

A ABERTURA DE ZONAS DE HOSPITALIDADE E ESCUTA PARA MIGRANTES NAS IMAGENS DE 'BORDER' (2004) E 'PURPLE SEA' (2020)¹

Felipe Borges Silva²

Angela Cristina Salgueiro Marques³

Resumo

Na emergência de um ato sobrevivente, as diretoras de *Purple Sea* (2020) e *Border* (2004), produziram documentários sobre o atravessamento das fronteiras, o primeiro em um naufrágio no Mar Mediterrâneo e o segundo entre a França e a Inglaterra. Nas sequências nas quais o som torna-se diegético, é possível escutar os gritos de desespero dos refugiados seja devido ao desespero da deriva em alto mar ou à caça constante dos policiais de fronteira dos países em interromper essa travessia. Esse som que reverbera um pedido de ajuda vem acompanhado de uma demanda ética que não se confunde com a voz. É um apelo que transmite uma precariedade e exige uma repostagem. O rosto de Emmanuel Lévinas expressa o acolhimento e a abertura irrestrita ao estrangeiro que aparece diante de nós. Dessa proposição, é possível entender como os conceitos de hospitalidade, de Marie-José Mondzain, e não-violência, de Judith Butler, podem deslocar o nosso olhar para uma escuta dessa alteridade que pede mais do que ajuda: clama por outra visibilidade, legibilidade e consideração de vidas precárias.

Palavras-chave: *Documentário; Ética; Refugiados; Não-violência; Hospitalidade.*

INTRODUÇÃO

A potência política das imagens não está na sua capacidade pedagógica ideológico-partidária, mas, como nos diz Jacques Rancière, está na maneira como elas se rearticulam,

¹ Trabalho realizado com o apoio da FAPEMIG e do CNPq.

² Estudante de Graduação 4º. semestre do Curso de Jornalismo da FAFICH-UFMG, email: felipebs14052002@gmail.com

³ Orientadora do trabalho. Professora do Curso de Jornalismo da FAFICH-UFMG, email: angelasalgueiro@gmail.com

em conjunto, nos desafiem com novas aparições que precisam ser processadas, “é o dispositivo no qual este visível é recebido” (RANCIÈRE, 2010, P.95). A imagem de Rancière é onde as aparições são processadas coletivamente, daí sua política. Paralelamente a isso, a imagem também pode ser violenta: contra o sujeito representado, mas também, principalmente, contra o sujeito que assiste, bloqueando qualquer tipo de pensamento. Impondo uma visibilidade ao espectador (MONDZAIN, 2011); ou promovendo um enquadramento que mata o sujeito dentro, colocando-o numa vulnerabilidade inevitável (BUTLER, 2015).

Os refugiados, quando em trânsito, sofrem diversas maneiras de violência: do Estado, na sua incansável tentativa de impedir o fluxo de pessoas, considerado ilegal; e das coberturas midiáticas, e a sua produção constante de enquadramentos estereotipados e que recusam reconhecê-los como vidas humanas. Todas essas questões aparecem principalmente sobre o fluxo de migrantes e refugiados em direção à Europa. Hoje, na União Europeia, segundo o site do Parlamento Europeu, há quase 3 milhões de refugiados e mais de 500 mil pedidos de refúgio direcionados a essa instância. A produção de imagens é abundante, tele ou foto jornalísticas, cinema de ficção e documentária. A escolha desse fluxo da Ásia e da África para a Europa devido a essa abundância de representações e aparições imagéticas. Esses retratos dos transeuntes muitas vezes são estereotipados e imobilizantes com aquele que aparece, já que esse atravessar não mediado pelas autoridades é sempre um crime no país de entrada.

Esse artigo se debruçará sobre dois documentários onde aparecem refugiados em trânsito das fronteiras: *Border* (2004), de Laura Waddington, e *Purple Sea* (2004), de Amel Alzakout e Khaled Abdulwahed. Ambos mostram os sobreviventes do horror de atravessar a fronteira de forma ilegal e desesperadamente. Ambos os filmes possuem basicamente a mesma estrutura fílmica: filmagens diretamente dentro de um limiar entre os dois países e uma voz off sobre as imagens com um texto da realizadora. *Border* se passa na fronteira da França com a Inglaterra e reúne as filmagens da diretora, inglesa não-migrante, nesse limiar entre os dois países, junto com o seu depoimento sobre como foi passar por ali e suas relações com quem estava transitando, em sua maioria iraquianos e afegãos. Já *Purple Sea* mostra as filmagens gravadas pela diretora, com uma câmera grudada ao corpo, no seu próprio naufrágio na tentativa de sair da Turquia e chegar à Ilha de Lesbos, na Grécia, em um bote cheio de refugiados de diversos lugares

