

REFUGIADOS E FOTOGRAFIA: Uma análise iconológica das imagens de Alan Kurdi

[REFUGEES AND PHOTOGRAPHY: An iconological analysis of images of Alan Kurdi]

Camila Magalhães de Holanda

Resumo: Este artigo é parte da pesquisa sobre o papel desempenhado pela fotografia e pela narrativa jornalística para a construção de realidades, símbolos e relações sociais. Neste primeiro momento, utilizamos a iconologia de Aby Warburg, segundo Didi-Huberman (2013), para reconhecer as remanescências temporais contidas nas imagens e, assim, perceber como as fotografias de Alan Kurdi, menino sírio encontrado morto na praia de Bodrum, Turquia, em 2015, nos afetam e se constroem como símbolo de uma situação. Nosso referencial teórico se fundamenta nos estudos de fotografia de Roland Barthes (1984) e Susan Sontag (2003; 2004).

Palavras-chave: Síria, refúgio, guerra, fotografia, iconologia.

Abstract: This article is part of the research on the role of photography and journalistic narrative in the construction of realities, symbols and social relations. In this first moment, we use Aby Warburg's iconology, according to Didi-Huberman (2013), to recognize the temporal remnants contained in the images and thus understand how the photographs of Alan Kurdi, Syrian boy found dead on Bodrum Beach, Turkey, In 2015, they affect us and are built as a symbol of a situation. Our theoretical framework is based on the photography studies of Roland Barthes (1984) and Susan Sontag (2003; 2004).

Keywords: Syria, refuge, war, photography, iconology.

1. Guerra síria

A atual guerra civil na Síria irrompe após a sequência de protestos contra ditaduras que ficou conhecida como Primavera Árabe, em 2011. Mas tem raízes históricas que remontam à Primeira Guerra Mundial, após a qual os países europeus vitoriosos partilharam as terras do Oriente Médio, na região onde hoje se encontram Líbano, Síria (colônias francesas), Iraque e Palestina (colônias inglesas). A divisão não levou em conta, assim como na partilha da África, as divisões étnicas e religiosas que habitavam a região há milhares de anos. Como comenta Cavalcanti, durante os cinco últimos milênios, o país “já esteve nas mãos dos sumérios, dos faraós egípcios, de

bizantinos, romanos, otomanos, de Alexandre, o Grande, dos árabes, dos franceses, entre outros povos”¹.

A Síria só teria sua independência após o fim da Segunda Guerra Mundial, mergulhada numa profunda instabilidade política. Entre 1946 e 1956, o país teria 20 governos diferentes². Nesse contexto, Hafez al-Hassad, representante da etnia alauíta - 10% da população do país, segundo Cavalcanti -, toma o comando do país em fevereiro de 1971. Assim, a maioria sunita - Cavalcanti estima em 18 milhões de pessoas -, começa a articular uma rígida oposição ao governo de al-Hassad, que proibiu a criação de partidos da oposição, a participação de candidatos contrários ao governo nas eleições e começou a usar força militar para repressão.

Após a morte dele em 2000, quem assume o poder é seu filho, Bashar al-Assad, por meio de referendo. No começo do mandato, sinaliza para uma evolução da democracia, da liberdade de imprensa e dos direitos humanos. “Mas eram só palavras. A repressão à oposição continuava a mesma e os alauítas continuavam ascendendo social e economicamente, enquanto a maioria sunita era deixada de lado”³.

Assim, em março de 2011, após a queda dos ditadores da Líbia e do Egito, a oposição de al-Assad decide ir às ruas, exigindo sua saída. A repressão aos movimentos é violenta e “em apenas dois dias - 18 e 19 de março -, estima-se que mais de 500 pessoas, todas civis, tenham sido mortas pelas forças do regime”⁴. As atitudes do exército sírio são tão pesadas que, segundo Cavalcanti, começaram a surgir relatos de truculência extrema em algumas cidades, como Homs, Daraa, Hama e Latakia, com assassinatos de famílias inteiras, estupros e decapitações em praça pública.

“A situação chegou a tal ponto que, no final de 2011, cerca de três mil soldados e oficiais desertaram do Exército Sírio por discordar das ações do governo”⁵. Dessa maneira, os combates se tornaram mais intensos e, em meio a tanta violência e destruição, a guerra síria continua sem perspectiva de um fim próximo. Enquanto isso, o número de refugiados vindos do país cresce e as estatísticas de deslocamento global batem recordes pelo quinto ano consecutivo.

1 CAVALCANTI, Klester. *Dias de Inferno na Síria*, p. 68.

2 Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/sociedade/historia/disputas-etnicas-religiosas-da-siria-remontam-antiguidade-9867139>> Acesso em: 30 nov. 2018.

3 Ibid., p. 69.

4 Ibid., p. 70.

5 Ibid., p. 70.

De acordo com o relatório Tendências Globais, do Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados (ACNUR)⁶, até o final de 2017 existiam 68,5 milhões de pessoas deslocadas por guerras e conflitos em todo o mundo (uma população semelhante a da Tailândia, por exemplo). O número equivale a uma pessoa se deslocando a cada dois segundos. Uma das justificativas para o aumento no último ano é a intensificação dos conflitos na República Democrática do Congo e, também, a guerra no Sudão do Sul. Desse número, 25,4 milhões são refugiados - 2,9 milhões a mais que em 2016, sendo o maior contingente de refugiados já registrado pelo ACNUR. O relatório também mostrou que a população deslocada global é jovem: 53% do número total são crianças, muitas desacompanhadas ou separadas das famílias. Dos deslocados sob mandato do ACNUR, dois terços são provenientes da Síria, Afeganistão, Sudão do Sul, Mianmar e Somália.

Da Síria, um dos trajetos mais comuns é a fuga para a Turquia via terra e, de lá, para a Grécia, de barco. Essa é uma das principais rotas para cruzar o mar Mediterrâneo rumo à Europa - outras comuns são da Líbia para a Itália e do Marrocos para a Espanha. Em 2017, 165.902 pessoas chegaram via mar Mediterrâneo à Europa, segundo a Organização Internacional para Migração (OIM), vinculada à Organização das Nações Unidas (ONU). De acordo com o relatório Fatal Journeys - Volume 3, da OIM, foram 3.901 mortes durante as travessias desde janeiro até o começo de dezembro de 2017. O trajeto é considerado o percurso de migração mais fatal do mundo. Em 2015, ano da morte de Alan Kurdi, foram 3.771 fatalidades. Desde 2014, a OIM registra aproximadamente 14.500 mortes no Mediterrâneo.

