

Televisão, testemunho e a regulação da comoção¹

Television, witnessing and the regulation of affect

Leandro Rodrigues Lage

Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura (PPGCLC) da Universidade da Amazônia (Unama).

Email: leandrorlage@gmail.com

Submetido em: 11/06/2017

Aceito em: 16/08/2017

RESUMO

O objetivo do trabalho é refletir sobre a dimensão testemunhal de certas imagens televisivas e sobre estratégias telejornalísticas de regulação da comoção relacionadas a operações de enquadramento das vítimas. O artigo analisa as imagens do resgate do "menino da ambulância", o garoto sírio Omran Daqneesh, divulgadas em agosto de 2016. Explora-se o contexto de surgimento das imagens do menino e discute-se as possibilidades de moralização do espectador televisivo. Em seguida, são examinadas as dimensões testemunhais das imagens do menino sírio, bem como os modos de enquadrar o sofrimento engendrados pelas operações telejornalísticas, com base na utilização do vídeo do salvamento pelo *Jornal Nacional* e no enfoque sobre a criança como "boa vítima". Por fim, analisa-se a configuração das estratégias televisivas de regulação da comoção, confrontando-as com uma problematização ética das imagens.

Palavras-chave: *Televisão; Testemunho; Comoção.*

ABSTRACT

This paper aims to reflect on the testimonial dimension of certain television images and on telejournalistic strategies of affect regulation related to operations of framing victims. We analyze the images of the "rescue of the ambulance boy", the syrian boy Omran Daqneesh, published in August of 2016. Initially, we explore the context of the appearance of the boy's image and we also discuss the possibilities of moralization of the television spectator. Then, we examine the testimonial dimensions of the images of the syrian boy, as well as the ways of

¹ Este trabalho foi desenvolvido no âmbito do projeto de pesquisa intitulado "Figurações da vulnerabilidade: linguagens do sofrimento, políticas do comum". Uma versão preliminar foi apresentada aos integrantes do GT Estudos de Televisão da XXVI Compós, em 2017, a quem agradeço pelas críticas.

framing the suffering engendered by telejournalistic operations, based on the use of the video of the rescue by *Jornal Nacional* and the focus on the child as a "good victim". Finally, we analyze the configuration of television strategies of affect regulation, confronting them with an ethical problematization of images.

Keywords: Television; Witnessing; Affect.

RESUMEN

El objetivo del trabajo es reflexionar sobre la dimensión testimonial de ciertas imágenes televisivas y sobre estrategias de regulación de la afeción utilizadas por el periodismo televisivo, relacionadas con las operaciones de encuadramiento de las víctimas. El artículo analiza las imágenes del rescate del "niño de la ambulancia", el niño sirio Omran Daqneesh, divulgadas en agosto de 2016. Se explora el contexto de surgimiento de las imágenes del niño y se discute las posibilidades de moralización del espectador televisivo. Se examina la dimensión testimonial de las imágenes del niño, así como los modos de encuadrar el sufrimiento engendrado por las operaciones del periodismo televisivo, desde el uso del vídeo del rescate por el *Jornal Nacional* y del enfoque sobre el niño como "buena víctima". Finalmente, se analiza la configuración de las estrategias televisivas de regulación de la afeción, enfrentándolas con una problematización ética de las imágenes.

Palabras clave: Televisión; Testimonio; Afeción.

Introdução

Why don't presidents fight the war?

Why do they always send the poor?

B.Y.O.B., System of a Down

Em 17 de agosto de 2016, imagens divulgadas pelo grupo ativista Aleppo Media Center (AMC) foram reproduzidas por emissoras televisivas do mundo inteiro e repercutiram significativamente nas redes sociais. A difusão daquelas imagens suscitou inúmeras reações das autoridades internacionais em relação aos conflitos na Síria. Referimo-nos ao vídeo do resgate do menino Omran Daqneesh, de 5 anos, sentado no banco de uma ambulância, coberto de poeira e sangue, segundos após ser retirado dos escombros de um prédio bombardeado por aviões. Durando apenas poucos segundos, o registro do visível choque da criança recém-salva logo foi eleito símbolo da maior catástrofe humanitária deste século.

Menos de um ano após o bombardeio e a circulação massiva daquelas imagens, Omran Daqneesh reapareceu na imprensa internacional. O menino e seu pai concederam entrevistas a emissoras sírias, libanesas e russas nas quais disseram estar bem, vivendo em Aleppo, cidade tomada pelo regime de Bashar al-Assad. Rapidamente outras organizações e agências internacionais se posicionaram questionando a liberdade de Daqneesh e sua família, que teriam sido coagidos a conceder entrevistas e a falar em favor de Assad. As imagens do menino voltaram, assim, ao centro da guerra simbólica travada em torno do conflito.

O drama de Omran, televisionado e documentado, foi usado por diversos atores políticos, de estadistas a ONGs internacionais, como forma de denunciar os impactos dos conflitos armados sobre a população civil e reforçar o apelo humanitário. Apesar da avalanche de reações - em sua maioria retóricas e midiáticas - à imagem do menino sírio e aos modos como foi utilizada, o que nos interessa é outra forma de apelo suscitada por aquela filmagem intensamente reproduzida pelo noticiário internacional: o apelo à comoção². O objetivo do trabalho é refletir sobre a dimensão testemunhal de certas imagens televisivas e sobre estratégias telejornalísticas de regulação da comoção relacionadas a operações de enquadramento das vítimas.

O incessante fluxo televisivo, marcado pela repetição e pela transitoriedade, ainda é capaz de produzir imagens remanescentes, que dizem do presente, mas também se inscrevem em relevo na história de um acontecimento? Ainda é capaz de produzir imagens diante das quais é possível se comover? Os registros do menino Omran Daqneesh parecem responder a essas duas exigências: elas comovem e carregam consigo o valor testemunhal do sofrimento exposto a espectadores de todo o mundo, instados a observar atentamente o corpo abatido e o rosto ensanguentado daquela criança. Do ponto de vista da capacidade de enquadramento de determinados sujeitos e experiências de sofrimento, de que maneira a televisão exerce esse poder de regular nossas respostas afetivas e morais?