Acreditamos que o gênero documentário, em comparação com a reportagem jornalística, por exemplo, consegue produzir significantes mais interessantes e muitas vezes opera montagens de imagens que dialogam mais diretamente com o horror e o sofrimento dos refugiados. Ele faz uma “oferta àquelas e àqueles a quem se endereça, de um lugar de indeterminação infinita próprio para propor-lhes a cena de sua ação” (MONDZAIN, 2022, p.95). Ou seja, o cinema documentário permite um desenvolvimento de novas visões, mas também de ações, justamente por permitir uma *mise en scène* aberta à indeterminação, criando um espaço de hospitalidade entre espectadores e sujeitos figurados. Segundo Rancière (2010) e Mondzain (2022), a operação de montagem que conecta as imagens em um filme é capaz de produzir um espaço de aproximação entre aquele que vê e aquele é visto, um espaço liminar no qual a agência da imagem não está na reprodução ou representação de algo do real, mas em sua potência para alterar os enquadramentos que orientam nosso julgamento através da criação de uma cena que não tem como intuito fazer saber, mas construir o olhar de quem é convocado pelas imagens, partilhando uma interrogação, evidenciando a dialética da contradição. A zona de hospitalidade, segundo Mondzain, se endereça ao espectador para colocar em presença as diferenças, convidando-nos a apreender as tensões entre os regimes variáveis e instáveis entre hospitalidade e inospitalidade.

No caso dos dois documentários, acreditamos que eles fazem essa reconfiguração do olhar para os migrantes através da maneira como possibilitam sua aparição. Isso porque o aparecimento político não se resume a fazer ver o que antes não tinha correspondência em imagens, mas “envolve alterar o modo como sujeitos são percebidos e reconhecidos diante dos outros (...) demanda um deslocamento do olhar, uma outra forma de imaginar as relações com a alteridade e de considerar as formas de vida daqueles que se apresentam diante de nós” (BIONDI; MARQUES, 2020, p.2). Dessa forma, a partir da leitura qualitativa das imagens dos dois documentários, esse artigo pretende entender como esse deslocamento do olhar à hospitalidade pode abrir espaço para a não-violência com aqueles que estão em trânsito.

A AUSÊNCIA DE CLAREZA

Assistir a esses dois filmes é entrar em contato com o contexto de um ato emergencial de filmar. Um mar de imagens tremidas, bagunçadas, câmeras subjetivas e enquadramentos ruins. Ao assisti-los há um sentimento de estarmos “diante destas imagens

como diante da necessidade perturbadora de um gesto sobrevivente” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p.72). Isso ocorre de modo mais evidente em *Purple Sea* do que *Border*, porque o primeiro é filmado por uma vítima que, durante as gravações, está diretamente testemunhando seu desastre, mas o segundo também é um testemunho de uma estada em um limiar entre dois países. Os dois são um registro feito “apesar de tudo”, um gesto de testemunhar uma realidade quase desconhecida pelos que estão dentro da fronteira.

Em oposição ao conceito de fronteira, Walter Benjamin (2009) desenvolve o conceito de limiar: uma zona de transição, um momento entre duas coisas, espacial ou temporal, um momento de fluxo e transição e ausência de grandes definições (GAGNEBIN, 2014). Esse último é importante para a oposição que Benjamin faz a Kant, o qual entendia o “pensamento como um estabelecer fronteiras, tanto em proveito da determinação e da diferenciação conceitual, como na intenção de proibir ultrapassagens perigosas ou falsas transcendências” (GAGNEBIN, 2014, p. 35). É nesse lugar entre duas fronteiras que habita o índice dos dois documentários. Ambos valorizam a ausência de clareza como potência significativa. Explorando os limiares geográficos e estéticos, consequentemente éticos também.

Primeiramente, exploraremos o aspecto geográfico das narrativas fílmicas. Consequência direta do espaço onde se passam ambos os filmes, num espaço de cruzamento de fronteiras. Ele tem duas aplicações: uma negativa, que diz sobre um espaço de burocracia, medo e a parte negativa de indeterminação. A fronteira carrega o sentido da interdição, da inospitalidade e da burocracia que cria impedimentos à chegada do estrangeiro. Por sua vez, o limiar apresenta-se como uma alternativa ao “lugar de detenção, zona de estancamento e de exaustão, como se o avesso da mobilidade trepidante da vida moderna fosse um não poder nunca sair do lugar” (GAGNEBIN, 2014, p.45). O limiar é descrito por Benjamin (2009) como zona de transição e fluxo: permitindo o trânsito de um lugar a outro, ele não apenas separa dois territórios, mas possibilita a transição, de duração variável, entre esses dois territórios. O limiar pertence à ordem do espaço e do tempo que abre radicalmente passagens capazes de alterar a experiência. O limiar dilata o tempo e o espaço, abarca temporalidades e espacialidades coexistentes, abre veredas e instaura uma zona intermediária. Segundo Mondzain (2022), uma zona intervalar de radicalidade é destinada à produção e proteção de uma energia criativa e revolucionária, capaz de instaurar hospitalidade e acolhimento para os *zonards*, ou seja, aqueles seres liminares, que circulam nas bordas do controle e do desvio.