O ACNUR não utiliza o termo “migrante” para descrever quem foi forçado a fugir. Para o Alto Comissariado, refugiado é a pessoa que foi forçada a deixar seu país de origem e, por risco de violência ou perseguição caso volte para casa, necessita de proteção internacional. O uso do termo pela ONU é fundamentado em instrumentos legais internacionais, como a Convenção de 1951 e o Protocolo de 1967.

Na Convenção de Genebra de 1951, com a elaboração do Estatuto do Refugiado, ficou determinado, na esfera internacional em seu âmbito universal, que é caracterizada como refugiada a pessoa que “temendo ser perseguida por motivos de raça, religião, nacionalidade, grupos sociais ou opiniões políticas, se encontra fora do

⁶ Disponível em: <<http://www.unhcr.org/global-trends-2017-media>> Acesso em: 30 nov. 2018

país de sua nacionalidade e que não pode ou, por esse temor, não quer valer-se da proteção desse país” (Convenção de Genebra, 1951 como citado em Teixeira, 2017). Ressalta-se, que, como lembra Teixeira (2017), o refugiado é a pessoa cuja condição de refúgio já fora reconhecida por um instrumento internacional anterior, como o ACNUR - antes disso, a pessoa se caracteriza como solicitante de refúgio. De acordo com o Alto Comissariado, a obtenção do status de refugiado pode ser feita individualmente ou, em casos de grande afluência, é concedido “prima facie” (imediatamente).

Além disso, a partir do reconhecimento do status de refugiado, de acordo com Liliana Jubillut⁷, o Estado de acolhida passa a ter obrigações internacionais: passa a ser responsável por políticas de integração dessas pessoas com os habitantes locais. E o status de refugiado é válido enquanto as razões que o concederam persistirem. Tem-se, portanto, a perspectiva de que, um dia, o refugiado deixe de sê-lo.

Por ter sido elaborado no período pós Segunda Guerra Mundial, o Estatuto do Refugiado apresentava ainda limitações geográficas, temporais e de grupos sociais (como judeus e russos). Foi com a assinatura do Protocolo de 1967 que chegou-se a uma definição mais ampla de refugiado: “engloba aquele que se desloca em decorrência de graves violações dos direitos humanos”⁸.

Jubillut afirma, então, que “são elementos essenciais da definição de refúgio a perseguição, o bem fundado temor, ou justo temor, e a extraterritorialidade”⁹. A definição de perseguição traz consigo uma questão, já que alguns estados, especialmente os europeus, entendem o Estado como único agente de perseguição possível, restringindo os documentos internacionais sobre refúgio, já que não se adjetiva o termo “perseguição”. A autora considera que esta “pode ser efetivada por agentes não estatais, fato que ocorre em inúmeras situações, tais como no caso de guerra de guerrilhas e guerras civis”¹⁰, inclui-se aí a atuação de grupos terroristas, por exemplo.

Prestando alguma atenção nos marcadores de temporalidade, observa-se que a questão da migração em massa não é novidade da contemporaneidade. Jubillut considera que o altruísmo representado pela acolhida de pessoas perseguidas é um

⁷ JUBILLUT, Liliana. *O Direito Internacional dos Refugiados*.

⁸ TEIXEIRA, Gabriel. *O refúgio que você pode ver*, p. 173

⁹ JUBILLUT, Liliana. *O Direito Internacional dos Refugiados*, p. 45

¹⁰ *Ibid.*, p. 46

dos sentimentos mais antigos da humanidade. Segundo Bauman¹¹, o uso do termo “crise” para designar a situação de agora é um “codinome politicamente correto para a fase atual da eterna batalha dos formadores de opinião pela conquista e subordinação das mentes e dos sentimentos humanos”¹². A migração em massa existe desde os primórdios da era moderna e o que temos observado atualmente é um enorme aumento do fluxo de refugiados e pessoas pedindo asilo, somado ao fluxo já existente de migrantes em direção a Europa.

esse salto foi causado pelo número crescente de Estados ‘afundando’, ou já submersos, ou - para todos os fins e propósitos - de territórios sem Estado, e portanto também sem leis, palcos de intermináveis guerras tribais e sectárias, assassinatos em massa e de um banditismo permanente do tipo salve-se quem puder. Em grande medida, trata-se de um efeito colateral produzido pelas expedições militares ao Afeganistão e ao Iraque, fatalmente mal avaliadas, mal conduzidas e calamitosas¹³.

Os refugiados que chegam às nossas portas são vistos como estranhos, segundo Bauman. O autor ainda vai além: “problemáticos, irritantes, indesejados: inadmissíveis”¹⁴. Ao fugirem dessas situações de conflito, de precariedade de direitos e de falta de condições de sobrevivência e adentrarem os territórios daqueles que preferem ignorar a existência dessas situações, eles se tornam a personificação do colapso da ordem. Eles representam o que a maioria das pessoas pretende afastar de suas realidades, tornar mesmo invisíveis - fazendo aqui uso do termo no sentido da colonialidade do saber de Boaventura Santos. Os refugiados trazem consigo as marcas das “forças globais, distantes, ocasionalmente mencionadas, mas em geral despercebidas, intangíveis, obscuras, misteriosas e difíceis de imaginar, poderosas o suficiente para interferir também em nossas vidas”¹⁵.

Nesse contexto, como entender o que significam as imagens do corpo de Alan Kurdi? As fotografias do menino sírio encontrado morto em Bodrum, Turquia, em 2 de setembro de 2015, tiveram ampla repercussão a nível mundial, em diversos veículos de comunicação. Na análise aqui apresentada, procuramos entender como as fotografias nos despertam diferentes sensações e quais são os aspectos das fotos de Alan Kurdi que deram a essas imagens a força de representação que têm.