Para seguir esse percurso argumentativo, começamos por explorar seu contexto de surgimento, relacionado às condições de moralização do espectador televisivo. Em seguida, exploramos as dimensões testemunhais das imagens de Omran Daqneesh. Adiante, investiga-se certos modos de enquadrar o sofrimento engendrados pelas operações telejornalísticas,

² Assim como na tradução brasileira de *Frames of War* (2009; 2015), de J. Butler, optamos por utilizar neste trabalho a expressão "regulação da comoção" como tradução para "regulation of affect".

observando como as imagens do salvamento foram incorporadas pela edição de 18 de agosto de 2016 do Jornal Nacional, exibido pela TV Globo. Por fim, analisa-se, com base no exemplo citado, como se desenrolam as estratégias televisivas de regulação da comoção. Nas considerações finais, confronta-se a discussão sobre tais estratégias e operações com uma problematização ética das imagens.

Entre a saturação e a comoção: a moralização do espectador

Aleppo é a maior cidade da Síria e o núcleo do mais violento conflito do século XXI. A imagem que permitiu ao mundo conhecer o menino Omran Daqneesh mostra o resgate de vítimas de um bombardeio aéreo sobre edificações de um dos bairros da cidade onde se concentram grupos opositores ao governo de Bashar al-Assad. Logo no início da filmagem original divulgada pelo AMC, percebe-se que o ataque ocorreu à noite. No vídeo, o menino é carregado por um homem e entregue a um paramédico, que o segura no colo e o leva para dentro de uma ambulância, situada logo ao lado dos escombros. Omran está coberto de poeira e manchas de sangue. O homem prepara a cadeira, senta a criança, pega um objeto qualquer ao lado e deixa a ambulância com pressa, sem nada dizer. Sozinho, o menino olha para fora do veículo pela porta traseira, de onde é filmado e fotografado. Não fala, tampouco esboça algum choro. Mal se move. Apenas devolve o olhar abalado aos cinegrafistas e fotógrafos, enxuga o rosto e, quando percebe que está sujo de sangue, limpa as mãos no banco onde está sentado. Logo em seguida a imagem é cortada para um novo salvamento. Mais duas crianças são deixadas na mesma ambulância, todas quietas, em choque, pelo mesmo homem.

Como na maioria das guerras desde o século passado, a imagem se tornou uma das armas do conflito. Pouco se sabia sobre Omran Daqneesh e sua família, mas a filmagem do "menino da ambulância" já era evocada pelos opositores ao governo de al-Assad, pela Organização das Nações Unidas (ONU) e por ONGs que acompanham a crise humanitária no país. Por outro lado, a contrapropaganda se esforçou em denunciar o vínculo do grupo ativista AMC, responsável pela gravação e divulgação do vídeo às emissoras de TV do mundo inteiro, às forças rebeldes. Os esforços, no entanto, não impediram que a imagem se tornasse um documento histórico da guerra civil na Síria. A imagem motivou a ONU a se posicionar sobre o

conflito e a pedir às nações e grupos envolvidos um cessar-fogo de 48 horas para que a ajuda humanitária chegasse aos locais de guerra.

Se a imagem do menino sobrevivente sírio é apenas um entre tantos outros registros daquela catástrofe, o que faz dele tão importante, o que lhe assegura seu apelo comovente? Para responder a essa indagação, é preciso devolvê-la à própria imagem e seu intenso e difuso percurso midiático. Imagens de sofrimento de vítimas dos conflitos no Oriente Médio, tais como a do menino Omran, tornaram-se um expediente rotineiro do fluxo televisivo. Como diria Sontag (2003), assim como a fotografia e o cinema, a televisão também tem seu capítulo na iconografia do sofrimento, o que justifica nossa preocupação com a inscrição testemunhal das vítimas, bem como com os modos com que esse dispositivo ordena a interação com os espectadores no sentido da regulação da comoção. À fixidez da fotografia e à duração da imagem cinematográfica, a televisão instaura a necessidade de compreender o fluxo constante e a superabundância de imagens - o que não significa, como veremos adiante, que tais imagens não sejam mais capazes de reter nossa atenção.

Por um lado, Sontag reconhece que

uma imagem tem sua força drenada pela maneira como é usada, pelos lugares onde é vista e pela frequência com que é vista. Imagens mostradas na tevê são, por definição, imagens das quais, mais cedo ou mais tarde, as pessoas se cansam. O que parece insensibilidade se origina na instabilidade da atenção que a tevê intencionalmente provoca e nutre por meio da sua superabundância de imagens. A saciedade de imagens mantém a atenção ligeira, mutável, relativamente indiferente ao conteúdo. O fluxo contínuo de imagens impossibilita uma imagem privilegiada. O xis da questão na tevê é que se pode mudar de canal, é normal mudar de canal, ficar inquieto, entediado. Os consumidores desanimam. Têm de ser estimulados, sacudidos sem cessar. (Sontag, 2003, p. 88)

Para a autora, a saturação funciona como espécie de contrapeso à força das imagens da televisão. O apelo emocional provocado pela exposição televisiva da dor alheia serve sobretudo de estímulo, de estratégia para superar a instabilidade da atenção que constitui a relação desse dispositivo com o espectador.

Por outro lado, antes de ceder ao argumento em favor da impassibilidade, isto é, de uma suposta indiferença generalizada a essas imagens, Sontag (2003) evita tomar os espectadores pelas artimanhas do dispositivo. E reage contra essa abordagem, cuja expectativa é o esvaziamento da dimensão moral da espectralidade televisiva do sofrimento: "Existem

centenas de milhões de espectadores de tevê que estão longe de sentirem-se impassíveis ante o que vêem na televisão. Eles não se dão ao luxo de fazer pouco caso da realidade" (Sontag, 2003, p. 92). É graças a essa capacidade de construção de uma relação mediada pela comoção que imagens como a do menino Omran ainda conseguem sobressair-se do fluxo televisivo e nos afetar de fato.

Porém, a história das imagens do menino não começou "originalmente" no fluxo televisivo. Pelo contrário, elas colocam em evidência um contexto de ampla convergência de conteúdos e imagens, originadas em plataformas e ambiências diversas, sob diferentes regimes produtivos, mas que são incorporadas pela *broadcast TV* (Fechine, 2009). No caso do menino Omran Daqneesh, as imagens provêm de um regime produtivo ainda mais específico, marcado pelos interesses políticos e midiáticos em torno de um conflito civil-militar. Uma vez publicizadas, foram ostensivamente reproduzidas nas redes sociais, criando um curioso quadro de pressão sobre emissoras televisivas do mundo inteiro, convocadas a contar aquela tocante história a partir de sua aura de credibilidade.

