso puder fazer-se" (XENOFONTE, 1991, p. 115), sendo a utilidade em pauta justamente um tipo de adequação a fins intrínsecos à sua criação: "as coisas são belas (...) para o uso a que se destinam" (XENOFONTE, 1991, p. 116) – daí a possibilidade de um cesto de lixo, para o espanto de Aristipo, seu interlocutor na cena descrita por Xenofonte, poder ser algo belo. No *Hípias Maior*, por sua vez, essa

¹ Os textos de Xenofonte e Platão citados nesta seção tiveram sua tradução trabalhada conjuntamente com as versões no idioma original disponíveis na plataforma Perseus Digital Library (www.perseus.tufts.edu/hopper/).

definição do belo como útil é retomada por Sócrates quando este afirma que “não são belos os olhos (...) que parecem incapazes de ver, porém, os aptos e empregados para esse fim” (PLATÃO, 1980, p. 12)² e que, desse modo, o predicado “belo” deve ser aplicado a cada objeto “considerando como cada um se originou ou foi feito” (PLATÃO, 1980, p. 13)³. De acordo com essa fórmula do belo como sendo o útil no sentido apontado, uma marreta que segura uma porta não poderia ser bela, exatamente pelo fato de não cumprir a função adequada ao fim para o qual foi criada. Desse modo, nas acepções aqui discutidas, o “útil” difere do “eficaz” na medida em que o primeiro está restrito à natureza ideada da coisa, ao passo que o segundo diz respeito ao âmbito das potencialidades que podem se atualizar de maneiras muito diversas e para além dos objetivos pensados ao longo das etapas de sua concepção e criação.

Portanto, perguntar pela eficácia ético-política de um produto como a imagem ou o relato fotográfico não significa dar início a uma discussão sobre a finalidade social, no sentido de um *telos*, da fotografia. Embora uma investigação desse tipo certamente

² Na paginação das obras completas de Platão, a chamada “edição Stephanus”, a referência é 295c.

³ No *Hípias Maior*, contudo, Sócrates propõe essa definição apenas para mostrar sua fragilidade e descartá-la por não atender às exigências definicionais que marcam os diálogos dessa primeira fase da produção platônica (os chamamos “diálogos socráticos”). A referência da passagem citada é 295d.

seria interessante – isto é, a questão da “utilidade” da fotografia, no sentido especificado há pouco – não é esse o foco da abordagem das ideias de Butler e Sontag aqui proposta. A questão que nos concerne é se a imagem fotográfica, dentre a gama de coisas possíveis a que seu uso é capaz de se sujeitar, pode viabilizar o alcance de objetivos de caráter ético e/ou político. Consequentemente, cabe distinguir a pergunta pela eficácia ética das imagens fotográficas da pergunta por sua eficácia política. A primeira tem a ver com a possibilidade dessas imagens despertarem em nós sentimentos de aprovação ou indignação diante do acontecimento revelado pela imagem e, como consequência, com o despertar de algum senso pessoal de obrigação e responsabilidade. A segunda tem a ver com a mobilização efetiva para ação e para a reação aos poderes à nossa volta e à maneira como eles promovem o tipo de sofrimento revelado pelas imagens. É claro que as duas dimensões estão estreitamente ligadas: é quando nos sentimos responsáveis e obrigados por nós mesmos, por nossa consciência, que geralmente nos mobilizamos para a ação.

Mas, em tese, uma imagem pode mostrar-se eficaz eticamente ao direcionar nossa consciência para a existência de horrores perpetrados pelas ações humanas e, ainda assim, nada disso se converter em alguma ação no sentido de transformação da realidade experienciada e mediada pela fotografia. Em *Quadros de guerra*, Butler alerta que “[t]alvez seja importante lembrar que a responsabilidade exige capacidade de resposta e que esta não

é um estado meramente subjetivo, mas sim uma maneira de responder àquilo que está diante de nós com os recursos à nossa disposição" (BUTLER, 2019a, p. 81). Ou seja, há um domínio subjetivo da nossa relação afetiva com o mundo que pode ou não se deslocar para a esfera da prática; daí, em *Relatar a si mesmo*, a autora afirmar que "as questões morais surgem no contexto das relações sociais (...) e a forma dessas questões muda de acordo com o contexto" (BUTLER, 2019b, p. 13). A dimensão ética, então, emerge da política, das condições sociais produzidas, razão pela qual é preciso "considerar a moral dentro de contextos sociais mutáveis" (BUTLER, 2019b, p. 16). Esse ponto é ilustrado também no ensaio "É possível viver uma vida boa em uma vida ruim?", onde Butler retoma as reflexões de Adorno sobre moralidade e teoria social a fim de ressaltar como a pergunta pela boa vida só pode ser adequadamente colocada e respondida no contexto de uma situação histórica particular, isto é, de uma configuração social concreta e contingente: "se a questão sobre como levar uma vida boa é uma das mais elementares da moralidade, e talvez até mesmo a questão que a define, então a moralidade aparentemente está ligada à biopolítica desde a sua gênese", arrematando em seguida que ao perguntar como conduzir a própria vida já se está "negociando com essas formas de poder" (BUTLER, 2019c, p. 216).

Portanto, ainda que a dimensão ética e a dimensão política das imagens fotográficas possam se sobrepor e se alimentar mutua-

mente elas não são domínios perpassados pela mesma dinâmica. Contudo, se, como acabamos de ver, uma foto pode ser eficaz eticamente – e a posição de Sontag vai reconhecer, em certo sentido, a eficácia da imagem fotográfica nesse âmbito – sem ser eficaz politicamente, o contrário também pode ocorrer? Uma foto pode ser eficaz politicamente sem ser eticamente? Conforme veremos a seguir, para Sontag, a eficácia política da imagem fotográfica, isto é, sua efetiva possibilidade de uso para a mobilização racional diante das atrocidades do mundo, é uma impossibilidade – o máximo que uma imagem pode fazer é, na dimensão subjetiva dos nossos afetos, indignar-nos e, assim, tocar o nosso senso de responsabilidade. Para Butler, por outro lado, na medida em que a circulação das imagens fotográficas causa fissuras no modo como a realidade social nos é apresentada e tornada inteligível, tais imagens possuem eficácia política; e, na medida em que são as condições políticas que impõem sobre nós o sentimento de obrigação, elas também revelam, por consequência, sua eficácia ética. A fim de compreendermos melhor os pontos centrais dessa interlocução e o modo como cada uma dessas autoras pensa esse tema, comecemos explorando as ideias de Sontag acerca do assunto.