11 BAUMAN, Zygmunt. *Estranhos à nossa porta*.

12 Ibid., p. 7

13 Ibid., p. 11

14 Ibid., p. 87

15 Ibid., p. 21

2. Fotografia e guerra

Em latim, fotografia queria dizer *imago lucis opera expressa*, algo como imagem revelada, tirada, espremida, exprimida, segundo Barthes¹⁶. A fotografia tem essa capacidade: congela o tempo e o espaço e os imprime sobre uma superfície. “O que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente”¹⁷, ao funcionar como registro de um instante único, “as imagens geram impacto no leitor e podem criar símbolos nos quais os espectadores se espelham e/ou com os quais se solidarizam”¹⁸.

Nas palavras de Susan Sontag: “tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo”¹⁹. Não à toa, Debray argumenta que a maioria das fotos tem “como objeto aquilo que se sabe estar ameaçado de desaparecer”²⁰.

Sontag colabora nesse sentido ao escrever que toda foto fornece um testemunho. “Algo de que ouvimos falar mas de que duvidamos parece comprovado quando nos mostram uma foto”²¹, a fotografia, nesse sentido, é prova incontestável de um acontecimento, de que algo realmente existiu. Segundo Barthes, “toda fotografia é um certificado de presença”²². Uma foto incrimina - a adoção da técnica pela polícia forense ao redor do mundo ratifica isso. A autora considera que qualquer foto parece ter uma relação mais inocente, cuidadosa, de zelo, com a realidade visível do que outros objetos miméticos. Essa é uma característica singular à fotografia, já que “existe na fotografia algo de sagrado, uma beleza melancólica e incomparável que nenhum outro signo no universo das imagens seria capaz de reproduzir”²³.

É válido considerar as questões subjetivas que rondam o trabalho do *operator*, de Barthes, o fotógrafo. Tendo o mundo como possibilidade de objeto, é difícil ao fotógrafo ter controle total sobre o que fotografa e, ainda mais, sobre os significados

16 BARTHES, Roland. *A câmara clara*.

17 Ibid., p. 13

18 OLIVEIRA, Thamires. *Outros tempos na imagem*, p. 33

19 SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*, p. 26

20 DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem*, p. 28

21 SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*, p. 16

22 BARTHES, Roland. *A câmara clara*, p. 129

23 GONÇALVES, Osmar. *Desconstrução, opacidade e desmemória*, p. 92

da imagem obtida por ele. “Cada fotógrafo, enquanto narrador, transmite um ponto de vista que utiliza como referência aquilo que conhece do mundo”²⁴, deixando transparecer, naquela imagem, aspectos culturais e políticos de sua personalidade. Dessa forma, “apesar de manter uma relação com o referente, qualquer objeto socialmente relevante poderia ser representado segundo preceitos estéticos pretendidos pelo fotógrafo na criação de uma narrativa”²⁵.

Como nomear o interesse que certas fotografias geram em nós, os *spectator*? Para Barthes, “interesse” é insuficiente, já que há fotos que respondem a alguns interesses (como desejar o objeto ou a pessoa fotografada; amar o ser que a fotografia nos traz; espantar-se ou admirar-se com o que há na foto) mas nos interessam pouco. Barthes se preocupa em saber o que, na fotografia, causa esse estalo. O princípio da aventura (tal foto nos advém, outra não) permite a fotografia existir, mas é necessário colocá-la em posição de existência. O autor acaba por concluir que é a animação que faz a fotografia existir: “a própria foto não é em nada animada (não acredito nas fotos ‘vivas’) mas ela me anima: é o que toda aventura produz”²⁶ (Barthes, 1984: 37).

Com essa preocupação, Barthes (1984) nos traz as definições de *studium* e *punctum*. O *studium* é da ordem do geral, do vasto campo do interesse diversificado, do gosto inconsequente. “O *studium* é da ordem do *to like*, e não do *to love*; mobiliza um meio desejo, um meio-querer; é a mesma espécie de interesse vago, uniforme, irresponsável, que temos por pessoas, espetáculos, roupas, livros que consideramos ‘distintos’”. Quando reconhecemos o *studium*, entramos em sintonia com as intenções do fotógrafo, mas na nossa posição de *spectator*. Já o *punctum* é o que sai de uma cena, como uma flecha, para atingir quem observa. Designa essa ferida que fica, que marca. *Punctum* é o que em uma foto “me punge (mas também me mortifica, me fere)”²⁷.

Num primeiro momento de sua história, a fotografia retrata o que é considerado notável. A fotografia de intenção documental, por exemplo, desde seu princípio é “fascinada pelos pobres e pelos estranhos como temas fotografáveis por

24 OLIVEIRA, Thamires. *Outros tempos na imagem*, p. 45

25 Ibid.

26 BARTHES, Roland. *A câmara clara*, p. 37

27 Ibid., p. 46

excelência”²⁸. Após uma inversão de valores, torna-se notável aquilo que é fotografado - o que é relevante socialmente está registrado em foto. Porém, lembrando aqui a proliferação de imagens pela reprodutibilidade técnica de Walter Benjamin²⁹, comentada por Baitello Jr³⁰, em determinado momento, a repetição estética, a falta de criatividade ou de novidade na fotografia se esgota frente aos nossos olhos. Imagens de guerra são os grandes exemplos disso, como comenta Sontag, “o vasto catálogo fotográfico da desgraça e da injustiça em todo o mundo deu a todos certa familiaridade com a atrocidade, levando o horrível a parecer mais comum - levando-o a parecer familiar, distante (‘é só uma foto’), inevitável”³¹. Os olhos do *spectator* já estão exaustos com o embelezamento das desgraças da guerra, não há mais tanta comoção.

Em *Regarding the Pain of the Others*, a autora comenta que, num mundo hipersaturado de imagens, aquelas que deviam nos tocar já não o fazem e tem um efeito decrescente: “nos tornamos insensíveis”³². A reprodução de cenas de atrocidades em campos de batalha nos tornam menos capazes de sentir. Sontag afirma que a atenção pública é dirigida pela atenção dada pela mídia - ou seja, imagens - a determinados assuntos: “quando há fotos, a guerra se torna ‘real’”³³.