Assim, uma vez demarcada a dimensão moral da espetatorialidade televisiva do sofrimento e explicado o contexto de surgimento e circulação daquelas imagens, ainda é preciso tensionar o impacto daquela imagem, pôr à prova sua vocação para se tornar uma imagem histórica, símbolo de um acontecimento. No que diz respeito à filmagem do menino resgatado em choque, que nos olha enquanto enxuga o próprio sangue do rosto, o que lhe garante essa vocação histórica, documental e, no limite, testemunhal? Nada leva a crer que toda essa força resida tão somente no potencial de difusão do vídeo, visto em todo o globo num intervalo de poucas horas. Também não parece razoável suspeitar que a potência daquelas imagens se deva meramente à sua utilização pela retórica belicista governista ou anti-governista.

Nossa resposta aponta para três caminhos: em primeiro lugar, diz respeito à relação testemunhal que a própria imagem estabelece com o acontecimento, tanto do ponto de vista das dimensões relacional e representacional da imagem, quanto do das condições de existência daquela imagem; em segundo lugar, é preciso atentar para o papel da criança-vítima como elemento estético-composicional e retórico decisivo daquela imagem; antes disso, no entanto, será preciso chamar atenção para as operações televisivas de enquadramento do

acontecimento e de regulação da comoção, observando elementos específicos da linguagem telejornalística na apresentação daquela imagem. Ao final, abordaremos essa discussão à luz do debate sobre a ética das imagens, buscando localizar o lugar da televisão num processo de construção de imagens do mundo, dos sujeitos e de nós mesmos.

O testemunho involuntário de Omran Daqneesh

Ao reivindicarmos para as imagens do resgate do menino Omran uma dimensão testemunhal, é preciso argumentar em pelo menos duas direções. A primeira remete às dimensões relacional e representacional da imagem, isto é, àquilo que a imagem nos faz ver, transformando-nos em espectadores implicados no modo como são organizados os elementos da representação e a própria interação. A segunda deve considerar as condições de existência das imagens, enquanto vestígios, isto é, fragmentos do visível capazes de resistir ao próprio contexto histórico para depois ajudar a revelá-lo.

Nos estudos mais recentes sobre o testemunho midiático, um dos pressupostos mais relevantes sobre esse fenômeno é situá-lo para além de uma linguagem ou gênero testemunhal, mas observá-lo sob o prisma das modalidades de interação entre mídias e públicos que ele parece configurar - incluindo-se aí as mídias televisivas. Para Frosh e Pinchevski (2009), a melhor maneira de compreender essas práticas midiáticas é considerar o testemunho midiático como o testemunho performado na, pela e por meio da mídia. Ou seja, é preciso um enfoque tríplice sobre textos, imagens e narrativas responsáveis por enredar testemunhas, sobre as práticas midiáticas de cobertura, registro e vigilância, bem como sobre o posicionamento das audiências como testemunhas daquilo que se assiste. Como dizem os autores, "uma reportagem telejornalística pode, ao mesmo tempo, retratar testemunhas de um acontecimento, testemunhar um acontecimento e transformar espectadores em testemunhas" (Frosh; Pinchevski, 2009, tradução nossa).

A abordagem do *media witnessing* traz repercussões decisivas para a trajetória do conceito de testemunho, bem como para o entendimento dos processos jornalísticos. Em primeiro lugar, a rede de interações revelada pelo testemunho midiático, no limite, transforma a faceta relacional própria do testemunho, segundo a qual não pode haver testemunho sem

diálogo, um testemunho autossuficiente (Ricoeur, 2007; Pierron, 2010). Com o testemunho midiático, soma-se a essa dimensão relacional um “efeito de presença” das testemunhas instaurado a partir das textualidades midiáticas (Frosh, 2009). Essa modalidade testemunhal, mobilizada pelos vários dispositivos midiáticos e sujeita aos seus regimes específicos de visibilidade e dizibilidade, torna possível uma “copresença” imaginária do público-testemunha com aquilo que é retratado pelas narrativas midiáticas.

Em um dos primeiros trabalhos dedicados ao testemunho midiático, Ellis (2000) argumentava que a televisão, especialmente a *broadcast TV*, transformou os cidadãos contemporâneos em testemunhas dos acontecimentos de seu tempo. Diante das condições atuais de produção e circulação de conteúdos televisivos, bem exemplificadas pela incorporação e difusão relâmpago das imagens do resgate do menino Omran Daqneesh pelas TVs abertas, o autor argumenta que os espectadores são colocados na incômoda posição de quem “não pode dizer que não soube” (*cannot say that did not know*). As oportunidades de testemunhar, via televisão, o que acontece ao nosso redor e nos rincões mais distantes do mundo alteraram profundamente o regime de espectralidade televisivo (Ellis, 2009), criando uma espécie de cumplicidade mais ou menos interessada nos acontecimentos e experiências atrozess que não cessam de eclodir diante de nós e de convocar nossa atenção.

A correspondência entre o lugar do espectador e o da testemunha não deve ser considerada um mero jogo em que uma palavra é tomada pela outra. Como argumentamos em outras ocasiões, com base nos estudos recentes sobre testemunho e mais especificamente sobre o testemunho midiático, testemunhar envolve desde um exercício de “escuta” atenciosa do outro, um engajamento moral capaz de tomar consciência do sofrimento alheio e de reconhecer os infelizes e desditosos como igualmente humanos, até o limite da ação política efetiva para amenizar as circunstâncias geradoras de sofrimento. Em suma, o testemunho organiza-se voluntariamente em torno da vulnerabilidade humana, do trauma, da violência, da catástrofe, do infortúnio, colocando-os em evidência sob o espectro do sentimentalismo, da denúncia ou da fruição estética (Boltanski, 1993).