II

Segundo Butler, “[a] questão específica que preocupava Sontag” em textos como *Sobre fotografia* e *Diante da dor dos outros* era

a de se as fotografias “detinham o poder (...) de comunicar a dor dos outros” (BUTLER, 2019a, p. 105) de modo a “motivar seus espectadores a mudar de ponto de vista ou adotar uma nova maneira de agir” (BUTLER, 2019a, p. 106). E na medida em que, no segundo capítulo de *Quadros de guerra*, a própria Butler se propõe a “considerar a maneira pela qual a dor nos é apresentada, e como essa apresentação afeta a nossa resposta” (BUTLER, 2019a, p. 100), não surpreende que esse capítulo, não por acaso intitulado “Tortura e a ética da fotografia: pensando com Sontag”, estructure-se em torno de uma interlocução com essa autora. Assim, para ambas, a questão que está em pauta é a de se a imagem fotográfica que apresenta a dor de outrem pode ter algum efeito prático sobre o âmbito das ações humanas – isto é, o que neste trabalho está sendo chamado de “questão da eficácia ético-política” da fotografia.

Ao refletir sobre a natureza da fotografia, uma das coisas que Sontag destaca é o modo como a imagem fotográfica difere fundamentalmente de outros tipos de imagem: “O que está escrito sobre uma pessoa ou um fato é declaradamente, uma interpretação, do mesmo modo que as manifestações (...) como pinturas e desenhos. Imagens fotografadas não parecem manifestações a respeito do mundo, mas sim pedaços dele” (SONTAG, 2004, pp. 14-15). Ainda que, conforme veremos logo adiante, a fotografia também seja para ela o resultado de uma escolha do fotógrafo (logo, uma espécie de interpretação) a respeito do mundo, o fato

é que a imagem fotográfica extrapola essa dimensão subjetiva ao comportar em sua estrutura uma conexão indissolúvel com a realidade fora do sujeito, “uma foto (...) é também um vestígio material do seu tema, de um modo que nenhuma pintura pode ser” (SONTAG, 2004, p. 170).

Esse aspecto singular da imagem fotográfica foi posteriormente retomado por Barthes quando este caracterizou a ideia de “referente fotográfico” como sendo “a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia”, e considerou a peculiaridade dessa relação “a própria essência, o noema da Fotografia” (BARTHES, 2012, §32, p. 72). Em termos semióticos, como aqueles mobilizados por Dubois a partir da trícotomia elementar de signos proposta por Peirce, a imagem fotográfica seria um *índice* e a imagem produzida pela pintura seria um *ícone*: neste, “[a] existência física do referente não está (...) necessariamente implicada pelo signo icônico, que é autônomo, separado, independente” (DUBOIS, 2012, p. 63), ao passo que, naquele, a relação com seu objeto referencial “é sempre regida pelo princípio central da conexão física” (DUBOIS, 2012, p. 62) – e, claro, tanto uma quanto outra poderiam também ser tomadas como símbolos, isto é, como representações convencionais para outra coisa. Daí os exemplos dados por Sontag: uma pegada legítima atesta a existência de algo que a fez (a pintura de algo não atesta qualquer existência como referente da imagem pictórica – por isso se pode pintar, por exemplo, unicórnios, mas não se pode

fotografá-los), tal como uma máscara mortuária atesta a existência de um rosto que deu forma ao material que o moldou. E essa peculiar característica da imagem fotográfica, sua íntima relação causal com o real, com a presença necessária de um referente, deve-se exclusivamente à natureza do dispositivo fotográfico; este faz com que uma foto nunca seja, ressalta Sontag, "menos do que o registro de uma emanção (ondas de luz refletidas pelos objetos)" (SONTAG, 2004, p. 170). Ou, como explica Dubois, a imagem fotográfica é, em seu nível mais elementar, "uma impressão luminosa (...), o traço fixado em um suporte bidimensional sensibilizado por cristais de haleto de prata, de uma variação de luz emitida ou refletida por fontes situadas a distância num espaço de três dimensões" (DUBOIS, 2012, p. 60; itálicos no original).

Em consequência de sua condição ontológica, do seu caráter atestador da presença de um referente real, a imagem fotográfica pode ser situada em um patamar epistêmico diferenciado quando comparada a outros tipos de imagem, como as produzidas pela pintura, ou mesmo pelo discurso. Sua natureza indicial a coloca, pois, em uma posição privilegiada com relação às pretensões de verdade e, assim, com relação ao conhecimento. Na cena inicial do filme *Negação* (2017), em meio ao que parece ser uma aula sobre o negacionismo histórico, a professora Deborah Lipstadt⁴ pergunta para sua turma "Como sabemos que o Holo-

⁴ O filme, dirigido por Mick Jackson, narra os eventos descritos por ela em seu livro

causto aconteceu? Sério... Estou perguntando: como podemos provar isso?" e, ao escutar em retorno "Evidências fotográficas?", de imediato observa que "Não há uma pessoa nesta sala ou fora dela que tenha visto uma fotografia de um judeu dentro de uma câmara de gás. Você sabe por quê? Porque os alemães se certificaram de que nenhuma nunca fosse feita. Então, como sabemos disso?". Em *Imagens apesar de tudo*, Didi-Huberman coloca em destaque "a imperiosa necessidade" que os prisioneiros responsáveis por executar a logística de extermínio dos demais prisioneiros em Auschwitz (os chamados *Sonderkommando*) sentiam de "arrancarem ao seu trabalho infernal algumas fotografias capazes de testemunhar a especificidade do horror e da amplitude do massacre. Arrancar algumas imagens *àquele real*" (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 16). O que esses dois exemplos ilustram muito bem é o modo como o advento da imagem fotográfica passa a condicionar nossos juízos sobre a objetividade dos acontecimentos, o que ocorre ao ponto de sua ocorrência poder ser afirmada ou negada conforme exista ou não esse tipo de registro. Com a fotografia, sentencia Barthes, "o poder de autenticação sobre-põe-se ao poder de representação" (BARTHES, 2012, §36, p. 82).

Pois é em virtude dessa capacidade autenticadora e comprobatória da imagem fotográfica, de sua peculiar relação, enquanto imagem, com a verdade e a objetividade, que Sontag se propõe

a pensá-la como um tipo de apropriação do mundo “semelhante ao conhecimento – e, portanto, ao poder” (SONTAG, 2004, p. 14). E o resultado dessa reflexão, que aparece de modo inequívoco na conclusão do primeiro capítulo do livro, já pode ser adiantado aqui: “o limite do conhecimento fotográfico do mundo é que, enquanto possa incitar a consciência, jamais conseguirá ser um conhecimento ético ou político” (SONTAG, 2004, p. 34). Cabe, contudo, explorar porque ela entende as coisas dessa maneira.

Ao dizer que a fotografia e sua dimensão indicial podem incitar a consciência, Sontag está claramente admitindo que algum tipo de efeito sobre nós as imagens fotográficas realmente exercem. O problema central para ela é que essa influência não se dá no nível da compreensão – “[e]stritamente falando, nunca se compreende nada a partir de uma foto” (SONTAG, 2004, p. 33) –, o que faz com que sua ação sobre nossos sentimentos seja insuficiente para nos mover para além do estado afetivo em que já nos encontramos ao experienciá-las. E isso tem a ver com o fato da mediação epistêmica possibilitada pela fotografia apenas se parecer com o conhecimento, sem efetivamente sê-lo. Não é à toa, portanto, que o primeiro capítulo de *Sobre fotografia* tenha por título “Na caverna de Platão” e abra com a seguinte sentença: “A humanidade permanece, de forma impenitente, na caverna de Platão, ainda se regozijando, segundo seu costume ancestral, como meras imagens da verdade” (SONTAG, 2004, p. 13). Nesse sentido, as fotografias, assim como qualquer outro tipo de ima-

gem, podem confundir nossa cognição, seja ela teórica ou moral (ou seja, aquilo que Sontag parece entender por “compreensão”), e até mesmo iludi-la.