A zona liminar de aparecimento dos migrantes traz um registro de uma dupla presença: da que filma e dos que são filmados nesse lugar onde a polícia e o poder são proeminentes. Mas é justamente no limiar que o controle e a ação necropolítica dos agentes de poder se torna mais evidente, pois ele é o lugar de legibilidade dialética das forças que atuam sobre os sujeitos. Ambos os filmes possuem a presença espectral do poder, quase que como em um filme de terror *slasher*, nos quais há um assassino que persegue inocentes para matar.

Imagens 1 e 2 – frames da sequência analisada de *Border* (2004)



Fonte: *Border* (2004).

Um exemplo é essa cena de *Border*, na qual os refugiados são capturados pela polícia francesa. Apenas o Estado é identificado com clareza, reconhecido pelos uniformes escritos *police* em uma fonte preta num quadrado branco, em meio ao caos de sons e imagens estabelecido. Esse tipo de identificação também ocorre em *Purple Sea*, no qual

Tudo é difuso, atônito, difícil de mensurar. Mas reconhecemos tais apitos: são os sons emitidos pelas polícias fronteiriças; então a partir disso podemos intuir que, de fato, Amel Alzakout, de alguma maneira junto aos outros migrantes, alcançara a borda, a fronteira. Mas estes sons estrondosos – e aqui, perversos – também nos indicam que os migrantes à deriva não são bem-vindos, que logo darão um jeito de fazê-los retornar à terra da qual eles fogem, são, como tão bem definira Jacques Derrida, não mais estrangeiros, senão bárbaros (MARQUES; LESSA FILHO, 2022, p.12).

Assim, o limiar possui uma dimensão transformadora, onde a passar pelo limiar é um fluxo necessário para a vida. “Uma zona (com ou sem conotações da palavra em português no Brasil), às vezes não estritamente definida – como deve ser definida a fronteira. Ele lembra fluxos e contrafluxos, viagens e desejos” (GAGNEBIN, 2014, p. 36). É nesse limiar explicitamente contraditório que habitam as imagens dos dois filmes. Nos dois filmes é possível acompanhar a transformação que aquele período naquele espaço acarreta às duas realizadoras. Ambas passam por uma experiência ao mesmo tempo transformadora e traumática.

Além desse limiar geográfico, há também a ideia de um limiar estético. Partindo do pressuposto que o limiar é um processo de transformação que cria uma borda, um lugar de incerteza, tudo é exposto deixando o espectador com uma certa dúvida, um vestígio do que realmente aconteceu. A abertura de limiares na imagem é uma forma de renúncia ao caminho reto e direto em proveito das errâncias, uma recusa ao curso ininterrupto da intenção e da organização narrativa causal dos fatos. As veredas criadas nas bordas e limiares questionam o centro ordenador do pensar e do dizer. A enunciação liminar não se dispõe mais em torno desse centro naturalizado da produção de sentido, mas provoca outras percepções do sensível e impulsiona a linguagem e a experiência estética, justamente porque escapa ao controle da representação que “entrega” o sentido ao espectador, impedindo-o de elaborar seu próprio percurso.

A fotografia de ambos os filmes tem também essa característica através de sua má qualidade. “A imagem ruim tende à abstração: é uma ideia visual em seu próprio devir” (STERYL, 2015, p.185), ou seja, os filmes não entregam de maneira clara e direta o que está sendo mostrado o tempo todo. Há lapsos de confusão e de clareza em decorrência de um “déficit de visualidade” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p.72), imagens sobreviventes. Segundo Didi-Huberman (2017), uma imagem sobrevivente é aquela que faz figurar os povos, conferindo a possibilidade de representação digna àqueles que geralmente são oprimidos. Mas isso não significa que a dignidade é devolvida pela produção de uma imagem que recusa estereótipos. A dignidade é um processo que altera a relação entre aqueles que fazem as imagens, aqueles que aparecem nas imagens e aqueles que interagem com a imagem. A sobrevivência mostra que imagens podem ser produzidas e recuperadas mesmo na condição mais absurda de violência e exposição à morte, pois ela é um gesto de articulação e montagem que aproxima elementos, vestígios e experiências que geralmente ocorrem em tempos e espaços descolados do “aqui e agora”. Assim, a sobrevivência é matéria prima para a produção de intervalos, de uma teia de relações, nas quais operações de imaginação alteram as condições de legibilidade e inteligibilidade dos contextos nos quais nos situamos junto aos outros. Por isso a imagem sobrevivente nos oferece uma experiência, um ensinamento: ela suscita um gesto de aproximação que mistura crítica e acolhimento