Figura 1 - O menino Omran Daqneesh na ambulância
Fonte: Quadro retirado do vídeo da AMC no Youtube.com

Espectadores do mundo inteiro se reuniram em torno do resgate do menino Omran Daqneesh, televisionado e compartilhado em larga escala, mas a força reveladora da dimensão testemunhal daquelas imagens está no fato de que, diferentemente de todos os outros flagrantes de salvamento, bastaram poucos segundos para que o menino sírio confrontasse o espectador com um olhar rebatido: vemos Omran, mas Omran também nos vê (IMG. 1). E nos vê assistindo seu infortúnio. Com isso, o menino nos obriga a um olhar atencioso, lembra-nos da posição de espectadores da desgraça alheia, força-nos a testemunhar um ínfimo e fragmentado intervalo de sua vida. Aos cinco anos, Omran Daqneesh tem seu corpo e seus gestos capturados, registrados e reproduzidos. Em troca, ele também nos obriga a um testemunho involuntário do sofrimento alheio.

Poder-se-ia objetar que não é novidade associar a televisão a estruturas narrativas melodramáticas ancoradas no sentimentalismo miserabilista. Contudo, nosso argumento segue na direção de uma preocupação a um só tempo ética e estética, a exemplo de Boltanski (1993), que escolhe a televisão para sua análise das formas de exposição do sofrimento como parte de uma retórica humanitária. É próprio desse dispositivo estabelecer essa relação ao mesmo tempo próxima e distante do outro que assistimos. Trata-se da assimetria entre a situação confortável do espectador televisivo, diante do aparelho, e a dupla vulnerabilidade dos que sofrem, submetidos ao próprio infortúnio e à exposição, não raro invasiva e violenta, da própria fragilidade. Ainda que instaure essa assimetria, a distância interposta pela tevê entre o

espectador e o sofrimento não oblitera a dimensão moral da espetatorialidade televisiva do sofrimento (Boltanski, 1993).

Citando as imagens televisivas do 11 de setembro, Chouliaraki (2009) tenta esclarecer como essa "entrega à domicílio" de imagens perturbadoras regula as relações do espectador quanto ao sofrimento a partir de um pano de fundo moral. "Com efeito, a televisão tende a suspender o centro geopolítico do espectador, o local doméstico do seu contexto nacional, e a reconfigurar novos modos de proximidade e de sensibilidade em relação ao sofrimento" (Chouliaraki, 2009, p. 177). Em outras palavras, a televisão, ao explorar o sofrimento do outro, conserva sua capacidade para moralizar o espectador, a ponto de convocá-lo a estabelecer uma relação emocional com o que se assiste. É nesse sentido que as imagens do menino Omran Daqneesh possuem um caráter testemunhal: não apenas pelo que mostram, mas por instituírem moralmente seus espectadores como testemunhas daquilo que mostram. Depois daquelas imagens, depois do olhar que nos é devolvido por Omran Daqneesh, ninguém pode dizer que não sabe.

Para investigarmos o segundo argumento em defesa do caráter testemunhal das imagens do menino Omran, será necessária uma rápida digressão a respeito de certas imagens fotográficas. Mais especificamente, referimo-nos às fotografias históricas retiradas clandestinamente em Auschwitz investigadas por Didi-Huberman (2012). Em 1944, integrantes do *Sonderkommando*, isto é, prisioneiros obrigados a trabalhar nas câmaras de gás e nos crematórios dos campos de concentração, conseguiram fotografar o processo de extermínio em pleno funcionamento no interior de Auschwitz-Birkenau. Desse ousado gesto, resultaram quatro fotografias resgatadas do "olho da história", cuja natureza fragmentária é incômoda frente à pretensa totalidade e à assepsia das imagens midiáticas, mas não compromete seu caráter vestigial e sua potência em relação à capacidade de tornar visível, de mostrar apesar de não poder fazê-lo.

Para Didi-Huberman (2012), a dimensão testemunhal daquelas imagens reside precisamente em sua incapacidade de apreender o acontecimento, ou mesmo de tentar fazê-lo, frente à capacidade de capturar pequenos porém significativos fragmentos visuais do que jamais poderia ser mostrado. Ou seja, o filósofo credita o caráter testemunhal daquelas imagens à própria existência delas num contexto de impossibilidade, e não apenas à sua

capacidade representacional da carnificina. O caráter lacunar daquelas fotografias reside na possibilidade que tais imagens fundaram: arrancar uma imagem improvável de um real impossível. Nesse sentido, aquelas só podem ser consideradas imagens-testemunho porque elas mesmas sobreviveram à extinção de quem as produziu, porque carregam na própria existência material os traços do acontecimento contra o qual se precipitaram.

É certo que o contexto histórico das imagens do menino Omran Daqneesh se distingue radicalmente dos chamados "rolos de Auschwitz". A natureza dessas imagens – fotografias antigas, de um lado, e vídeos midiáticos incorporados às narrativas telejornalísticas, de outro – é praticamente antagônica. E no que diz respeito à (im)possibilidade de produção de imagens do acontecimento, o quadro chega a ser inverso quando pensamos na pré-disposição contemporânea ao testemunho, facilitada tanto pela receptividade às narrativas testemunhais quanto pelas possibilidades tecnológicas de registro e circulação. Entretanto, a comparação aqui deve se limitar ao que esses dois conjuntos de imagens têm em comum: em primeiro lugar, no de serem evidências sensíveis produzidas no núcleo dos acontecimentos que retratam; em segundo lugar, no de serem imagens de experiências de sofrimento, no de retratarem, cada uma à sua maneira, os limites da vulnerabilidade humana.

Referimo-nos, portanto, às condições de *testemunhalidade* das imagens do menino Omran. Imagens do presente que também foram retiradas do "olho da história" para serem devolvidas, graças a estratégias propagandísticas e a condições midiáticas excepcionais de circulação e consumo, à escrita da história daquele conflito. Além de ser marcado pela grande quantidade de vítimas civis, o conflito na Síria também vem desafiando iniciativas diplomáticas, humanitárias e principalmente midiáticas. Mais de 20 nações - entre aliados do regime de Damasco, opositores e potências políticas e militares mundiais - envolveram-se nas negociações de paz. Entretanto, mesmo comboios humanitários escoltados pela Organização das Nações Unidas enfrentam dificuldades para entrar nas áreas de conflito. Além disso, por causa da ação de jihadistas contra a imprensa internacional, a Síria passou a ser considerado o país mais perigoso para profissionais de imprensa.