Mas, se a ação da imagem fotográfica sobre nossa consciência não diz respeito diretamente à nossa faculdade de compreender, sobre qual dimensão do nosso psiquismo ela age com maior eficácia? Segundo Sontag, enquanto imagem meramente visual, isto é, sem o recurso à construção de significados proporcionada pela linguagem (um texto ou legenda, por exemplo), a visão fotográfica “desperta em nós (...) uma relação aquisitiva com o mundo, que alimenta a consciência estética e fomenta o distanciamento emocional” (SONTAG, 2004, p. 127). Para ela, portanto, a fotografia está diretamente ligada a uma necessidade de acumulação de imagens cujo propósito se liga a fins hedonistas – algo em plena consonância com o desenvolvimento da vida moderna sob o modo de produção capitalista.

Mas isso vale para todas as imagens fotográficas? Não existiriam entre elas algumas efetivamente capazes de mobilizar os sentimentos humanos em uma direção mais nobre? Gallard, por exemplo, reconhece a possibilidade de que “a publicação de algumas fotografias tenha agido sobre o curso da história” (GALLARD, 2012, p. 120), citando o desfecho da guerra do Vietnã e a guerra na ex-Iugoslávia no começo da década de 1990 entre as possíveis ocasiões em que isso tenha ocorrido. Realmente, parece

difícil dizer que o famoso registro fotográfico feito por Nick Ut em 1972, onde vemos no centro da imagem uma menina vietnami-ta nua correndo em prantos por conta de um ataque à base de *napalm* feito contra seu vilarejo, não tenha impactado o ocidente de modo a recrudescer as pressões pelo fim da invasão estadunidense. E, claro, Sontag provavelmente não negaria o ponto levantado por Gallard. Assim, quando ela afirma que as fotos não podem nos levar a compreender, ainda que certamente nos afetem, o que ela quer dizer é que esse impacto é insuficiente para a constituição de uma consciência ético-política duradoura. “O conteúdo ético das fotos”, diz ela, “é frágil. (...) A maioria das fotos não conserva sua carga emocional” (SONTAG, 2004, p. 28). Além disso, as fotos “não podem criar uma posição moral” (SONTAG, 2004, p. 31), ainda que possam reforçar uma posição pré-existente. É somente quando um contexto favorável se apresenta que uma imagem fotográfica pode se mostrar eficaz ética e politicamente: “O que determina a possibilidade de ser moralmente afetado por fotos é a existência de uma consciência política apropriada” (SONTAG, 2004, p. 29). Isso explica o efeito das fotos a respeito da guerra do Vietnã e da guerra nos Balcãs mencionada por Gallard: “Como cada foto é um fragmento”, diz Sontag, “seu peso moral e emocional depende do lugar em que se insere” (SONTAG, 2004, p. 122). Publicada em 1972, em pleno auge da guerra, a foto de Nick Ut possuía contexto adequado para causar mobilização. Havia naquele momento um horizonte de significações pré-existente capaz de absorver as imagens geradas

pela guerra e canalizar sua carga afetiva para fins políticos. Mas isso não porque essas imagens estivessem contribuindo para a compreensão do contexto. A compreensão, explica Sontag, "se baseia no funcionamento. E o funcionamento se dá no tempo e deve ser explicitado no tempo. Só o que narra pode levar-nos a compreender" (SONTAG, 2004, p. 34). Ou seja, como a imagem não narra, apenas mostra, ela não pode levar à compreensão. Por isso, a imagem só pode mobilizar em um contexto específico, em uma determinada situação histórica: "A exemplo do que Wittgenstein afirmou sobre as palavras, ou seja, que o significado é o uso – o mesmo vale para cada foto" (SONTAG, 2004, p. 122). Para além desse contexto, a foto perde seu poder de nos afetar no sentido da conscientização mobilizadora.

Mas por que o mesmo não ocorre com a narrativa? Como é possível que fotos chocantes, como as que registram as atrocidades da guerra, da tortura, da perda de vidas, não perdurem no tempo da mesma maneira? Afinal, a foto do corpo sem vida do pequeno Aylan Kurdi boiando em uma praia turca não é muito mais impactante do que um texto descrevendo o mesmo acontecimento ou uma narrativa ficcional lidando com tema semelhante? Por ser um fragmento da realidade, "uma fina fatia de espaço bem como de tempo" (SONTAG, 2004, p. 33), o alcance das imagens fotográficas é superficial, localizado, o que inclusive faz com que legendas sejam necessárias para ampliar sua duração, para complementar seu significado: "[s]eja a foto entendida como um objeto ingênuo

ou como a obra de um artífice experiente”, diz Sontag em *Diante da dor dos outros*, “seu significado – e a reação do espectador – depende de como a imagem é identificada ou erroneamente identificada; ou seja, depende das palavras” (SONTAG, 2003, p. 28).

Nesse ponto, a autora se aproxima das ideias de Benjamin, para quem “o choque faz parar no observador os mecanismos associativos. É aí que deve entrar a legenda escrita (...) sem a qual toda a construção fotográfica está condenada a permanecer num limbo impreciso” (BENJAMIN, 2017, p. 70). Para Sontag, as fotos que documentam atrocidades realmente têm o poder de chocar, mas, como já vimos, para ela a compreensão se baseia no funcionamento, sendo que, como disse Benjamin, a nossa capacidade associativa paralisa diante do choque. Novamente em *Diante da dor dos outros* ela afirma: “Fotos aflitivas não perdem necessariamente seu poder de chocar. Mas não ajudam grande coisa, se o propósito é compreender” (SONTAG, 2003, p. 70). O choque causado por uma imagem nos paralisa e, ao fazê-lo, revela a intrínseca relação da foto com o presente temporal, com o contexto imediato de sua aparição.