A Guerra Civil Espanhola (1936-1939) foi a primeira a ser testemunhada, nos moldes modernos (equipamentos mais leves e filmes de 36 poses), por um grupo de fotógrafos profissionais. Atuando também nas linhas de frente e sob bombardeios, a guerra acontecia de frente às lentes das câmeras e o resultado dos cliques logo estampavam jornais espanhóis e estrangeiros. No mesmo passo, a Guerra do Vietnã (1955-1975) foi a primeira a ser transmitida diariamente pela televisão, trazendo para a intimidade da casa cenas de morte e destruição. Esse movimento, segundo Sontag, introduz as atrocidades para a rotina da população, por meio da difusão e redifusão diária do conflito, transformando a guerra em entretenimento. Produto do impacto dessas imagens é a compreensão dessas pessoas sobre a guerra, mesmo sem nunca terem presenciado.

28 SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*, p. 75

29 BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*.

30 BAITELLO, Norval. *A era da iconofagia*.

31 SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*, p. 31

32 SONTAG, Susan. *Regarding the pain of the others*, p. 105 (tradução nossa)

33 *Ibid.*, p. 104 (tradução nossa)

É importante que essas imagens não pareçam artificialmente produzidas. Na fotografia de guerra, “as pessoas querem o peso do testemunho sem a mancha da arte, o que é equiparado à insinceridade ou a um simples artifício”³⁴. A subjetividade do *operator* é entendida como uma parte da fotografia, que carrega ambas as funções: atua tanto como testemunho objetivo quanto ponto de vista. As imagens do conflito parecem mais autênticas quando não parecem ter uma iluminação ou composição proposital, quando parecem meras capturas de fragmentos de realidade. Quanto menor o refinamento, a aparência de subjetividade, maior a autenticidade.

As imagens feitas por artistas de campos de batalha podem conter (sublimemente, maravilhosamente ou tragicamente) alguma beleza. Porém, quando se fala de fotografia, para Sontag, encontrar beleza nas fotos de guerra parece cruel. Ademais, numa sociedade em que a fotografia está a serviço de manipulações consumistas, lamentavelmente, os efeitos de uma imagem de cena dolorosa não podem ser garantidos - nem todas as reações estão sob alguma razão ou consciência.

A autora considera que as representações da violência - corpos mutilados, cadáveres - despertam um interesse lascivo. As imagens de realidades repulsivas podem, sim, provocar fascínio. Sontag considera que, em certo grau, todas as imagens que mostram a violação de um corpo são pornográficas. “Todo mundo sabe que o que retarda o tráfego rodoviário passando por um acidente de carro horrível não é apenas curiosidade. Também é, para muitos, o desejo de ver algo horrível”³⁵, esse desejo, se chamado de “mórbido”, sugere uma aberração rara, de acordo com a autora. Mas essa atração não é rara, ao contrário, fonte constante de tormento interno. Isso aciona algum alerta moral em fotógrafos, que se preocupam cada vez mais com as questões de exploração de sentimentos e do modo de representá-los. Assim, a “difusão dessas imagens acaba gerando algo semelhante a uma extensa biblioteca de referências imagéticas de sofrimento, uma coleção de instantes marcantes que causam profunda dor”³⁶.

Retomando o padecimento de nossa vista diante de imagens de guerra, Barthes acredita que nas fotos de reportagem não há choque algum, elas não causam

34 Ibid., p 26 (tradução nossa)

35 Ibid., p. 95-96 (tradução nossa)

36 OLIVEIRA, Thamires. *Outros tempos na imagem*, p. 35

distúrbio. As fotos são recebidas todas de uma vez, passamos rapidamente por elas, quase nada atrai nossa atenção. Entretanto, pode acontecer de uma dessas fotos sobressair ao olhar (mesmo sendo raras as ocasiões, segundo Barthes), por causa de um detalhe: o *punctum*. “Pela marca de alguma coisa, a foto não é mais qualquer. Esse alguma coisa deu um estalo, provocou em mim um pequeno abalo”³⁷, o *punctum* surge como uma força de dentro para fora da imagem, como se o desejo da foto estivesse para além de seus limites físicos. O que será, então, que provocou esse estalo, um abalo, nas fotografias de Alan Kurdi?

3. Metodologia e análise

Dessa forma, entendendo que a imagem desempenha papel fundamental na construção da realidade, dos símbolos e das relações sociais, partimos para uma análise das três fotografias que compõem a sequência tirada pela fotógrafa Nilufer Demir. Escolhemos trabalhar com a iconologia de Aby Warburg. Considerando que “a força de uma imagem provém de seu lastro de referências a outras tantas imagens”³⁸, trazemos uma coleção de imagens para tentar captar os aspectos das fotografias selecionadas que colaboraram com o processo de simbolização, visto que Debray entende que a iconologia trata dos aspectos simbólicos da obra, “esclarecendo a imagem por seu meio intelectual, ou por uma análise interna das formas”³⁹.

Warburg desconstruiu o que, até hoje, é tido como momento inicial da história da arte. O tempo não é mais baseado na transmissão acadêmica de saberes, mas em remanescências, em sobrevivências, no reaparecimento de formas. Com Warburg, a ideia da arte passa por uma reviravolta decisiva: “com ele, a história da arte se inquieta sem cessar, a história da arte se perturba”⁴⁰. Após sua morte, ele foi reconhecido como fundador da Iconologia, mas seria tão logo esquecido com a publicação do trabalho “tão mais claro e distinto, tão mais sistemático e tranquilizador”⁴¹ de Erwin Panofsky, considerado por muitos como pioneiro na disciplina. A Warburg, porém, restou a classificação de “pai fantasmático da Iconologia”, dada por Didi-Huberman.