Diante de um contexto bélico, humanitário e midiático caótico, imagens como a filmagem do resgate de Omran passam a deter uma importância peculiar, credora tanto da potência em relação à capacidade de tornar visível, quanto da capacidade de mostrar apesar de

não poder fazê-lo, ou de fazê-lo no interior de um contexto de intensa disputa simbólica. Daí a natureza fragmentária das imagens que o noticiário expõe sobre o conflito. Não há duração nem continuidade, como na filmagem original de 1 minuto e 49 segundos que traz Omran Daqneesh. Escuro, barulhento e mal enquadrado, o vídeo é cortado como que para proteger o espectador da precariedade das circunstâncias em que foi feito, embora os retalhos sejam ainda mais reveladores. Não por acaso a filmagem recebe do telejornal um tratamento editorial completo, com introdução em nota, narração em voz off e passagem do correspondente internacional. Nessa incorporação do vídeo pelas linguagens e técnicas telejornalísticas operam fortemente as estratégias de regulação da comoção, sobre a qual falaremos adiante. Antes, no entanto, será necessário explicitar nossa abordagem voltada às operações televisivas de enquadramento.

Enquadrar o sofrimento, regular a comoção

As exigências morais que emergem quando estamos diante do sofrimento de outrem constituem, conforme argumenta Boltanski (1993), um clamor pela ação, pelo engajamento contra as injustiças e iniquidades. Entretanto, quando estamos falando da espectadorialidade televisiva, referimo-nos à condição de estarmos face ao sofrimento alheio, mas à distância, o que naturalmente delimita o horizonte de ação – embora não queiramos supor que ser espectador seja uma posição algo passiva. Esse obstáculo que a distância impõe à realização efetiva das ações políticas não impede, como vimos, que ocorram formas de engajamento ancoradas na solidariedade, na vontade de restauração da justiça e de reparação. E é precisamente a construção simbólica do sofrimento, no âmbito desse regime específico de visibilidade e dizibilidade, que regula, por assim dizer, a relação sensível entre aquele que sofre diante da câmera e aquele que assiste diante da tela.

Boltanski (1993) observa três formas básicas - ou tópicos, como chama o autor - a partir das quais o sofrimento é significativamente configurado: o tópico da denúncia, voltado à construção da indignação contra os responsáveis por provocar o sofrimento; o tópico do sentimento, centrado na figura do benfeitor, na exploração da emotividade e da humanidade comum; e o tópico estético, ancorado na capacidade que o espectador tem de reprimir a raiva

contra o malfeitor e a simpatia pelo benfeitor, encarando o horror sem hesitar, porque visualiza e passa a contemplar um sofrimento transformado em espetáculo. Cada um desses tópicos realiza destinos específicos, por assim dizer, da moralização do espectador, mas não o faz necessariamente de maneira separada.

Esse processo de moralização diz respeito tanto à capacidade de nos sentirmos afetados pelo sofrimento de outrem, quanto às operações de enquadramento que organizam a interação a ponto de indicar quem são aqueles pelo quais devemos nos apiedar. É nesse sentido que nos referimos a uma regulação da comoção, que elege aqueles por quem vale a lástima. Conforme argumenta Butler,

quando tomamos nosso horror moral como um sinal de nossa humanidade, não notamos que a humanidade em questão está, na verdade, implicitamente dividida entre aqueles por quem sentimos um apego urgente e irracional e aqueles cuja vida e morte simplesmente não nos afetam, ou que não consideramos vidas. Como devemos compreender o poder regulatório que cria esse diferencial no nível da resposta afetiva e moral? (2015, p. 81)

O simples fato de não reagirmos com a mesma proporção e horror diante da violência cometida contra todos os grupos, contra todos os "iguais", é porque no mínimo essa é uma igualdade virtual, regulada, como regulada é a comoção, nossa capacidade afetiva e moral de reagir com dó, piedade, compaixão, comiseração, pena, remorso, aflição, tristeza, ou com indiferença, apatia, distanciamento, frieza, descaso, desdém, impassibilidade etc. Antes de responder à indagação de Butler (2015), é preciso reconhecer: há um poder regulatório que cria o diferencial, que nos fornece as condições de avaliar e considerar aqueles por quem vale ou não a pena lamentar. É partindo dessa premissa, e entendendo como opera essa lógica, que se pode pensar em como extrair desse instrumental a possibilidade de tornar evidente essa conta malfeita que faz de seres como Omran Daqneesh meros objetos de comiseração.

Nesse contexto, a mídia de maneira geral volta ao centro do conflito, quase sempre como fiadora das regras e procedimentos que regulam socialmente a comoção. "Nossa comoção nunca é somente nossa: a comoção é, desde o começo, transmitida de outro lugar. Ela nos predispõe a perceber o mundo de determinada maneira, a acolher certas dimensões do mundo e resistir a outras" (Butler, 2015, p. 81). Para a autora, os enquadramentos e esquemas interpretativos construídos pela mídia e por outras instâncias simbólicas constituem

estruturas avaliadoras que, por sua vez, configuram as condições em que uma vida se torna perceptível como viva, e não apenas como vida. O desafio que se coloca, portanto, é pensar na inscrição de certos sujeitos como gesto revelador dessa regulação da comoção.

Os três tópicos de Boltanski (1993) constituem, em princípio, mecanismos ou modos de organização da linguagem da piedade para interpelar os espectadores, suscitando engajamentos específicos diante do sofrimento alheio. Na prática, os tópicos permitem compreender essas narrativas, bem como as regras que organizam a interação com os espectadores, orientando, senão suas ações, o que devem sentir sobre os personagens - a simpatia pelos benfeitores, a raiva dos malfeitores e a piedade dos sofredores - e sobre as situações de sofrimento - como uma injustiça a ser reparada ou um horror a ser contemplado. É nesse sentido que entendemos serem esses tópicos formas de enquadrar o sofrimento, isto é, de emoldurar as situações e experiências de sofrimento, tornando-as inteligíveis e compreensíveis segundo modos específicos de organização.

O enquadramento operado pela televisão, portanto, não apenas determina o que deve ser visto, como deve ser visto e de que maneira deve ser compreendida uma determinada situação ou experiência, mas também nos indica o que devemos sentir diante dela. Ou seja, referimo-nos a estruturas que organizam "diferentes formas de engajamento emocional diante do sofrimento à distância" (Boltanski, 1993, p. 86, tradução nossa).