O mesmo não acontece com as narrativas, pois elas se relacionam com o tempo e com o contexto de uma maneira completamente diferente. Daí sua tese de que “uma narrativa demonstr[a] uma eficácia maior do que uma imagem. Em parte, a questão

reside na extensão do tempo em que a pessoa é obrigada a ver e sentir. Nenhuma foto ou coleção de fotos pode se desdobrar, ir além, e avançar mais ainda" (SONTAG, 2003, p. 102). Assim, as imagens fotográficas cuja ação perdura mais são justamente aquelas que se fundem com as palavras, pois estas lhe proporcionam o contexto que o mero recorte do tempo-espaço obtido pela imagem abandona assim que o obturador termina seu disparo⁵. No filme *Os outros* (2001), dirigido por Alejandro Amenábar, há uma cena em que a personagem principal, Grace, encontra um álbum de fotografias e ao folheá-lo vai passando por fotos de homens, mulheres, crianças e, intrigada pelas imagens, pergunta à governanta da casa porque as pessoas haviam sido fotografadas dormindo, e se surpreende ao ser informada que na verdade

⁵ Acerca dessa discussão, seria interessante explorar uma comparação entre a imagem fotográfica, a narrativa literária e a arte cinematográfica, na medida em que o cinema basicamente se tornou uma narração por meio de imagens (fotográficas) em movimento. Mas, para tanto, teríamos que pensar separadamente o caso (a) das primeiras obras da história do cinema – como os pioneiros trabalhos de Louis Le Prince ou William Kennedy Dickson, ou os filmes das primeiras exposições públicas dos irmãos Lumière – das quais muitas eram apenas imagens em movimento sem conteúdo narrativo; (b) o caso de outras obras do mesmo período que apresentam narrativas ficcionais – como *L'arroseur arrosé*, filme de 1895 dos famosos irmãos, ou os primeiros trabalhos de George Albert Smith, James Williamson e Edwin Porter – mas que não empregam legendas ou qualquer outro recurso textual; (c) os filmes mudos que passaram a empregar textos ao longo de sua narração visual, como *Uncle Tom's cabin*, produzido por Edwin Porter em 1903 – o primeiro a fazer uso desse recurso; e (d) filmes falados (o primeiro sendo *The jazz singer*, de Alan Crosland, em 1927). Reflexões muito provocativas sobre a relação entre o cinema e a linguagem verbal vêm sendo feitas pelo filósofo Jacques Rancière principalmente em obras como *As distâncias do cinema* e *A fábula cinematográfica*, ainda que elas apareçam também em muitos de seus escritos mais recentes.

aquele era um "álbum dos mortos", de fotografias de pessoas mortas que eram guardadas por seus familiares. A cena mostra, pois, como o complemento discursivo proporcionado pelo esclarecimento da governanta foi fundamental para a ampliação do significado das imagens, para sua maior contextualização. O impacto da imagem fotográfica, portanto, é temporalmente restrito e logo seu efeito sobre a compreensão se esvai – ou se dilui no âmbito da afetividade. O choque que ela causa está ligado ao momento, a um contexto específico de percepção, o qual envolve toda uma gama de disposições subjetivas na ocasião da exposição à imagem, como, por exemplo, o conjunto flutuante de crenças, o estado emocional, a compreensão de si e da própria historicidade naquele instante etc. Mas, depois do choque inicial, o contexto se modifica, assimila a imagem e se torna mais apto a digerir, por assim dizer, imagens análogas. Como diz Sontag em *Sobre fotografia*, "O choque das atrocidades fotografadas se desgasta com a exposição repetida, assim como a surpresa e o desnorteamento dos sentidos na primeira vez em que se vê um filme pornográfico se desgasta depois que a pessoa vê mais alguns" (SONTAG, 2004, p. 31), ponto que ela retoma em *Diante da dor dos outros*: "Assim como a pessoa pode habituar-se ao horror na vida real, pode habituar-se ao horror de certas imagens" (SONTAG, 2003, p. 70).

Na narrativa, por outro lado, o contexto real é mediado por um contexto criado pela própria narração, o qual situa o conteúdo

descrito e lhe proporciona as condições de significatividade para que se seja visitado em qualquer época sem a perda de pano de fundo diante do qual esse conteúdo pode ser projetado. Por isso, exemplifica Sontag, existem situações em que mesmo a repetição de uma imagem não esgota sua capacidade de nos mover afetiva e, às vezes, politicamente, como é o caso das representações da crucificação de Jesus: a narração das torturas por ele sofridas até o Gólgota, mesmo se apresentadas pela primeira vez a uma pessoa, tendem a causar um impacto mais duradouro do que uma representação pictórica de sua caminhada até a famosa colina – “[o] páthos, em forma de narrativa”, podemos ler em *Sobre fotografia*, “não se esgota” (SONTAG, 2004, p. 71). Diferentemente das imagens fotográficas, cujo “vasto catálogo fotográfico de desgraça e injustiça em todo o mundo deu a todos certa familiaridade com a atrocidade, levando o horrível a parecer mais comum – levando-o a parecer mais familiar, distante (é só uma foto’), inevitável” (SONTAG, 2004, p. 31), a narrativa não apenas dispõe uma imagem diante do nosso olhar e convida nossa cognição à paralisia e à imersão no momento, senão que ela, a cada revisitação, lembra-nos do contexto em que o conteúdo de que trata ganha seu sentido.

Em síntese, Sontag nega à imagem fotográfica qualquer eficácia ético-política além daquela mais imediata que pode se dar em certos contextos propícios à ação política. Mas o fato é que mesmo sua ação de choque tende a, com o passar do tempo,

naturalizar o horror e, assim, arrefecer nossa capacidade de resposta: “[f]otos chocam na proporção em que mostram algo novo. Infelizmente, o custo disso não para de subir – em parte, por conta da mera proliferação dessas imagens de horror” (SONTAG, 2004, p. 30). Desse modo, “[q]uaisquer 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” (SONTAG, 2004, p. 126). Tendo abordado algumas teses e argumentos de Sontag a respeito da imagem fotográfica, passemos agora às concepções de Butler sobre a possibilidade de sua eficácia ética-política.

III

“A condição precária da vida nos impõe uma obrigação” (BUTLER, 2019a, p. 14). Com essa formulação que aparece nas páginas iniciais de *Quadros de guerra*, Butler não deixa margem para qualquer dúvida sobre a centralidade da noção de “vida precária” em sua teoria ética: essa condição da vida, sua precariedade, é o fundamento normativo de nossas ações. Mais precisamente, nesse texto Butler distingue o que chama de “precariedade” (*precariousness*) do que chama de “condição precária” (*precarity*), referindo pela primeira expressão “uma condição compartilhada” – naturalmente compartilhada – e, pela segunda, “uma condição politicamente induzida” (BUTLER, 2019a, p. 50). Ou seja, a pre-

cariedade seria uma condição da vida enquanto tal, resultado imediato da presença de um corpo vivo no mundo – “[n]ós não nascemos primeiro e em seguida nos tornamos precários; a precariedade é coincidente com o próprio nascimento” (BUTLER, 2019a, p. 32) –, ao passo que a condição precária seria o resultado de ações e negligências no trato e consideração dessa condição mais fundamental. Assim, se por um lado, não há como superar a condição existencial da precariedade, por outro, a condição politicamente induzida, decorrente de escolhas e decisões humanas, pode ser pensada criticamente – e sua maximização para certos grupos, questionada e combatida. A precariedade é, portanto, a noção fundamental da ética de Butler: sua partilha desigual, a condição precária, demanda de nós uma atitude⁶, uma resposta: “O modo como respondemos à injúria pode oferecer uma chance de elaborarmos uma perspectiva ética e até de nos tornarmos humanos” (BUTLER, 2015, pp. 131-132).