Em *Border*, esse limiar acontece devido ao tempo e à tecnologia disponível. Em 2004, a câmera digital era muito nova e suas imagens rudimentares, fazendo com que a nitidez desse lugar às manchas de cores pixeladas e borrões de luz disformes. Isso é bem

evidente na figura 2, acima. É possível ver que são pessoas, mas apenas pela sequência de faixas de cores que lembram tons de pele e roupas pretas. Já em *Purple Sea*, a má qualidade da imagem aparece devido à condição de filmagem. O ano de produção é 2020, o contexto de produção é favorecido por aparatos técnicos e formas de apropriação que fazem com que a nitidez esteja muito melhor do que em 2004. Contudo, devido ao fato de a câmera acompanhar o movimento do corpo da realizadora, os corpos à deriva, a água, o céu e os botes salva vidas são oferecidos ao nosso olhar como formas abstratas. É possível ver apenas partes do que foi capturado, nunca vemos, no filme inteiro, uma tomada ampla onde é possível ver exatamente o que está acontecendo, somente fragmentos.

Imagens 3 e 4 – frames da câmera emergida em *Purple Sea* (2020)



Fonte: *Purple Sea* (2020).

Dessa forma, esse limiar estético consequente da má qualidade da imagem e da emergência sobrevivente são capazes de mudar o nosso olhar. Não vemos esses filmes buscando enquadrar as imagens em modelos previamente reconhecíveis, não é possível definir de imediato o que ocorre: somos colocados em outro lugar, interpelados a partir de rastros indistintos de uma tragédia, e isso nos obriga a nos posicionarmos de maneira simultaneamente próxima e distante das imagens, permitindo a abertura de um espaço de avizinhamo, um espaço em que se joga o exercício de consideração da alteridade., Temos, nós mesmos, que tomar posição em um fluxo de fragmentos de realidade, capturados apesar de tudo. Esse é um cinema imperfeito, como diz Hito Steryl, o qual “diminui as diferenças entre autor e público e mistura vida e arte” (STERYL, 2015, p.193). É impossível desvincular essas imagens dos sujeitos que as fizeram. Trata-se de um aparecimento de um testemunho real, cada um dentro de suas dimensões: em um deles a realizadora não é uma refugiada, enquanto no outro ela passa pela árdua experiência do deslocamento forçado.

DIANTE DA HOSPITALIDADE E DA PRECARIIDADE

Nas sequências tratadas por esse artigo, o som diegético permite que escutemos os gritos de desespero e de agonia dos refugiados nos seus respectivos limiares geográficos e políticos. Ambos os filmes usam desse recurso sonoro como significante, pois já que os dois possuem um texto das narradoras por cima das imagens, quando se abre o som do microfone direto, é impactante para o espectador, um susto de ver o som acompanhado as imagens. Essa sonorização, junto com o limiar estético das imagens ruins, abre uma margem, quase de maneira literal, para o aparecimento do Rosto do Outro. Ele pode ser definido como uma sonorização não-sígnica a qual comunica a precariedade da vida do Outro, exigindo uma resposta ética e uma responsabilidade (BUTLER, 2017). Dito de outro modo, não necessariamente o rosto é identificado com a voz do outro que nos interpela, mas certamente é uma convocação, um apelo, uma demanda que nos é dirigida, sem necessariamente ser verbalizada. Por exemplo, as pequenas perninhas de um bebê, filmadas em baixo da água, flutuando em um mar gelado pode abrir espaço para a demanda ética que nos convoca. Essa definição será desmembrada em três para compreendemos como o Rosto desloca o nosso olhar sobre aqueles que estão gritando em nossa frente.

Imagens 5 e 6 – Frames de comparação de Rostos em *Purple Sea* (2020) e *Border* (2004)



Fonte: Purple Sea (2020) e Border (2004).

Primeiramente, a unicidade da vocalização do Rosto. “O rosto parece ser uma espécie de som, o som da linguagem esvaziando seu sentido, o substrato sonoro da vocalização que precede e limita o recebimento de qualquer sentido semântico” (BUTLER, 2019, p.163). É importante dizer que Judith Butler toma emprestada a noção de rosto elaborada por Emmanuel Lévinas, para quem o rosto não se confunde com a face humana, mas promove uma abertura e um acolhimento para a vulnerabilidade do existente (como demanda ética endereçada ao outro). Assim, o rosto não se configura só como o que nos é ofertado à visão (o visível), mas é, sobretudo, uma voz, um som (que não precisa ser

literalmente escutado, mas acolhido no âmago do interlocutor, do espectador), um clamor que permanece em devir no aparecer incapturável do outro que se dirige a nós.