O conceito de enquadramento tem uma longa trajetória de apropriações, graças à sua vocação analítica, e também oferece um esquema interessante para se entender determinadas interações tanto pelo prisma dos conteúdos e sentidos produzidos, quanto pelo ponto de vista da organização da relação comunicativa entre os interlocutores. Interessa-nos, sobretudo, a força operatória do enquadramento, que reside na dupla possibilidade de realização de uma análise voltada tanto para o modo como narrativas midiáticas enquadram o mundo, tornando acessíveis perspectivas específicas de interpretação da realidade, quanto para as molduras que permitem compreender, de modo reflexivo, a situação interativa sob análise, bem como o envolvimento dos atores nela implicados (Fabrino; Simões, 2012).

Uma das conhecidas apropriações do enquadramento enquanto conceito e operador analítico relacionado a esse universo midiático é a de Mouillaud (2002). Essa abordagem, a nosso ver, consegue não apenas contemplar a ambiguidade da definição de enquadramento,

como a conduz ao nível prático da "cena", num sentido que vem a calhar a uma proposta analítica dedicada a narrativas televisivas. Segundo Mouillaud,

a moldura opera ao mesmo tempo um corte e uma focalização: um corte porque, interditando a hemorragia do sentido para além da moldura, intensifica as relações entre os objetos e os indivíduos que estão compreendidos dentro do campo e os reverbera para um centro. O produto do corte e da focalização institui o que se chamará (dando-lhe amplo sentido) de "cena". (2002, p. 61)

Ou seja, o enquadramento recorta, focaliza e põe os objetos e indivíduos em relação, produzindo uma cena capaz de se revelar enquanto forma específica de emoldurar a realidade. Ao mesmo tempo, configura-se uma cena verificável, uma moldura capaz de se constituir enquanto objeto de análise, porque instaura uma situação de interação em si mesma, cercada pela própria moldura.

Nesse sentido, uma análise de enquadramento deve considerar o pressuposto segundo o qual ela consistirá, sempre, um modo de "enquadrar o enquadramento". Como afirma Butler (2015), analisar um enquadramento é necessariamente questionar a moldura, é

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. A moldura nunca determinou realmente, de forma precisa, o que vemos, pensamos, reconhecemos e aprendemos. Algo ultrapassa a moldura que atrapalha nosso senso de realidade; em outras palavras, algo acontece que não se ajusta à nossa compreensão estabelecida das coisas. (Butler, 2015, p. 24)

Entendemos, portanto, que o que está em jogo em nossa análise são os enquadramentos enquanto mecanismos próprios desse regime midiático de visibilidade e dizibilidade que organizam aqueles que devem ser vistos, como devem ser vistos, de que maneira devemos compreender seus testemunhos e suas experiências de sofrimento e o que deveríamos sentir diante deles. Esses mecanismos se materializam como "cenas" - tomadas num amplo sentido do termo - nas quais estão inscritos os sujeitos, seus corpos e falas.

A criança-vítima e as operações de enquadramento no telejornal

A principal estratégia de regulação da comoção percebida nas imagens do menino sírio Omran Daqneesh remete ao que Moeller (2002) chama de hierarquia da vitimização, expressa no modo como narrativas jornalísticas de notícias internacionais constroem uma escala de sofrendores que merecem compaixão. E as crianças, como o menino Omran, ocupam o topo dessa hierarquia. Indaga a autora: o que é melhor para comunicar batalhas e conflitos sangrentos do que mostrar uma criança vítima? Não é a primeira nem foi a última vez que crianças vítimas de catástrofes e violências são retratadas como forma de ilustrar e chamar atenção para conflitos sociais, políticos e humanitários. Imagens de crianças fragilizadas, em situações de risco ou mesmo sem vida são usadas com frequência tanto por narrativas midiáticas, quanto por iniciativas políticas e humanitárias.

Moeller (2002) critica a utilização de crianças como forma de realçar a capacidade retórica de certas narrativas, embora reconheça que tais imagens possuem uma significativa capacidade de chamar atenção tanto para si quanto para a questão social na qual estão envolvidas. "Crianças dramatizam a integridade de uma causa por terem sua inocência contrastada com a malevolência (ou talvez hostilidade banal) de adultos revestidos de autoridade" (Moeller, 2002, p. 39, tradução nossa). Transformadas em símbolos da inocência, crianças como o menino Omran se tornaram "boas vítimas" adequadas a certos mecanismos de regulação da comoção. Mas o que poder haver de tão obsceno e sedutor nessas imagens atroztes de infâncias tragicamente ameaçadas?

Para Moeller (2002), a instrumentalização da infância por certa retórica política, materializada no enquadramento cujo foco é a criança-vítima, tem raiz na imagem cultural e historicamente criada da inocência, dependência e imaturidade como características marcantes desses sujeitos em desenvolvimento. Com base nos trabalhos do historiador francês Philippe Ariès, a autora lembra que a própria noção de infância que conhecemos hoje é uma "invenção social". Nas sociedades pré-modernas, por exemplo, crianças eram consideradas adultos em miniatura, dotados de emoções, paixões e vontades tal como as pessoas mais velhas. Nesse sentido, de um ponto de vista cultural, atualmente as crianças também são associadas a ideais específicos: ao futuro, à importância da família, à fragilidade, à liberdade etc. Todo esse pano de fundo axiológico faz com que as crianças se tornem vítimas potentes em sua capacidade de suscitar atenção, indignação e piedade.

No caso do resgate de Omran Daqneesh, a ênfase dada à imagem do menino (outras crianças aparecem ao final do vídeo, entre elas a irmã de Omran, mas elas têm seus resgates abreviados por cortes) pelo grupo AMC ao editar o vídeo e disponibilizá-lo, bem como pela edição do telejornal, serve tanto às estratégias de exploração da emotividade, do sentimentalismo e da comoção, quanto à denúncia e responsabilização dos autores do ataque aéreo - aliados de Bashar al-Assad, em especial os russos, embora tanto o governo de Damasco quanto o de Moscou tenham negado a autoria do ataque e usado essa negação para acusar a suposta falsidade da gravação.

Na matéria apresentada pelo Jornal Nacional, Omran Daqneesh se torna o eixo balizador da narrativa telejornalística, o centro de toda a cena montada para retratar a violência da guerra. Tanto a imagem quanto a narração se concentram na figura do menino: seu estado físico e emocional, seus gestos e reações, seu olhar e seu silêncio. O apresentador anuncia na bancada: "A guerra na Síria produziu mais uma imagem simbólica e comovente". Em seguida, as imagens do menino sendo levado de mão em mão até ser deixado no interior da ambulância.