37 BARTHES, Roland. *A câmara clara*, p. 77

38 BAITELLO JR, Norval. *A era da iconofagia*, p. 128

39 DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem*, p. 106

40 DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*, p. 26

41 *Ibid.*, p. 27

Warburg transitou entre diversas disciplinas, com uma preocupação desde a juventude, de elaborar uma ciência da cultura (no alemão, *Kulturwissenschaft*). Ele bebe de fontes da Arqueologia, da Filosofia, da Filologia antropológica (levando junto os problemas filosóficos, etnográficos, psicológicos e históricos dessa vertente) e da Psicologia. Com todos os deslocamentos metodológicos que realizou, Didi-Huberman conclui que o método warburguiano é constituído de um saber em movimento.

A insatisfação inicial de Warburg vem da territorialização do saber sobre as artes, tanto que, em 1912, ele propõe um alargamento das fronteiras da disciplina de História da Arte. “Uma imagem, toda imagem, resulta dos movimentos provisoriamente sedimentados ou cristalizados nela. Esses movimentos a atravessam de fora a fora, e cada qual tem uma trajetória - histórica, antropológica, psicológica - que parte de longe e continua além dela”⁴². Estender as fronteiras vai muito além de uma interdisciplinaridade. É reconhecer que, ao estarmos em frente a uma imagem, encaramos um tempo complexo, apresentado por meio de fragmentos, remanescências, de outros tempos - da Antiguidade e do Renascimento, por exemplo, como, por bastante tempo, Warburg se dedicou a estudar. Alargar as fronteiras da arte é desterritorializar a imagem e o tempo que representa sua historicidade. “Isso significa, claramente, que o tempo da imagem não é o tempo da história em geral”⁴³, não é possível, para Warburg ou é, pelo menos, muito limitado, compreender a História da Arte como uma sucessão cronológica ordenada. A tentativa é de desenclausurar a imagem e o tempo que ela carrega (ou a carrega?).

A contribuição buscada por Warburg na Antropologia - a paixão pela disciplina se manifesta ao longo toda sua vida - tem bastante pertinência, já que, a partir daí, ele considera a imagem não como objeto, mas como complexo, um conglomerado, um amontoado, de relações. “Ancorar as imagens e as obras de arte no campo das questões antropológicas foi uma primeira maneira de deslocar, mas também de orientar a história da arte para seus próprios ‘problemas fundamentais’”⁴⁴. Enunciar os problemas fundamentais “era, em suma, ampliar o campo fenomênico de uma

42 Ibid., p. 33-34

43 Ibid., p. 34

44 Ibid., p. 38

disciplina até então fixada em seus objetos - desprezando as relações instauradas por esses objetos, ou pelas quais eles eram instaurados”⁴⁵.

A imagem, com efeito, constitui um “fenômeno antropológico total”, nos termos de Didi-Huberman. A cultura, num momento de sua história, é cristalizada, condensada, de forma particularmente significativa, numa imagem. Assim, a “imagem não devia ser dissociada do agir global dos membros de uma sociedade. Nem do saber próprio de uma época. Tampouco, é claro, do crer”⁴⁶. A imagem carrega muito mais do que ela mostra. Ao desvencilhar-se de uma história da arte para uma ciência da cultura, mantendo, portanto, o vínculo entre História e Antropologia, o campo dos objetos, assim como o tempo, é aberto.

“Dizer que o presente traz a marca de múltiplos passados é falar, antes de mais nada, da indestrutibilidade de uma marca do tempo - ou dos tempos - nas próprias formas de nossa vida atual”⁴⁷, é falar, portanto, de resquícios, de índices. É sair da essência - um traço global ou arquétipo - para o sintoma - um traço de exceção, uma coisa deslocada. A sobrevivência, em Warburg, se refere a outro tempo, “desorienta, abre, torna mais complexa a história. Numa palavra, ela a anacroniza. [...] a sobrevivência desnorteia a história, como cada período é tecido por seu próprio nó de antiguidades, anacronismos, presentes e propensões para o futuro”⁴⁸.

A metodologia de Warburg propõe a montagem de painéis, nos quais são reunidos esses fragmentos de tempo, expondo as relações que constituem as imagens do conjunto. De acordo com Sciorra, “o método warburgiano se baseia em uma acumulação de textos e imagens por meio dos qual se pode realizar uma leitura interpretativa das produções visuais”⁴⁹. E como explica Didi Huberman, “é arriscar-se a por, uns junto a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas”⁵⁰. É um trabalho arqueológico, que exige “furar sua superfície, abrir e

45 Ibid.

46 Ibid., p. 40

47 Ibid., p. 47

48 Ibid., p. 69

49 SCIORRA, Jorgelina. *El método iconológico de Aby Warburg*, p. 2 (tradução nossa)

50 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real*, p. 211

desdobrar as imagens, num trabalho de escavação paciente que descobre nuances de sentido em cada detalhe, em cada fragmento”⁵¹.

A montagem de Warburg produz essa análise interpretativa, histórica, antropológica, capaz de estabelecer relações retrospectivas e prospectivas, num tempo complexo. A montagem é entendida como uma forma de construção a historicidade, porque “escapa às teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto”⁵².

Sciorra comenta que o tema das migrações, permanências simbólicas e da dialética da palavra e da imagem eram temas de interesse de Warburg; suas investigações sobre outras culturas e “povos originários” - frutos de seus deslocamentos, também, geográficos - tiveram um relevante resultado do ponto de vista etnográfico, visto que “contribuíram com muita informação a respeito de tradições, rituais e representações simbólicas”⁵³.

Nossa proposta é perceber, pelo método de Warburg, as reminiscências de outros tempos e os sintomas de historicidade que formam as fotografias de Alan Kurdi. É encontrar relações com outras imagens que possam justificar a comoção gerada pelas fotos, a repercussão nos meios jornalísticos e a construção dessas imagens como símbolo de um movimento migratório contemporâneo. O corpus é composto pelas três fotos tiradas por Nilufer Demir, fotógrafa da agência de notícias turca Dogan News, em setembro de 2015.

Na primeira foto selecionada, o corpo de Alan aparece no centro da imagem. De camiseta vermelha, bermuda azul e ainda de sapatos, o menino está estendido à beira do mar, com a água ainda lhe banhando o rosto.