Em outras palavras, esse som, que no caso das sequências analisadas se entrelaça com as vozes e gritos de desespero, não pode ser reduzido a uma representação de algo que já conhecemos, mas precisa nos interpelar e nos convocar de maneira inesperada e de modo que não possamos recusar a consideração, a escuta. Esse rosto não necessariamente é um rosto humano, mas algo que formula uma demanda que não passa pela linguagem. A demanda do rosto não é verbalizada para nos alcançar: ela nos alcança, porque sentimos que nossa própria existência está em jogo diante do perigo de morte vivenciado por um semelhante. Assim, quando a morte do outro é sentida como a minha própria morte, temos a “vocalização” do rosto enquanto um chamado para a responsabilidade, para que saibamos que somente existimos fora de nós mesmos. Uma consequência direta disso é que “o rosto não representa nada, no sentido em que ele falha em capturar e transmitir aquilo que se refere (...) ela deve não apenas falhar, mas mostrar sua falha” (BUTLER, 2019, p. 174-175). Dito de outro modo, a imagem não consegue representar o rosto, pois qualquer tentativa de aprisionamento da demanda da alteridade em uma representação já significa reduzir esse apelo àquilo que já conhecemos. Nesse sentido, a imagem ruim é responsável por fazer justamente isso, ou seja, evitar produzir uma representação automaticamente identificável.

Essa extrema alteridade do rosto, impossível de ser entendido como um “Mesmo”, em exata identificação com quem está assistindo, pode ser posto em paralelo com o que Marie-José Mondzain chama de hospitalidade. Para explicar esse conceito e seus desdobramentos é preciso falar sobre a zona, esse espaço “de liberdade e de invenção, que se desenvolve nesse espaço transgenérico, próprio à imagem, em que se inscrevem nossos gestos inventivos e nossas resistências” (MONDZAIN, 2022, p.144). Assim, zona pode ser entendida como esse lugar de indeterminação e transformação simultâneas, parecido com o limiar de Walter Benjamin, contudo em Benjamin o limiar se aproxima mais de uma melancolia constantemente trabalhada pelo luto e pela rememoração. Mondzain (2022, p.77) oferece uma abordagem um pouco diferente para a zona, que não opera tanto pela rememoração e mais pela “energia radical que pode resistir à decomposição e que nos permite imaginar juntos a reapropriação do espaço público como um espaço onde se compõe um tempo comum sob o signo da hospitalidade”. Para ela, a zona é o limiar de construção compartilhada da hospitalidade incondicional, onde tudo é possível, onde nada

está submetido ao império da necessidade. “A zona de indeterminação acolhe as incertezas e aparições precárias de modo a reconhecer a porosidade dos espaços nos quais ocorre a desestabilização da ordem instituída” (2022, p.142).

Essa zona é habitada pelos *zonards*, seres “sem domicílio fixo e sem identidade designada, aos exilados e excluídos de todas as proveniências” (MONDZAIN, 2022, p. 144), pessoas que, assim como a zona, estão entre o sensível (pessoas que existem em carne e osso) e o inteligível (não são reconhecidos como humanos). Mais uma aproximação com o limiar benjaminiano, contudo na sua definição enquanto local de tédio e burocracia, parecido com o lugar geográfico dos filmes. Dessa forma, os *zonards* habitam a zona, esse lugar de possibilidade de construir hospitalidade nas imagens, já que a “fronteira entre o humano e o desumano (...) é aquela que separa os regimes de hospitalidade oferecidos ao heterogêneo, ao estranho, ao estrangeiro” (MONDZAIN, 2022, p.156).

Assim, podemos dizer então que a hospitalidade é uma abertura ao Outro enquanto alteridade, sem tentar reduzi-lo ao que já se conhece. A hospitalidade pode ser entendida como uma oposição à violência fusional que algumas imagens possuem, na qual “o sujeito se pode abismar e desaparecer na voracidade unificadora do Todo” (MONDZAIN, 2015, p.17). A zona é o lugar onde essa hospitalidade incondicional pode ser gerada, por isso ela é ocupada pelos *zonards*. Dessa maneira, nos filmes analisados, a hospitalidade está no rosto que não conseguimos capturar, já que nas sequências analisadas ficamos frente a uma multiplicação de subjetividades, já que cada som e cada corpo diz respeito a uma só pessoa por vez, o limiar estético permite que vejamos e que estejamos à escuta de muitas pessoas com vozes diferentes. As imagens ruins e os gritos registrados marcam os problemas de gravar sem reduzir a alteridade à “mesmidade”, pois a câmera está localizada num limiar muito específico e único. O mais importante é que a imagem permita a emergência de um “olho à escuta” (Didi-Huberman, 2017, p.38), uma vez que a dignidade do ser humano é construída por meio de um olhar que escuta o rosto construindo uma relação comunicativa de acolhimento e hospitalidade a partir da precariedade comum que nos enlaça.