⁶ Para Butler, a noção de “atitude” carrega um peso ético-político que está intimamente articulado à noção de “crítica” presente em Foucault, a qual, segundo ele, nada mais seria do que uma manifestação da virtude. No ensaio *What is critique? An essay on Foucault’s virtue*, Butler ressalta que “ele escreve ‘que há algo na crítica que é familiar à virtude.’ E então diz algo que podemos considerar ainda mais surpreendente: ‘essa atitude crítica [é] a virtude em geral!’” O texto de Butler foi publicado em David Ingram (ed.), *The political: readings in continental philosophy*, London: Basil Blackwell (2002), mas aqui utilizado em sua versão digital disponível em <https://transversal.at/transversal/0806/butler/en>.

O termo "precariedade" (ou suas variações adjetivas) não ocorre nessa acepção mais específica – como um termo ligado à noção de dever – em seu vocabulário antes de 2004⁷, ano de publicação das obras *Vida precária*⁸ e *Undoing gender*⁹. Em *Vida precária*, a expressão "precariedade" é introduzida a partir do vocabulário conceitual de Levinas, o qual, diz-nos Butler, "oferece uma concepção da ética que se debruça sobre a apreensão da precariedade da vida, começando com a vida precária do Outro" (BUTLER, 2020, p. 16). E estreitamente ligada a essa apreensão está a noção levinasiana de rosto: "[r]esponder ao rosto, entender seu significado, significa estar desperto para o que é precário na vida de um outro, melhor, para a precariedade da própria vida. (...) É isso que faz o rosto pertencer à esfera da ética" (BUTLER, 2020, p. 164). O rosto, nesse sentido, não é apenas configuração

7 Nas principais publicações anteriores, o substantivo "precariedade" aparece em *Subjects of desire* (1987) apenas em uma citação de Jean Hyppolite e em *Problemas de gênero* (1990) o adjetivo "precária" também ocorre só uma vez – também em uma citação (de Mary Douglas). Nenhuma variação aparece em *Corpos que importam* (1993) ou em *A vida psíquica do poder* (1997). Em *O clamor de Antígona* (2000), Butler emprega-o uma única vez, mas em um sentido genérico, significando algo que apresenta deficiências ("o caráter precário dessas normas").

8 O nome do livro coincide com o título do último texto da obra; e é somente nele que o "vida precária" e suas variações aparecem.

9 Nesta obra, já em seu sentido técnico, a noção ocorre em uma única passagem: "Que nossa própria sobrevivência pode ser determinada por aqueles que não conhecemos e sobre os quais não temos controle significa que a vida é *precária* e que a política deve considerar quais formas de organização social e política buscam sustentar melhor as *vidas precárias* em todo o mundo" (BUTLER, 2004, p. 23; itálicos acrescentados).

da face humana, formada pelos olhos, pela boca, pela pele etc., mas a marca explícita da fragilidade da vida, qualquer vida, que, independentemente da linguagem, solicita reconhecimento, acolhimento e cuidado para persistir e florescer.

Como pano de fundo dessa ideia, temos uma ontologia da vida humana que destoa radicalmente da visão de subjetividade que podemos encontrar na tradição cartesiana (o que Butler às vezes chama de “versão liberal da ontologia humana” ou “ontologia do individualismo”), entendidas a partir de propriedades como autonomia e substancialidade. Ao resgatar os conceitos levinasianos de rosto e precariedade, Butler nos lembra que compartilha com este uma concepção de ontologia humana fundada sobre uma concepção relacional do sujeito, de acordo com a qual a vida individual se constituiria em virtude de sua relação com outra vida: “O sujeito está sempre fora de si mesmo, distinto de si mesmo, já que sua relação com o outro é essencial àquilo que ele é (de forma clara, nesse ponto, continuo perversamente hegeliana)” (BUTLER, 2019a, p. 79). Para Butler, quando Hegel afirmou em sua *Fenomenologia do espírito* que todo desejo é sempre um desejo por reconhecimento, ele estava ampliando o alcance da noção spinozana de conatus e propondo que essa potência de perseverança na existência só seria possível “sob a condição de estarmos engajados em receber e oferecer reconhecimento”

(BUTLER, 2004, p. 31)¹⁰. Ou, nas herméticas palavras do próprio Hegel: “A autoconsciência é *em si e para si* enquanto é em si e para si pra outra autoconsciência; quer dizer, só é enquanto a reconhece” (HEGEL, 1966, p. 113). Assim, a necessidade de reconhecimento do rosto que solicita nossa intervenção frente à condição precária da vida se coloca como um ponto crucial da ética articulada por Butler. Afinal, é “[o] reconhecimento da precariedade compartilhada”, enfatiza a autora, que pode introduzir “fortes compromissos normativos de igualdade” (BUTLER, 2019a, p. 50) e, desse modo, além de fundamentar uma teoria ética, também legitimar uma prática política.

Contudo, a noção hegeliana de reconhecimento e a noção levinasiana de apreensão da precariedade do rosto, ainda que sejam necessárias para a fundamentação de uma ética, não são suficientes para que a devida imposição do dever se instaure. Nesse ponto, a reflexão ético-política de Butler chama a atenção para algo que é logicamente anterior à consideração ética do outro, anterior portanto ao seu reconhecimento – e tal é a ideia de “condição de ser reconhecido”. Segundo ela, o reconhecimento

10 No ensaio que serve de posfácio à publicação brasileira de *Relatar a si mesmo*, de Butler, Vladimir Safatle, ao abordar a teoria hegeliana do reconhecimento, sintetiza assim o papel que o desejo desempenha nela: “a descoberta do desejo é a descoberta de uma fratura ontológica que faz do meu ser o espaço de um questionamento contínuo a respeito do lugar que ocupo e da identidade que me define. Um questionamento que faz do meu ser um modo contínuo de interpelação do Outro, já que não há desejo sem que haja Outro” (SAFATLE, 2019b, p. 179).

não é possível quando o rosto que precisa ser reconhecido não é sequer visível: "Se o reconhecimento caracteriza um ato, uma prática ou mesmo uma cena entre sujeitos, então a 'condição de ser reconhecido' caracteriza as condições mais gerais que preparam ou modelam um sujeito para o reconhecimento" (BUTLER, 2019a, p. 19). Há um episódio da terceira temporada da série inglesa *Black Mirror*, chamado *Men against fire* (*Engenharia reversa*, na tradução feita para o Brasil) que nos apresenta uma operação militar responsável por caçar inimigos, supostamente mutantes, chamados de "baratas", que se dedicam a práticas terroristas e de desestabilização do poder constituído. Essas "baratas" são impiedosamente caçadas e sumariamente executadas quando encontradas. Contudo, ao longo do episódio, descobrimos que os tais mutantes são apenas seres humanos cuja aparência facial é transformada por um dispositivo tecnológico, implantado no cérebro dos combatentes, que condiciona neles a percepção de que a face dos inimigos do Estado é monstruosa, ou seja, os combatentes percebem estes humanos como monstros. O que temos nesse episódio, então, é uma ilustração mais hiperbólica dessa ideia que Butler propõe em seus escritos: a impossibilidade de reconhecer o outro como um outro, a destituição do seu rosto que nos solicita – enfim, sua desumanização. Segundo Butler, esse rosto, apreendido como a face do mal, é precisamente aquele que não é humano, ao menos não no sentido levinaiano: "O 'eu' que vê esse rosto não se identifica com ele: o rosto representa aquilo para o qual nenhuma identificação é possível,

um feito de desumanização e uma condição para a violência” (BUTLER, 2020, p. 176).