Todo o primeiro trecho do vídeo original postado pelo grupo AMC é mantido. As imagens de Omran têm prioridade e não sofrem cortes. São retirados apenas os trechos finais, da câmera buscando filmar o salvamento de outras crianças, sem, no entanto, conseguir capturar os gestos e rostos delas. Durante a aparição de Daqneesh, a narração limita-se a descrever as imagens, enquadrando-as de modo sentimentalista, revestindo-as de um tom condolente e enternecedor:

A imagem é de uma criança que não chora; um menino sujo de pó e sangue. Resignado, mas não em paz. O registro acontece depois de um bombardeio em Aleppo. Omran Daqneesh é resgatado dos escombros e levado à ambulância para atendimento.

Ele não fala uma palavra, não reclama. Olha nos olhos do mundo pelas lentes da câmera. O garoto comportado da guerra fica em silêncio. A mão encontra o rosto machucado e tenta entender o que aconteceu. Omran recebe a companhia de outras crianças. Os pais e os três irmãos dele teriam sobrevivido. (Jornal Nacional, 18/08/2016)

Na falta de palavras do menino, o silêncio se torna significativo de sua dor, do choque de ter sua casa invadida por bombas no meio da noite. O corpo de Omran, seus gestos, seu rosto, seu olhar, tudo é capturado e enquadrado para dar sentido àquela narrativa dos horrores da

guerra. Mas o mesmo enquadramento que enfoca é o que silencia. É como se as outras crianças fossem apenas coadjuvantes do personagem principal, que soube oferecer um retrato mais preciso e comovente do acontecimento: silêncio, sangue, vergonha, inocência, fragilidade, vulnerabilidade. Omran Daqneesh, como diz a narrativa do telejornal, é uma vítima dócil. Não grita, não reclama. Também não se debate, não chora. O "garoto comportado" não reage como se espera. Mesmo assim, sua reação é meticulosamente capturada e incorporada à cena.

Um dos enquadramentos mais comuns encontrados por Moeller (2002) coincide com precisão com a maneira pela qual Omran tem sua história contada e sua aparição presidida naquela narrativa telejornalística. Trata-se sobretudo da "criança enquanto vítima a ser resgatada" da catástrofe, isto é, um sujeito frágil e incapacitado, totalmente dependente de mãos adultas para ser retirado de um contexto violento e ameaçador. Esse modo de dar inteligibilidade à cena de salvamento do menino sírio fica ainda mais evidente no último trecho da reportagem. Após imagens aleatórias da cidade de Aleppo sob ataque, Omran volta à narrativa, que o mostra em câmera lenta, já sentado no banco da ambulância, enxugando o próprio rosto: "Omran tem 5 anos, a idade de uma guerra que já matou 250 mil pessoas e desalojou 11 milhões na Síria. O menino parado é vítima de uma catástrofe humanitária e da inércia da comunidade internacional", diz o repórter, em voz off.

Também chama atenção o tom de denúncia, que mistura a compaixão pelo menino atingido pelo ataque aéreo com a repulsa tanto pelos perpetradores daquele sofrimento, quanto pelas lideranças políticas que poderiam trabalhar para pôr fim àquele infortúnio. Ao mesmo tempo, a acusação de negligência da "comunidade internacional" é tipicamente um artifício da culpa generalizada. Os perpetradores daquele sofrimento não têm nome, não aparecem, não são chamados a se justificar. O tópico da denúncia limita-se à exploração da catástrofe e do sofrimento, mas não se estende aos agressores, abrindo margem a uma indignação vazia, sem responsabilização.

O menino Omran se torna um exemplar de todas as outras crianças-vítimas da guerra da Síria, modelo vitimário do qual se consegue capturar todo choque e o horror da guerra em poucos segundos de registro. Para essas narrativas, expor as vítimas infantis no momento de sua maior vulnerabilidade constitui um preço a ser pago pela necessidade de regulação da comoção orientada a despertar a consciência do mundo para a catástrofe. O problema, segundo

critica Moeller (2002), é que as questões políticas não se resolvem apenas empurrando as crianças para o centro das atenções e fazendo delas meros instrumentos para angariar olhares simpáticos e condescendentes.

O enquadramento mais desconcertante de um ponto de vista ético, na esteira de Boltanski (1993), é o registro estético do sofrimento. Não que o espectador também não seja moralizado, a exemplo dos tópicos de denúncia e sentimento, mas o é de modo radicalmente diferente dos enquadramentos anteriores. Funda-se numa ausência de obrigação moral para com o sofredor, tornando possível um exercício compreensivo diferente, que remete a outros lugares, personagens, tempos e experiências de sofrimento. Esse tipo de encenação fica evidente ao fim da matéria, quando a narrativa retoma a imagem de Omran em câmera lenta, como que permitindo ao espectador olhar cada gesto individualmente, numa temporalidade particularmente demorada e dedicada a estetizar o sofrimento alheio.

A última imagem da reportagem é a de Omran Daqneesh olhando a própria mão, depois de enxugar o sangue do rosto. Embora tenha sido resgatado, é o menino quem enxuga o próprio rosto. Há quem o fotografe e o filme, mas não há quem lhe enxugue o rosto e o tranquilize. Para Boltanski (1993), o convite a contemplar o espetáculo do sofrimento não é inteiramente um movimento estetizante e egoísta. Pode ser também político, ao menos no sentido de oferecer ao espectador um espaço e um tempo para pensar. Ou, como argumenta Chouliaraki (2009, p. 192), talvez seja uma "re-historicização potencial e um movimento de repolitização que permite ao espectador operar uma distância e oferecer-lhe uma temporalidade favorável à reflexão". A lenta repetição oferece uma duração que permite pensar, que convida a olhar e a pensar, sem necessariamente depurar tais imagens em comoção e perturbação.