A definição do rosto também abarca a precariedade. Judith Butler (2019) define o aparecimento do rosto como “a maneira pela qual outros fazem reivindicações morais sobre nós, direcionam demandas morais a nós, as quais não pedimos, mas que não somos livres para recusar.” (2019, p.56). Butler recupera a reflexão que Lévinas faz acerca da responsabilidade, ressaltando que a interpelação moral do rosto não acontece, porque o

rosto está diante de nós, mas porque paira acima de nós: “é o outro diante da morte, olhando através dela e a expondo. O rosto é o outro que me pede para que não o deixe morrer só, como se o deixar seria se tornar cúmplice de sua morte.” (2019, p.57) A demanda ética contida no rosto comunica, para além de uma exigência de uma hospitalidade, uma precariedade. “A precariedade implica em viver socialmente, isto é, fato de que a vida de alguém está sempre, de alguma forma, nas mãos do outro” (BUTLER, 2015, p. 31), dessa maneira é uma condição humana intrínseca, viver é ser precário. Por isso, quando nos expomos à vulnerabilidade do rosto, desafiamos nosso próprio direito de existir, e também o gesto de existir longe do outro. Ficamos cientes da precariedade do outro:

Responder ao rosto, entender seu significado quer dizer acordar para aquilo que é precário em outra vida ou, antes, àquilo que é precário à vida em si mesma. Isso não pode ser um despertar, para usar essa palavra, para minha própria vida e, dessa maneira, extrapolar para o entendimento da vida precária de outra pessoa. Precisa ser um entendimento da condição de precariedade do Outro. É isto que faz com que a noção de rosto pertença à esfera da ética (BUTLER, 2019, p.59).

A questão é que alguns grupos são mais expostos à morte e à violência, no nosso caso, os refugiados. E quando entramos em contato com os rostos deles, entramos em contato com a sua precariedade, reconhecendo uma precariedade mútua. Para Butler (2019), o reconhecimento da precariedade mútua é um caminho necessário para a redistribuição menos desigual da precariedade.

Somos confrontados com gritos de um sofrimento visceral. As imagens ruins de *Purple Sea* nos enjoam como quem está naquela situação, são produzidas por um olhar mediado por uma câmera que nunca nos mostra o todo, mas que está condenada a operar enquanto uma câmera subjetiva. É essa experiência mediada pela imagem, também precária, demarcada pelo limiar estético, que podemos entrar em contato com a precariedade. Esse encontro é sempre mediado pela mídia ou pela imagem (BUTLER, 2015).

Uma coisa interessante de pontuar é uma certa oposição entre a precariedade e hospitalidade. Enquanto a primeira determina um caminho para um outro olhar aos refugiados a partir de uma identificação de uma igualdade radical entre os corpos; a segunda determina uma via através de um reconhecimento da desigualdade fundamental, a das subjetividades. Isso é muito importante para uma melhor compreensão das consequências da imagem ruim, que possui essa dupla ação, ao mesmo tempo que torna a

imagem única, demarcada pelo gesto sobrevivente, a materialidade dela não demonstra muito, apenas uma precariedade do filmar. Para alcançar o rosto que paira para além dessa precariedade do gesto de filmar é importante, como destaca Mondzain (2022) buscar na imagem outra coisa que a evidência de uma verdade. O encontro com o rosto acontece não porque a imagem é legível, mas justamente porque ele “fala” através do olhar que endereçamos à imagem. Para Mondzain, a imagem alcança sua visibilidade na relação que se estabelece entre aqueles que a produzem, aqueles que nela figuram e o espectador. Fazer ver não é prerrogativa da imagem, mas da relação de responsabilidade que se estabelece entre esses agentes. Assim, fazer imagens é criar um sistema que organiza e estrutura o que se dá a ver; olhando as condições em que algo pode ser visto. A imagem, enquanto operação que dispõe as coisas de uma dada maneira, pode tanto enraizar preconceitos e violências, quanto fraturá-los.