Foi dito acima que *Man against fire* exemplifica hiperbolicamente as ideias de Butler, pois sua narrativa nos apresenta uma inexistente tecnologia material como um artifício necessário para a ocorrência de um brutal e revoltante processo de desumanização ocorresse. Contudo, o fato é que muito menos do que isso é preciso para que seres humanos reais sejam sistematicamente exterminados em meio à convivência e silêncio da sociedade – às vezes, tal como acontece no referido episódio, até sob seus aplausos. Para tanto, basta que as normas de reconhecimento, que criam de maneira histórica e contingente a condição de ser reconhecido, sejam constituídas de maneira a invisibilizar a humanidade do outro – o que acontece mundo afora com a população negra, com a população transgênero, com populações refugiadas e apátridas etc. A perda dessas vidas, muitas vezes possibilitada e até levada a cabo pelas próprias ações dos governos que deveriam protegê-las, não produz qualquer sentimento de comoção, justamente porque são vidas invisíveis, que não são apreendidas e nem reconhecidas¹¹ como vidas. Por isso, segundo

¹¹ Em *Quadros de guerra*, Butler traça uma distinção epistemológica entre a capacidade de apreender e a de reconhecer. Segundo ela, a apreensão é uma forma de conhecimento mais elementar, que pode prescindir da formulação discursiva: “está associada com o sentir e o perceber, mas de maneiras que não são sempre – ou ainda não são – formas conceituais de conhecimento” (BUTLER, 2019a, p. 18), “um modo de conhecer que ainda não é reconhecimento, ou que pode permanecer irre-

Butler, antes da efetivação das demandas éticas, há uma dimensão ontológica, que constitui uma vida enquanto vida, que tem que ser considerada: "O 'ser' da vida é ele mesmo constituído por meios seletivos; como resultado, não podemos fazer referência a esse 'ser' fora das operações de poder e devemos tornar mais precisos os mecanismos específicos de poder mediante os quais a vida é produzida" (BUTLER, 2019a, p. 14). Em suma, o reconhecimento da precariedade que se estende ao outro só pode se dar no marco de condições adequadas, de normas que possibilitem esse reconhecimento. "Nesse sentido", diz Butler, "a condição de ser reconhecido precede o reconhecimento" (BUTLER, 2019a, p. 19).

E as normas que hoje constituem as condições de reconhecimento são imensamente excludentes: "Não somos capazes, sob condições contemporâneas de representação", lamenta Butler, "de ouvir o grito agonizante ou de ser compelidos ou comandados pelo rosto" (BUTLER, 2020, p. 181). E a razão disso é que a ontologia dominante, uma herança do advento dos Estado-nação e da emergência do modo de produção capitalista, é uma ontologia do individualismo, uma ontologia do ego, que, ao desprezar a dimensão do corpo e sua precariedade, erige-se sobre a ideia de autonomia e independência, fechando-se para a consideração do outro. A ontologia, proposta por Butler, claro, vai em direção

completamente oposta: "Constato que sou a minha relação com esse 'você' cuja vida procuro preservar, e sem essa relação, esse 'eu' não faz sentido e perde a sua ancoragem nessa ética que sempre antecede a ontologia do ego" (BUTLER, 2019c, p. 122). Nela, a relação e a diferença antecedem, logica e ontologicamente, o eu e a identidade. No conflito das ontologias, o pensamento moderno tomou a ideia de sujeito autônomo e independente como fundamento da ética e sobre ele construiu uma visão contratualista da sociedade e da política. Mas, segundo a ontologia do corpo proposta por Butler, "uma reivindicação ética é (...) anterior à formação do sujeito em questão, precedendo dessa forma as noções convencionais do contrato liberal" (BUTLER, 2019c, p. 28). Portanto, para a autora, é preciso romper com as normas de reconhecimento vigentes, na medida em que aquilo que sua moldura delimita não corresponde ao que efetivamente somos, isto é, vidas precárias: "somos, por assim dizer, seres sociais desde o começo, dependentes do que está fora de nós, dos outros, de instituições e de ambientes sustentados e sustentáveis" (BUTLER, 2019a, p. 43).

Mas, se as coisas se passam dessa maneira, se o reconhecimento depende da condição de ser reconhecido e tais condições, por sua vez, são dadas a partir de uma concepção da vida herdada de uma ontologia equivocada, isso significa que mais do que uma discussão ética ou ontológica, é preciso centrar os esforços críticos na compreensão da dimensão epistemológica

do problema. Em última instância, o que está em questão são os quadros epistêmicos que conferem inteligibilidade às normas que regulam os processos de reconhecimento. Butler é bastante enfática com relação a esse ponto: “a produção normativa da ontologia cria o problema epistemológico de apreender uma vida, o que por sua vez, dá origem ao problema ético de definir o que é reconhecer” (BUTLER, 2019a, p. 16). Ora, se a ética depende do reconhecimento – se A não reconhece B, não há como A considerar o valor da vida de B e agir no sentido de promover sua persistência e florescimento – e o reconhecimento só se dá sob certas condições históricas que normatizam e regulam sua ocorrência, e essa normatização é que produz as vidas que importam, então o horizonte onde se dá a percepção desse produto é que precisa ser modificado. “O problema não é apenas saber como incluir mais pessoas nas normas existentes”, diz Butler ao apontar a dimensão ético-política do problema, “mas sim considerar como as normas existentes atribuem reconhecimento de forma diferenciada” (BUTLER, 2019a, p. 20), sendo que, conclui ela em seguida, são “os esquemas de inteligibilidade [que] condicionam e produzem essas normas” (BUTLER, 2019a, p. 21).

Portanto, nesse ponto, a noção de esquema de inteligibilidade passa a ser o foco do problemático imbróglia ético-ontológico-epistemológico trabalhado por Butler. Por “inteligibilidade” ela entende “o esquema (ou esquemas) histórico geral que estabelece os domínios do cognoscível”. A inteligibilidade, juntamente com

o modo de conhecer chamado por ela de “apreensão”¹² constituiriam um “campo dinâmico entendido, ao menos inicialmente, como um *a priori* histórico” (BUTLER, 2019a, p. 21). O dinamismo aí apontado diz respeito ao fato da inteligibilidade fornecer o quadro ou os limites do conceitualmente conhecível, ao passo que, no âmbito da apreensão, sua peculiar maneira de se relacionar não conceitualmente com os objetos possibilitaria a assimilação de elementos estruturantes do próprio esquema de inteligibilidade e não apenas de seus conteúdos; a inter-relação entre esses dois tipos de cognição formaria o quadro mais geral de interpretação do mundo num dado recorte da história. Assim, se por um lado a normatividade decorrente da delimitação do cognoscível restringiria as possibilidades de contestação do quadro de inteligibilidade vigente – na medida em que determinaria os níveis de racionalidade dos discursos possíveis –, por outro lado, para a capacidade de apreensão sempre estaria aberta uma rota de fuga para fora do esquema dominante. Portanto, no interior da própria dinâmica histórica do conhecimento reside a possibilidade de questionamento da moldura que nos apresenta um mundo, isto é, “de mostrar que ela nunca conteve de fato a cena a que se propunha ilustrar, que já havia algo de fora, que tornava o próprio sentido de dentro possível, reconhecível” (BUTLER, 2019a, p. 24).