51 GONÇALVES, Osmar. *Fotografia e experiência urbana*, p. 64-65

52 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real*, p. 212

53 SCIORRA, Jorgelina. *El método iconológico de Aby Warburg*, p. 2 (tradução nossa)



Figura 1: DEMIR, Nilufer. [Sem título] 2015

A fotografia em close do corpo de Alan é a materialização e exposição da morte, tão temida no princípio das imagens. Porém, não aparece como uma morte violenta, fugaz, assustadora, o que não alimenta aquele interesse lascivo comentado por Sontag. É uma morte que se apresenta tranquila, pacífica, calma. Pela posição do corpo, o menino poderia estar dormindo - deslocado, mas dormindo um sono profundo. Aqui, relembramos Machado de Assis o qual, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, escreve que dormir “é um modo interino de morrer”⁵⁴. Alan poderia estar dormindo à beira da praia, cansado de brincar.

Por exigir a presença da coisa (paisagens ou pessoas, por exemplo), a fotografia, segundo Barthes, jamais é metamórfica, com exceção de quando se fotografam cadáveres “a fotografia se torna então horrível, é porque ela certifica, se assim podemos dizer, que o cadáver está vivo, enquanto cadáver: é a imagem viva de uma coisa morta”⁵⁵. A Figura 1 nos traz uma confusão perversa entre o “real” e o “vivo”, pois costumeiramente atribuímos ao real esse valor de eterno, de vida, mas deslocando-o a um passado, se torna o *isso-foi* de Barthes, sugerindo que aquilo já está morto.

O braço descansado, a colocação dos pés e sua blusa um pouco levantada denotam essa interpretação de relaxamento. A forma como a cabeça dele está encostada na areia também lembra algo do hábito de dormir de bruços, representada nas pinturas de Felix Vallotton e Egon Schiele a seguir. Na Figura 2, percebe-se também a semelhança com o posicionamento das pernas do menino. A Figura 3, por sua vez, ao trabalhar com um maior aproximação do corpo e ao usar um tom parecido com areia no fundo, poderia ser localizado como um sono na praia. O

⁵⁴ ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, p. 74. Disponível em: <<http://www.machadodeassis.ufsc.br/obras/romances/ROMANCE,%20Memorias%20Postumas%20de%20Bras%20Cubas,%201880.htm>> Acesso em: 15 jan. 2018

⁵⁵ BARTHES, Roland. *A câmara clara*, p. 118

que, porventura, não é pensado logo em primeira análise, boa parte, por causa da vestimenta da mulher. Porém, seria a roupa de Alan adequada à praia?



Figura 2: VALLOTTON, Felix. [Dormir]

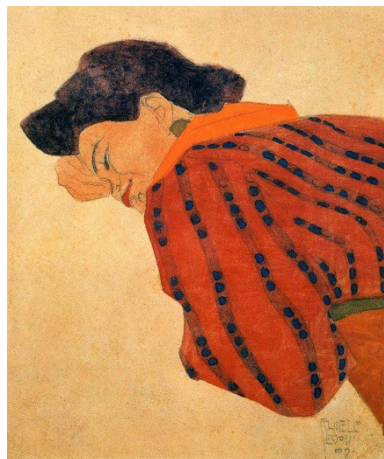


Figura 3: SCHIELE, Egon. [Sem título]

Além de se mostrar como inadequada àquele ambiente - incitando a vontade de perguntar, por exemplo, o que uma criança está fazendo de tênis na praia? -, a roupa usada por Alan Kurdi é idêntica a utilizada por milhares de crianças ocidentais todos os dias. Dizemos “crianças ocidentais” para deixar claro a proximidade trazida pelas roupas, já que temos a tendência a fantasiar com um Oriente muito distante e diferente de nossa realidade. Alan é, também, a materialização desse preconceito. Tal fato estabelece uma relação dele com a nossa vida cotidiana: passamos a enxergar o menino sírio nas crianças que passam por nós.

Seguindo com a análise da veste do menino, percebemos que ele aparece como uma vítima não identificada, num momento inicial, como vítima do conflito. Ao contrário do que vemos nas fotos de crianças judias durante a Segunda Guerra Mundial, por exemplo, quando era comum identificar os judeus com a estrela de Davi no peito ou com as roupas de presidiários nos campos de concentração.



Figura 4: US Holocaust Museum [Crianças em Auschwitz]

A identificação pelas roupas usadas fica bastante clara no filme *O Menino do Pijama Listrado*. O filme, adaptação do livro homônimo, traz a história da amizade de Bruno, filho de um comandante alemão, com Shmuel, judeu preso num campo de concentração próximo à casa de Bruno. No recorte de cena da Figura 5, sabemos de pronto quem é a criança vítima. A roupa o diferencia. No campo da Moda, são inúmeros os trabalhos sobre a relação entre roupa e identidade. Aqui, nos limitamos a dizer que, por apresentar uma criança vestida como todas as outras, mas num local tido como inadequado para aquele tipo de roupa, a fotografia chama nossa atenção, suscita uma série de perguntas como 1) o que uma criança vestida assim está fazendo na praia?; 2) como ele chegou aqui?; 3) tem alguém cuidando dele? O *punctum* estaria, então, ali, naquele conjunto de blusa vermelha, bermuda azul e tênis.



Figura 5: O MENINO DO PIJAMA LISTRADO. Direção Mark Herman. Reino Unido, 2008.

Na segunda fotografia, temos um plano mais aberto e um novo personagem: um policial turco aparece fazendo anotações. A desproporcionalidade da altura do homem com o tamanho da criança exprime a vulnerabilidade e a fragilidade do menor. Além disso, as roupas do policial também tem peso significativo: ele representa, ali, o Estado.



Figura 6: DEMIR, Nilufer. [Sem título] 2015

Quem está cuidando de Alan Kurdi, agora que ele está morto? O Estado. Para fugir da guerra, a família do menino tentou conseguir refúgio em outros países - o pai só receberia a resposta do aceite após a repercussão das fotos. Sem a condição de refugiados reconhecida, a chance que tinham era recorrer aos contrabandistas que realizam a travessia do Mediterrâneo. No meio do caminho, mãe e os dois filhos morreram afogados. A tragédia da família Kurdi já havia acontecido com milhares de outras famílias e continuam acontecendo. Enquanto representam esse contingente de estranhos indesejáveis - para fazer uso das palavras de Bauman -, os Estados estão preocupados em reforçar o controle de fronteiras e mantê-los distante, reagindo “a essas tragédias depois de elas acontecerem, sem se esforçar para evitar que elas ocorram”⁵⁶. O policial representa, na foto, esse Estado que se isenta de responsabilidade sobre o que está acontecendo para além-mar e aparece quando não há mais o que fazer - ou quando o problema chega, literalmente, até ele.