É na tensão entre os conceitos de hospitalidade e precariedade que aparece a terceira parte da definição de rosto, a resposta ética, a qual Butler desenvolverá como uma prática da não-violência. Ao entrarmos em contato com o rosto, o clamor que nos é dirigido por aqueles que sofrem (no caso dos filmes, os gritos, os borrões de cor e os pedaços de corpos não são o rosto em si, mas ajudam a compor uma demanda que nos interpela para além da linguagem), segundo o pensamento desenvolvido por Lévinas, somos chamados a uma resposta, que muitas vezes, de imediato, é um desejo de matar (BUTLER, 2019). Uma tentativa, também desesperada, daquele que está diante do rosto de parar esse chamado, que sempre vem de fora e interfere na vida de quem é responsabilizado. Ou seja, não podemos matar através da imagem o sujeito que está filmado, mas podemos virar as costas ou desligar a tela que mostra esses filmes, recusando essa responsabilização pela vida do outro, tão precária quanto a nossa.

Todas as vezes que fechamos a possibilidade de abertura de um espaço de aproximação e consideração entre o espectador e o estrangeiro trazido pela imagem, reproduzimos a linguagem da sideração e da política de morte que recusa a diferença. Segundo Mondzain, é raro quando imagens posicionam o espectador em um lugar no qual ele não pode decidir imediatamente o que “sente” diante de imagens de corpos sem vida em contextos de guerras e catástrofes. Segundo ela, é sempre desejável refletir acerca das condições de produção das imagens, conectando-as com um regime político de gestos que constantemente reorganizam nosso olhar. Acreditamos que há um trabalho ético a ser feito quando questionamos os enquadramentos que nos posicionam diante das imagens que nos

interpelam a partir da dor do outro e de sua morte. Nas imagens, aqueles que padecem, seus corpos, seus pertences e a materialidade de suas existências nos interpelam através de sua sobrevivência, de sua presença que oferece testemunho de uma catástrofe que precisa ser imaginada pelo espectador.

É nessa tentativa de tentar melhorar a nossa relação com aquele que sofre diante de nosso olhar que Butler desenvolverá a prática da não-violência. “Não se trata de um princípio da não-violência, mas uma prática, completamente falível, que tenta lidar com a precariedade da vida, detendo a transmutação da vida em não vida” (BUTLER, 2015, p. 249). Assim, diante dos gritos de desespero e da incerteza instaurada pelo limiar estético, conseguir assistir até o fim e permitir a abertura de um espaço de hospitalidade entre o olhar que pede ajuda e o olhar que responde a esse apelo, significa passar de uma sideração daquelas pessoas para uma consideração de suas formas de vida (BIONDI; MARQUES, 2020). Considerar requer ampará-las reconhecendo nossa precariedade comum e oferecer-lhes hospitalidade, considerar sua alteridade e sua necessidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: OLHAR, ESCUTAR, CONSIDERAR

É acerca dessa mudança de atitude frente ao sofrimento do Outro que Judith Butler diz que “é como se devêssemos proteger a vida como se fôssemos (ou justamente porque somos) transitórios, pó e cinzas: a vida é perecível; por isso devemos lutar para que ela não pereça. É com base nessa perecibilidade que surge uma obrigação e não uma agressão assassina” (2017, p. 72). E, para além do ato de não-violência física, ao recusar deixar esses sujeitos em condição de vulnerabilidade – uma precariedade exacerbada e equivocadamente distribuída –, o espectador se compromete também contra a violência que atinge a individualidade de cada sujeito, promovendo um reconhecimento de sua alteridade.

Há uma música de Patti Smith, cantora e poetisa norte-americana, chamada “Citizenship”, na qual ela constrói uma imagem poética onde existe um navio e ao seu redor existem pessoas à deriva querendo entrar dentro do navio, já que *ship* pode ser traduzido como barco. Nela podemos ver uma metáfora da cidadania como algo excludente, que aqui podemos traduzir como um status de humanidade. Assim, há sujeitos dentro e fora do barco: quem define quem pode subir a bordo? O reconhecimento das vidas que importam é feito também a partir de quadros normativos que criam regimes ideológicos de hospitalidade e não-violência que mais se parecem com a burocratização

inóspita de uma cidadania jurídica que não se realiza na prática. Por isso, há parâmetros bem definidos para o acolhimento de alguns, e os que permanecem à deriva são condenados a um regime de vulnerabilidade e inospitalidade constantes.

Contudo, tanto *Purple Sea* quanto *Border* permitem irmos à beirada do barco, olhar e escutar quem precisa de ajuda, e, enfim, considerá-los. Oferecer-lhes a possibilidade de construção conjunta de regimes de hospitalidade que nos auxiliam a reconhecer a nossa precariedade mútua. A sobrevivência das imagens ruins dos documentários se recusa a tudo revelar, resiste à pressão de uma visibilidade total, ao desnudamento das luzes ofuscantes do controle que impõem uma violência sobre os sujeitos/objetos retratados e também sobre o espectador. Para sobreviverem, as imagens não devem ofuscar, mas sim saber guardar a penumbra, a ilegibilidade, como um convite acolhedor à contemplação, à consideração que desacelera o tempo em nome da emergência da relação, da experiência hospitaleira.