12 Sobre a “apreensão”, cf. nota de rodapé 8 do presente artigo.

É aí que a fotografia, enquanto atividade que coopera para a construção do campo visível, passa a ter uma grande importância teórica para Butler. A imagem fotográfica pode escapar, por assim dizer, das normas que regulam o campo visual e, desse modo pode perturbar o esquema interpretativo em voga – convertendo-se em uma espécie de enquadramento do próprio enquadramento. Passemos, então, a explorar melhor a posição de Butler com relação à eficácia ético-política da fotografia. Para tanto, levaremos em consideração as interpretações de Sontag sobre a fotografia, as quais foram anteriormente analisadas neste artigo.

No capítulo de *Quadros de guerra* onde Butler se propõe a pensar “com Sontag” algumas questões éticas a partir da fotografia – e, como vimos, mais especificamente o tema da eficácia ético-política da imagem fotográfica –, a imbricação ético-ontológico-epistemológica do problema do reconhecimento em sua filosofia aparece colocada já em seus parágrafos iniciais: “Pretendo compreender (...) como os *enquadramentos* que alocam a condição de ser reconhecido de certas representações do humano remetem (...) a *normas* mais amplas que determinam o que será ou não uma vida passível de luto” (BUTLER, 2019a, p. 100; itálicos no original). E a compreensão desse “como”, ou seja, a dimensão eminentemente epistemológica da questão, passa pela constatação de “certo campo de realidade perceptível já ter sido estabelecido” (BUTLER, 2019a, p. 100). Daí a importância de se compreender

a lógica desse estabelecimento e, por essa via, descortinar os caminhos para subvertê-la com vista a produzir novas condições para o reconhecimento, condições capazes de trazer à superfície o rosto de todas as formas de vida submetidas à condição precária – inclusive o dos animais não-humanos. Trata-se, portanto, de compreender como a realidade da percepção é constituída a partir de operações que regulam conteúdos e perspectivas, que incluem e excluem dados e informações relevantes. E, claro, em um contexto contemporâneo, é a produção das imagens midiáticas que desempenha uma função central nessa constituição. Há um mundo que vemos de maneira mais imediata, o qual se apresenta como algo bastante reduzido e condicionado à situação espacial e temporal do nosso corpo e seu sistema perceptivo, e outro, que inunda nossos sentidos com fenômenos mediados por imagens, discursos, interpretações. O que chamamos de “realidade” é uma convergência daquilo que recebemos por essas duas fontes.

Segundo Butler, o mundo que nos chega por meio das imagens mediadas por aparatos de comunicação visual sempre envolve regulações. Toda captura do mundo por esses meios é uma seleção, um enquadramento, uma perspectiva. Sendo assim, “o enquadramento pode dirigir certos tipos de interpretação” (BUTLER, 2019a, p. 103). Nesse sentido, a ênfase dada por Sontag ao aspecto indicial da imagem fotográfica, ao enfatizar o recorte do mundo operado pela câmera e minimizar o caráter interpretativo dessa

ação, relegando-o ao uso das legendas, é vista por Butler como um juízo equivocado a respeito do poder da imagem: a foto não apenas extrai um fragmento da realidade, senão que, ao fazê-lo, constrói essa própria realidade. “[A]o enquadrar a realidade”, diz Butler, “a fotografia já determinou o que será levado em conta dentro do enquadramento – e esse ato de delimitação é sem dúvida interpretativo” (BUTLER, 2019a, p. 105). E sequer é o caso de que a interpretação da imagem seja o resultado da vontade de um fotógrafo, mas sim que a “própria fotografia se converte em uma cena estruturadora da interpretação que pode perturbar tanto o realizador quanto o espectador” (BUTLER, 2019a, p. 105). Ou seja, a fotografia, pelo simples fato de ser o resultado de um enquadramento, regula a perspectiva e o conteúdo que será assimilado por outrem e, desse modo, empreende uma interpretação que extrapola as decisões subjetivas do fotógrafo, mas que, por outro lado, manifesta as normas gerais sob as quais este realiza seu trabalho.

Para Butler, então, a fotografia exerce uma dupla função: ela registra a realidade e simultaneamente a interpreta. Ao interpretar o recorte que ela realiza, mas também o como ela o realiza, a fotografia deixa as marcas do modelo perceptivo que ela reitera: “A fotografia não é simplesmente uma imagem visual à espera de interpretação; ela mesma está interpretando ativamente, algumas vezes forçosamente” (BUTLER, 2019a, p. 110). Essa característica da imagem fotográfica apontada por Butler faz desta, portanto,

um instrumento político rico em implicações, pois ela possibilita um olhar para fora das normas que constituem a percepção do mundo imposta pelas diversas instâncias de poder que se reproduzem justamente ao reproduzirem o quadro onde seu papel social não aparece como nefasto e maximizador da condição precária. Esse “ato de ver desobediente” (BUTLER, 2019a, p. 111) nos leva a “interpretar a interpretação que nos foi imposta, transformando nossa análise em uma crítica social do poder regulador e censurador” (BUTLER, 2019a, p. 111). Por isso, diante da imagem fotográfica, não basta atentar para seu conteúdo mais aparente, até porque esse vem à luz no âmbito de uma representabilidade permitida; o valor político da fotografia está naquilo que ela não entrega, naquilo que ela só mostra enquanto estruturação da nossa percepção. Essa dimensão ausente, diz Butler, “constitui o contexto não tematizado do que é representado e, portanto, um dos seus traços organizadores (...) [que] só podem ser abordados pela tematização da própria função delimitadora” (BUTLER, 2019a, p. 113). Por meio da imagem fotográfica podemos enquadrar o enquadramento – e nisso reside sua importância política.