Alan Kurdi é, para além de uma criança morta, vítima de todo um processo de negações, de insensibilidade, de desrespeito, de falta de empatia, de medo, de egoísmo. Alan é a expressão máxima do colapso da ordem da qual nos falou Bauman: de corpo presente, personificado. Como um intruso: numa praia turística.

Há outro aspecto interessante na Figura 6. A imagem original continha outro personagem, que fora cortado para dar mais destaque à ação do policial sobre o corpo, como se vê na Figura 7:

⁵⁶ BAUMAN, Zygmunt. *Estranhos à nossa porta*, p. 95



Figura 7: DEMIR, Nilufer. [Sem título] 2015

Ao escolher deixar o segundo policial fora do enquadramento principal, divulgado, confere-se maior dramaticidade à foto, já que com a presença dele, a cena tem um ar mais corriqueiro, como uma cena de trabalho cotidiana - o perito precisa fotografar os cadáveres encontrados -, apesar de Alan ainda ser o *punctum* dessa foto - a posição de ambos os homens dirigem o olhar para o corpo estendido na areia. A presença da câmera na mão do policial sugere exatamente uma atitude de catalogação. Porém, não seria a primeira vez que personagens portando câmeras são cortadas de uma foto para dar maior dramaticidade. A foto de Nick Ut se tornou símbolo da guerra do Vietnã - mas não a original.



Figura 8: UT, Nick. 1972

A versão mais conhecida dessa foto apresenta a menina ao centro e deixa de fora o fotógrafo que parece trocar o filme da câmera despreocupadamente. O contraste entre a postura dele e o desespero das crianças, principalmente da menina nua, atenua a sensação de tragédia, dá a entender que a situação não é tão grave assim. Já com a menina centralizada, toda a carga de sofrimento expressada pela sua expressão facial, os braços como em rendição e o corpo despido nos atingem com força: criou-se um *punctum*, algo que afeta, abala, enquanto o plano aberto completo da fotografia não tem a mesma força.

Também é comum às duas imagens a presença de agentes que representam um Estado (na Figura 7, o policial; na 8, os soldados) que se mostra tranquilo, impassível ao sofrimento que está diante deles, apenas realizando seus trabalhos. A apatia desses homens traz para dentro das fotos, personifica, a mesma atitude dos Estados-nação ao tratar da questão migratória agravada pela guerra na Síria: inabalado, com notas de certo desprezo.

Na terceira fotografia, temos o policial carregando o corpo do menino nos braços. É primeira imagem da intervenção feita na cena que se produziu com o movimento das águas do mar, que trouxeram o menino até a praia. Nela, só se vê parcialmente a criança, mas pelo movimento sugerido pelas pernas e a posição do braço são indícios de que é um corpo sem vida.



Figura 9: DEMIR, Nilufer. [Sem título] 2015

Aqui, mais uma vez, a figura do policial surge como representante do Estado, porém, nessa fotografia, há uma atmosfera de cuidado, denotando alguma proteção, num movimento quase maternal de carregar a criança no colo. É um recolhimento-acolhimento: não vemos o corpo de Alan num daqueles envoltórios utilizados pela polícia forense para transportar os cadáveres - algo que se apresentaria, talvez, como um distanciamento maior ainda desse estranho indesejado menino -, ele é carregado no colo, como se estivesse sendo levado para continuar seu sono na cama - um movimento bastante comum para pais, por exemplo -. A expressão no rosto do homem demonstra certa lamentação. Será ele um pai de família que, naquele momento, estava lembrando dos filhos em casa? Não sabemos, mas, para outras pessoas que se encaixem nesse perfil, ou que convivam com crianças, provavelmente, a foto toca de

uma maneira diferente: Alan parece estar cada vez mais próximo de nós, apesar das tentativas de afastá-lo, junto com todas as suas representações.

Carregar crianças no colo é um movimento roteiro para mães e pais. Enquanto elas não aprendem a andar, a se proteger sozinhas, o colo é sinônimo de abrigo, de amparo e - porque não? -, de refúgio. Também é sinônimo de afeto, demonstração de carinho, amor. Na pintura *Ternura maternal*, de Elisabeth Vigée Lebrunn, um autorretrato da artista com sua filha ao colo, essa carga afetiva fica evidente. Assim como, na ilustração de um cartão cristão, no qual Jesus aparece com um garotinho no colo, a função de amparo e zelo se manifesta. Enveredando mais no cristianismo, há uma passagem da bíblia que diz “deixai as crianças virem a mim. Não as impeçais, pois delas é o Reino de Deus” (Marcos 10, 13-16), enfatizando a ideia de proteção dada pelo colo do filho de Deus.



Figura 10: LEBRUNN, Vigée. [Ternura maternal] 1786; Cartão postal

Susan Sontag nos fala que as fotos provocam choque quando mostram algo novo. A guerra na Síria ocorre desde 2011 e, desde então, os cidadãos do país fogem da calamidade que se instalou e, para isso, se submetem à perigosa travessia do mediterrâneo para chegar à Europa, na tentativa de encontrar melhores condições de vida. Até aqui, nada novo. A novidade vem no conjunto de relações imbricadas nas fotografias de Alan Kurdi. Se encontram nelas reunidas esses vários ingredientes que nos comovem e nos marcam, pois, como comenta a autora, “uma foto que traz notícias de uma insuspeitada região de miséria não pode deixar marca na opinião pública, a menos que exista um contexto apropriado de sentimentos e de atitude”⁵⁷. Quantas crianças morreram antes de Alan e continuam morrendo da mesma forma até hoje?