A fotografia dos dois filmes é marcada por um traço da realidade e da emergência do registro do desespero e de uma experiência limítrofe. Essas aparições dos refugiados dentro desses enquadramentos possibilita uma mutação no nosso olhar para eles, para além dos discursos hegemônicos midiáticos sobre os refugiados que saem de Ásia e África e chegam à Europa.

Tornar posição a partir de nosso olhar à escuta, ou fazer dele um espaço hospitaleiro e não-violento, é um trabalho às vezes árduo. Encarar e responder eticamente às necessidades do rosto daquele que sofre não é uma tarefa fácil, exige responsabilização pela vida do outro. A saída da “mesmidade” é desafiadora, mas as imagens não-violentas estão no mundo para isso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

BIONDI, A. G.; MARQUES, ACS. Crying girl on the border: a colonialidade de gênero na fronteira das imagens. **Pauta geral**, v.7, p. 1-20, 2020.

BIONDI, Angie; MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. What remains: imagem, fabulação e experiência de atravessamentos na fotografia de Mónica Lozano. **Esferas**, n. 22, p. 314-332, 2021.

BIONDI, Angie; MARQUES, A. C. S. Corpo sofredor: tensões narrativas e política das imagens no fotojornalismo. **Brazilian Journalism Research** (Online), v. 11, p. 120-141, 2015.

BUTLER, Judith. **Vida precária**: os poderes do luto e da violência. Belo Horizonte: Autêntica Business, 2019.

BUTLER, Judith. **Caminhos divergentes**: judaicidade e crítica do sionismo. São Paulo: Boitempo Editorial, 2017.

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

DIDI-HUBERMAN, George. **Cascas**. São Paulo: Ed.34, 2017

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**: o olho da história, 1. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo, Ed. 34, 2020.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Ed. 34, 2014.

LAIA, Evandro José Medeiros; GUIMARÃES, Lara Linhalis. Coisas, mundos, traduções: dobras para uma comunicação pelo equívoco. **Contracampo**, v. 41, n. 3, set./dez. 2022.

MARQUES, Ângela. O sofrimento de migrantes, suas formas de vida e sobrevivências liminares nas imagens. **Amerika**. Mémoires, identités, territoires, n. 23, p.1-20, 2021.

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro; FREITAS, Viviane Gonçalves; DE ALMEIDA OLIVEIRA, Cícero Pedro. Fotojornalismo e controle biopolítico: enquadramentos de mulheres e famílias beneficiadas pelo Programa Bolsa-Família1. **Ancora - Revista Latino-americana de Jornalismo**, v.6, n.2, p.15-47, 2019.

MARQUES, A. C. S.; BIONDI, ANGIE. (In)visibilidade de mulheres sem rosto: ética e política em imagens fotográficas de Teresa Margolles. **Comunicação e sociedade**, v. 32, p. 269-286, 2017.

MARQUES, A.; BIONDI, ANGIE. Omayra: reflexões sobre o rosto, uma fotografia e suas políticas. **Galáxia**, v. 33, p. 145-157, 2016.

MARTINO, Luis Mauro Sá; MARQUES, Angela Cristina Salgueiro. Reconhecer a vida e a experiência do outro: tensionamentos epistêmicos, normativos e identitários. **E-Compós**, v.24, p.1-21, 2021.

MONDZAIN, Marie-José. **A imagem pode matar?**. Lisboa: Nova Veja, 2009.

MONDZAIN, Marie-José. **Confiscação**: das palavras, das imagens e do tempo. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

RANCIÈRE, J. Trabalho sobre a imagem. **Urdimento**, n.15, p.91-105, 2010.

SOUZA, F. C. V.; COELHO, T.; MARQUES, A. C. S. A vulnerabilidade e o rosto em imagens de sujeitos empobrecidos: notas para pensar outramente a relação entre estética e política. **Parágrafo**: Revista científica de comunicação social da FIAM-FAAM, v. 5, p. 51-65, 2017.

SOUZA, F. C. V.; MARQUES, A. C. S. Rosto e cena de dissenso: aspectos éticos, estéticos e comunicacionais de constituição do sujeito político. **Questões Transversais – Revista de Epistemologias da Comunicação**, v. 4, p. 17-27, 2016.

STEYERL, Hito. Em defesa da imagem ruim. **Serrote**, v. 19, p. 186-199, 2015.