Para ilustrar a concepção da eficácia política e, conseqüentemente ética, da imagem fotográfica, vejamos como Butler examina a produção e divulgação – ocorrida em 2004 – das fotos acerca das torturas perpetradas por oficiais da frente de ocupação estadunidenses na prisão iraquiana de Abu Ghraib. Segundo Butler, o fato dessas imagens terem circulado todo o globo por conta de

sua disseminação na *internet* foi algo de grande importância para “uma reação ampla e visceral contra a guerra” (BUTLER, 2019a, p. 27). O que aconteceu com essas imagens é que elas saíram de seu contexto de produção, de sua cena inicial, a qual possibilitou os enquadramentos ali realizados. Mas essa possibilidade de evasão é algo intrínseco à natureza do enquadramento, o qual precisa ser constantemente reiterado para continuar valendo: “O enquadramento que busca conter, transmitir e determinar o que é visto (...) depende das condições de reprodutibilidade para ter êxito. Essa própria reprodutibilidade, porém, demanda uma constante ruptura com o contexto” (BUTLER, 2019a, p. 26). Em outras palavras, o quadro de inteligibilidade do perceptível, do representável, precisa se deslocar no espaço e no tempo para consolidar sua hegemonia e, nesse deslocamento, ele rompe sua própria delimitação: o conteúdo que hoje se revela em uma imagem, em um discurso, produzido a partir de um enquadramento dado, precisa se repetir amanhã e depois de amanhã, e também na cidade vizinha, aqui e acolá, de modo que esse movimento pelo espaço e pelo tempo perfaça e mantenha certa perspectiva da realidade. É nesse movimento para fora do enquadramento, cuja função é adensar o próprio enquadramento, que o contexto pode ser rompido em sentidos não antecipados. E é nessa ruptura que reside a possibilidade da imagem subverter o próprio enquadramento que a faz surgir: “O que acontece quando um enquadramento rompe consigo mesmo é que uma realidade aceita sem discussão é colocada em xeque, expondo os planos orquestradores da

autoridade que procurava controlar o enquadramento” (BUTLER, 2019a, p. 28).

Podemos agora ver uma clara diferença entre a abordagem que Sontag faz do estatuto ético-político da imagem e a que Butler apresenta em *Quadros de guerra*. Para Sontag, embora as imagens da guerra e de tortura possam nos chocar, com o tempo elas perdem sua força mobilizadora, tornando-se objetos mais estéticos do que políticos. E mesmo esse choque que elas podem proporcionar opera sobre nós principalmente em uma dimensão mais afetiva do nosso psiquismo, o que não nos inclina à crítica e, conseqüentemente, a alguma forma de ação racionalmente orientada. Para Butler, por outro lado, a importância política das imagens não está restrita ao seu conteúdo ou a um objetivo preestabelecido, senão que reside fundamentalmente na circulação desse conteúdo, na maneira como essa circulação rompe com o enquadramento vigente e, por conseguinte, contribui para seu colapso, como um “espectro que corrói as normas do reconhecimento” (BUTLER, 2019a, p. 29) em vigor. A circulação da imagem abre fissuras no enquadramento dominante e desafia sua inteligibilidade e é em virtude dessas fissuras que “surgem outras possibilidades de apreensão” (BUTLER, 2019a, p. 28), isto é, de uma cognição não necessariamente conceitual que, mesmo no marco de um quadro de inteligibilidade no qual se situa, pode contribuir para a reconfiguração do campo perceptivo. E, uma vez que esse modo de perceber que condiciona as normas de reconheci-

to é alterado, essas próprias normas podem ser estendidas de modo a abarcar toda a riqueza e variabilidade do rosto que sofre com a condição precária. “Quando esses enquadramentos que governam a condição de ser reconhecido relativa e diferencial das vidas vêm abaixo — como parte do próprio mecanismo da sua circulação —, torna-se possível apreender algo a respeito do que ou quem está vivendo” (BUTLER, 2019a, p. 29).

IV

“[S]e existe um papel crítico para a cultura visual em tempo de guerra, é precisamente o de tematizar o enquadramento coercitivo, o enquadramento que rege a norma desumanizadora, que restringe o perceptível” (BUTLER, 2019a, p. 148). Essa afirmação parece resumir bem o que Butler pensa a respeito da questão da eficácia ético-política da imagem fotográfica. Vimos que essa eficácia é possível quando pensada em um amplo contexto teórico desenvolvido pela autora. A eficácia da fotografia está para além do seu conteúdo singularizado. Quer dizer, não é só a captura do sofrimento pelas lentes das câmeras que faz com que o âmbito ético-político possa ser estremecido. Talvez Sontag tenha empreendido seu exame da fotografia sob uma forte pressuposição epistemológica mais tradicional, na qual o cognitivo e o afetivo aparecem distintamente separados. Butler, por sua vez, certamente leva em conta o tipo de abordagem foucaultiana do poder normativo que permeia toda a nossa vida social, inclusive nossa

percepção sensorial e todo nosso aparato de conhecimento. Da perspectiva mais tradicional, Sontag certamente tem razão quando destaca a distância que separa as imagens daquilo que seria realidade, e como a onipresença delas parece nos confinar cada vez mais ao fundo da caverna de Platão. Mas Sontag não leva em conta que essa própria realidade, enquanto construção humana é produto de incontáveis mediações, ainda é uma caverna – e uma caverna muito mais eficaz para nosso aprisionamento, já que geralmente não se percebe que se trata de uma caverna. Como diz Butler, “Aprender a enxergar o enquadramento que nos cega daquilo que vemos não é tarefa fácil” (BUTLER, 2019a, p. 148). Desse modo, mais do que considerar a visão de Butler como superior ou mais pertinente do que a de Sontag, parece que o ideal é reconhecer que a leitura desta explora diversas características inegavelmente presentes nas imagens fotográficas quando tomadas no interior de um quadro de inteligibilidade dado. Butler, por sua vez, olha em outra direção, para fora do quadro. E o que ela vê complementa, mais do que se opõe, às análises de Sontag. E é por ver fora desse quadro que Butler reconhece a eficácia ético-política das imagens fotográficas. Até onde Sontag estendeu sua visada, não tinha como ela identificar esse poder sutil. Mas isso não a impediu de admitir que as fotos do sofrimento alheio e das atrocidades humanas nos perseguem e, nessa perseguição nos dizem “é isto o que os seres humanos são capazes de fazer (...). Não esqueçam” (SONTAG, 2003, p. 96). E por não nos deixarem esquecer o tipo de animal que somos –

animais humanos, demasiado humanos em sua soberba frente às outras formas de vida e existência –, essas imagens sempre estão na iminência de mostrar o que, por alguma razão, poderíamos não estar preparados para aceitar¹³.

13 Agradeço aos pareceres anônimos recebidos, os quais contribuíram com suas críticas e observações para o aprimoramento do texto aqui apresentado.

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BENJAMIN, Walter. "Pequena história da fotografia" In: **Estética e sociologia da arte**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BUTLER, Judith. **Undoing gender**. New York: Routledge, 2004.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra**: Quando a vida é passível de luto? 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019a.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**: Crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica, 2019b.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: Notas para uma teoria performativa de assembleia. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019c.

BUTLER, Judith. **Vida precária**: Os poderes do luto e da violência. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

DIDI-HUBERMAN, George. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo: 34, 2020.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. 14ª ed. Campinas: Papyrus, 2012.

GALLARD, Jean. **Beleza exorbitante**. São Paulo: Fap-Unesp, 2012.

HEGEL, G. W. F. **Fenomenología del espíritu**. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1966.

PLATÃO. **Hípias Maior**. Belém: UFPA, 1980.

SAFATLE, Vladimir. "Dos problemas de gênero a uma teoria da despossessão necessária: ética, política e reconhecimento em Judith Butler" In: BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**: Crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica, 2019b.

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

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

XENOFONTE. **Ditos e feitos memoráveis de Sócrates**. 5ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.