⁵⁷ SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*, p. 27

Aí está a importância da imagem e dos aspectos antropológicos que ela porta. Dietmar Kamper afirma que “a coisa mais difícil é, sem dúvida, uma existência sem imagem”⁵⁸. Milhares de crianças continuam enfrentando o que Kurdi enfrentou, mas é o corpo dele que está capturado numa imagem estendido à praia. São essas fotografias que suscitam sentimentos de comoção, compaixão, fraternidade e solidariedade. Ao encarar aquele menino, que era como essas milhares de crianças que nos cercam, somos tocados profundamente e, imediatamente, convidados a não mais ignorar o que acontece lá fora. As fotos tiradas por Nilufer Demir atingem, pela primeira vez, o nível de perturbação necessário para se perceber o que, por textos e estatísticas, não foi compreendido: pessoas estão morrendo numa tentativa de não morrer. Sem amparo legal, famílias inteiras estão morrendo durante a busca por sobrevivência e a sociedade parece estar anestesiada, alheia a tudo isso.

As fotos de Alan Kurdi tem, em certa medida, o mesmo caráter de denúncia social da série de quadros *Retirantes*, de Cândido Portinari, na qual o artista retratou os problemas da miséria enfrentados pelos migrantes nordestinos durante a seca. As obras mostram, assim como as fotografias, o drama que ninguém parece querer ver. Nelas, a natureza aparece implacável, o ambiente semiárido reproduzido como um deserto, cheio de ossos no chão e urubus à espreita pela carniça daqueles que não resistem. É a força da natureza dando os comandos: expulsa a família - sabe-se lá para onde -, assim como o mar afoga e expulsa o menino sírio.



Figura 11: PORTINARI, Cândido. [Retirantes], 1944. Óleo sobre tela.; PORTINARI, Cândido [Criança Morta], 1944. Óleo sobre tela.

Em ambos os quadros, a fisionomia de alguns personagens (o bebê e o velho, no primeiro, e a mãe e a criança, no segundo) lembram caveiras e demonstram

⁵⁸ KAMPER, Dietmar. *Cosmo, corpo, cultura*, p. 12. Disponível em: <http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/imagemkamper.pdf> Acesso em: 06 jan. 2018.

desamparo, desesperança. Mesmo vivos, tem o semblante cadavérico. É a expressão imagética do estar entre a vida e a morte. As lágrimas que caem no segundo quadro lamentam a morte da criança mas, também, toda a penúria enfrentada por esses migrantes. Consideramos válido, portanto, acreditar que o drama da miséria denunciado nos quadros de Portinari se assemelham com o drama dos refugiados sírios. No contexto do artista não havia guerra, mas os refugiados também enfrentam as forças da natureza, adversidades climáticas, fome e miséria ao tentar fugir da violência do conflito.

Talvez nossos olhos já estejam tão padecidos com imagens da violência dos conflitos armados que precisassem de algo como as fotografias de Alan Kurdi, esse conjunto de elementos díspares, a materialização de medos e repugnâncias e a proximidade com nosso dia-a-dia, para acordarem desse torpor. Serem tocados, comovidos. O horror já não assusta, já não provoca nada além daquele interesse lascivo e perturbador pelo mórbido. Nesse mundo dominado pela intensa reprodução das imagens, não precisávamos ver mais sangue e violência: precisávamos perceber que a morte vem calma e silenciosa, mas também impiedosa.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. In: *Obra Completa*, Machado de Assis. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994. Disponível em: <<http://www.machadodeassis.ufsc.br/obras/romances/ROMANCE,%20Memorias%20Postumas%20de%20Bras%20Cubas,%201880.htm>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

BAITELLO JR, Norval. *A era da iconofagia: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura*. 1 ed. São Paulo: Paulus, 2014.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Tradução: Júlio Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUMAN, Zygmunt. *Estranhos à nossa porta*. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Obras Escolhidas Volume 1: Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução: Sérgio Rouanet. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAVALCANTI, Klester. *Dias de inferno na Síria: o relato do jornalista brasileiro que foi preso e torturado em plena guerra*. 2 ed. São Paulo: Benvirá, 2014.

DEBRAY, Régis. *Vida e Morte da Imagem*: uma história do olhar no Ocidente. Tradução: Guilherme Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Imagem Sobrevivente*: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, 506p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real*. Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012

Fatal Journeys: Improving data on missing migrants Volume 3 - Part 1. (2017). International Organization for Migration Data Analysis Centre.

GONÇALVES, Osmar. *Desconstrução, opacidade e desmemória*: a re-invenção da fotografia na arte contemporânea. Significação, v. 34, n. 27, 2007.

GONÇALVES, Osmar. *Fotografia e experiência urbana*: notas sobre a poética do caos em Eustáquio Neves. Líbero, São Paulo, v. 19, n. 37, p. 61-70, jan./jun. de 2016.

JUBILLUT, Liliana Lyra. *O Direito Internacional dos Refugiados*: e sua aplicação no Ordenamento Jurídico Brasileiro. São Paulo: Método, 2007. 204p.

KAMPER, Dietmar. *Cosmo, Corpo, Cultura*: Enciclopedia Antropologica. A cura di Christoph Wulf. Milão: Ed. Mondadori. 2002. Tradução: Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia. Disponível em <<http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/imagemkamper.pdf>> Acesso em: 06 jan. 2018.

OLIVEIRA, Thamires. *Outros tempos na imagem*: uma análise das propostas documentais nas fotografias de Claudio Edinger e Nick Waplington. 2017. 109 f. Dissertação (mestrado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017.

SANTOS, Boaventura. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes. In.: _____. *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina. 2009.

SCIORRA, Jorgelina. *El método iconológico de Aby Warburg*: El caso del Pasaje Dardo Rocha. La Plata: Boletín de Arte, ano 13, n. 13

SONTAG, Susan. *Regarding the Pain of the Others*. Estados Unidos: Picador, 2003.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TEIXEIRA, Gabriel. *O refúgio que você pode ver*: uma análise do discurso da mídia brasileira sobre o refúgio. Interin, v. 22, n. 1, jan/jun 2017. p. 168-173. ISSN 1980-5276

SOBRE A AUTORA:

Camila Magalhães de Holanda é Jornalista e Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: camilamaghol@gmail.com.