Por uma ética da imagem televisiva

Na introdução de um número recente da revista *Visual Communication*, Chouliaraki e Blaagaard (2013) defendem a importância de se discutir as imagens e representações visuais à luz de questões éticas, e não apenas estruturais, formais etc. Importa, nesse sentido, que

voltemos à ideia das imagens como parte de uma artilharia simbólica na qual estão em jogo modos de enquadrar, mostrar, representar, narrar, ver o outro sofredor. Dizem os autores:

A ética das imagens, então, refere-se, em primeiro lugar, às relações sociais de poder e às formas da ação moral-política que as representações visuais dessa vulnerabilidade nos convocam a performar e, em segundo lugar, às reivindicações de verdade e aos modos de identificação para com aqueles que sofrem - isto é, o que essas visões nos dizem sobre nós mesmos enquanto atores morais e como elas nos convidam a nos engajar para com os sofredores. (Chouliaraki; Blaagaard, 2013, p. 254, tradução nossa)

Do ponto de vista ético, o que entra em conflito na *imagerie médiatique de la souffrance* exemplificada pela reprodução em massa do vídeo do menino Omran Daqneesh é precisamente a capacidade de difusão da televisão - que talvez ainda preserve sua competência para nos comover e nos fazer acreditar, que talvez ainda permita nos identificarmos com aqueles que sofrem - e sua aparente necessidade de intrusão no sofrimento alheio, sob o nobre pretexto da denúncia de uma moral edificante intrínseca às operações telejornalísticas. Diante de dilemas como este, Chouliaraki e Blaagaard (2013) assumem duas premissas a respeito do debate sobre a ética das imagens, as quais tentaremos esclarecer retomando o exemplo do registro telejornalístico do resgate do "menino da ambulância".

O primeiro pressuposto é que imagens não têm simplesmente um poder representacional supostamente extrínseco à realidade que retratam. Pelo contrário, os autores defendem o poder performativo que tais imagens exercem sobre a realidade, ajudando a configurar seus significados. Por esse motivo, argumentamos que a dimensão testemunhal e a relevância histórica das imagens de Omran Daqneesh não remetem apenas ao "conteúdo" de sua representação, mas à própria interferência daquelas imagens, que são, em si mesmas, gestos políticos, armas usadas numa guerra simbólica na qual se decide quem merece e quem não merece morrer - ou quais mortes devem ou não ser lamentadas, quais vítimas devem ser retratadas e quais são "efeitos colaterais" da guerra.

A segunda premissa remete a outra forma de poder intrínseca a essas imagens de vulnerabilidade e violência, que não diz respeito apenas às convicções pessoais e emoções particulares, mas principalmente à configuração de imaginários sobre guerras e conflitos distantes, à conformação de uma educação moral que altera substancialmente a percepção

cultural que o Ocidente tem do Oriente, que o Norte tem do Sul, ou que temos sobre aqueles cujo sofrimento testemunhamos diante da televisão. Para os autores, "entender como nossa cultura imagina o mundo para além de nossa zona de segurança e prosperidade e como essas imagens reivindicam uma humanidade comum ou justiça requer, portanto, um foco nítido na análise histórica e crítica da estética das imagens" (Chouliaraki; Blaagaard, 2013, p. 254, tradução nossa).

Finalmente, a essas duas pressuposições, acrescentaríamos uma terceira, também relativa a uma estética das imagens, na confluência entre uma preocupação ética e outra afetiva. Trata-se de reivindicar a necessidade de considerar tais imagens e operações midiáticas como partes de uma engrenagem organizadora e reguladora de nossa comoção. As imagens do menino Omran foram, desde a produção pelo grupo AMC até a edição final pelo Jornal Nacional, meticulosamente trabalhadas para chocar quem as assistisse, orientando tanto aquilo que os espectadores deveriam sentir quanto o lugar moral em que deveriam se colocar. Assim como nossa comoção não é nunca somente nossa, em estado puro e autônomo, as imagens também não nos chegam *in natura* - nem as imagens "originalmente" televisivas, nem as imagens próprias da era da convergência, ambas revestidas de uma necessidade dupla: de responder às reivindicações de verdade e autenticidade, bem como à necessidade de chamar atenção para si.

A questão ética subjacente a essas operações televisivas de enquadramento e moralização é, sobretudo, saber se a exposição lúgubre da vulnerabilidade de Omran Daqneesh nessas imagens do presente é um preço justo (e ético) a se pagar.

Referências bibliográficas

BOLTANSKI, L. *La souffrance à distance: morale humanitaire, médias et politique*. Paris: Editions Métailié, 1993.

BUTLER, J. *Frames of war: when if life grievable?* London: Verso, 2009.

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

CHOULIARAKI, L. “O 11 de Setembro, a sua colocação em imagens e o sofrimento à distância”. In: DAYAN, D. *O terror espetáculo: terrorismo e televisão*. Lisboa: Edições 70, 2009, p. 173-192.

CHOULIARAKI, L; “BLAAGAARD, B. B. Special issue: the ethics of images”. In: *Visual Communication*, v. 12, n. 3, pp. 253-259, 2013.

DIDI-HUBERMAN, G. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.

ELLIS, J. “Mundane witness”. In: FROSH, P; PINCHEVSKI, A. *Media witnessing: Testimony in the age of mass communication*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009, p. 73-88.

ELLIS, J. *Visible fictions: Cinema: television: video*. New York: Routledge, 1992.

FECHINE, Y. “A programação da TV no cenário de digitalização dos meios: configurações que emergem dos reality shows”. In: FREIRE FILHO, João. (Org.). *A TV em transição. Tendências de programação no Brasil e no mundo*. Porto Alegre: Sulina, 2009, v. 1, pp. 139-170.

FROSH, P. “Telling presences: witnessing, mass media, and the imagined lives of strangers”. In: FROSH, P; PINCHEVSKI, A. *Media witnessing: testimony in the age of mass communication*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009, pp. 49-72.

FROSH, P; PINCHEVSKI, A. “Why media witnessing? Why now?” In: FROSH, P; PINCHEVSKI, A. *Media witnessing: Testimony in the age of mass communication*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009, pp. 1-22.

MENDONÇA, R. F.; SIMÕES, P. G.. “Enquadramento: diferentes operacionalizações analíticas de um conceito”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 27, pp. 187-201, 2012.

MOELLER, S. “A hierarchy of innocence: the media’s use of children in the telling of international news”. In: *The Harvard International Journal of Press/Politics*, v. 7, pp. 36-56, 2002.

MOUILLAUD, M. “A crítica do acontecimento ou o fato em questão”. In: PORTO, S. D.; MOUILLAUD, M; (Orgs.). *O jornal: da forma ao sentido*. Brasília: UnB, 2002, pp. 49-83.

PIERRON, J-F. *Transmissão: uma filosofia do testemunho*. São Paulo: Loyola, 2010.

RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. São Paulo: Unicamp, 2007.

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