



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
DEPARTAMENTO DE RELAÇÕES INTERNACIONAIS
CURSO DE GRADUAÇÃO EM RELAÇÕES INTERNACIONAIS

MARIANA ALVES TAVARES DE ARAÚJO

**VISUALIDADE E PERCEPÇÕES NAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS: um estudo
de caso da fotografia de Alan Kurdi**

JOÃO PESSOA

2023

MARIANA ALVES TAVARES DE ARAÚJO

**VISUALIDADE E PERCEPÇÕES NAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS: um estudo
de caso da fotografia de Alan Kurdi**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como
requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em
Relações Internacionais pela Universidade Federal
da Paraíba.

Orientador(a): Profa. Dra. Mariana Pimenta Oliveira
Baccarini

JOÃO PESSOA

2023

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

A663v Araujo, Mariana Alves Tavares de.
Visualidade e percepções nas Relações
Internacionais: um estudo de caso da fotografia de Alan
Kurdi / Mariana Alves Tavares de Araujo. - João Pessoa,
2023.
85 f. : il.

Orientação: Mariana Pimenta Oliveira Baccarini.
TCC (Graduação) - UFPB/CCSA.

1. Virada estética. 2. Política visual global. 3.
Refugiados. 4. Alan Kurdi. I. Baccarini, Mariana
Pimenta Oliveira. II. Título.

UFPB/CCSA

CDU 327

MARIANA ALVES TAVARES DE ARAUJO

VISUALIDADE E PERCEPÇÕES NAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS: um estudo de caso da fotografia de Alan Kurdi

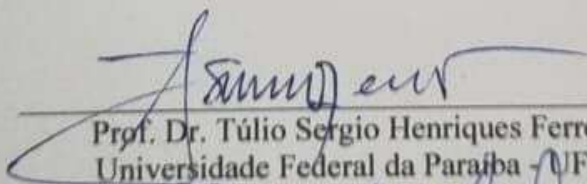
Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Relações Internacionais do Centro de Ciências Sociais Aplicadas (CCSA) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel (a) em Relações Internacionais.

Aprovado(a) em, 07 de JUNHO de 2023

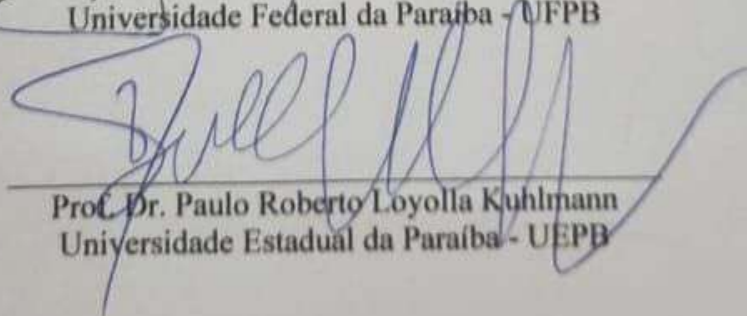
BANCA EXAMINADORA



Prof.ª Dr.ª Mariana Baccarini Oliveira Baccarini – (Orientadora)
Universidade Federal da Paraíba - UFPB



Prof. Dr. Túlío Sergio Henriques Ferreira
Universidade Federal da Paraíba - UFPB



Prof. Dr. Paulo Roberto Loyolla Kuhlmann
Universidade Estadual da Paraíba - UEPB

A todos os sonhadores.

AGRADECIMENTOS

Agradeço inicialmente aos meus pais, Haroldo e Gilcileide, por todo o apoio e incentivo dados a mim incondicionalmente ao longo desta jornada. Agradeço também a minha irmã Candice pelos incontáveis telefonemas de consolo e por sempre acreditar na minha capacidade.

Agradeço imensamente a todos os amigos que João Pessoa me deu de presente. Eu não poderia ser mais grata às diferentes cores que eles trouxeram à minha vida preta e branca nesta cidade, me ensinando que é possível encontrar conforto em meio ao caos.

Agradeço a Guilherme, a Marcelly e a Sophia, a quem eu admiro muito e tenho muito orgulho da trajetória de cada um, que me acolheram desde o primeiro momento.

Agradeço a Estefani, a Fernanda, a Glenda, a Lucas, a Sarah e a Vivian, que há mais de 10 anos me acompanham na realização de meus sonhos e são mais do que um porto seguro para mim.

Agradeço a Cecília e a Laís, por terem vivido comigo uma das experiências mais extraordinárias das nossas vidas e por serem minha família quando estive longe de casa, em todos os sentidos.

Agradeço a Nicholas, por estar sempre ao meu lado apesar dos mais de 7 mil km de distância, por todas as palavras de afeto e aconchego, por todo o amor.

Agradeço a Isabelle e a Gustavo, por estarem sempre disponíveis para mim e por todo o cuidado e carinho que recebo de vocês.

Agradeço a Clara, por todos os momentos de escuta e por compartilhar comigo experiências, dores e alegrias.

Agradeço aos professores Mariana Baccarini e Paulo Kuhlmann, que estimularam em mim a chama da arte e me mostraram que este caminho não precisa ser tão dolorido.

Agradeço ao PUA por me ensinar que a gente é agente e que não é possível haver transformação sem ser através do amor.

Agradeço ao professor Túlio e a todos os outros professores do Departamento de Relações Internacionais por todos os ensinamentos dados e pelo empenho dedicado em fazer de nós, alunos, profissionais e pessoas melhores.

“Sonhar é humano e não realizar o sonho não é um problema em si. Sonhar é humano. Árvores não sonham. Pedras também não sonham. E mortos já sonharam.”

(Augusto Boal)

RESUMO

As representações são uma importante manifestação das relações de poder presentes na política internacional. A partir desse entendimento, o presente trabalho tem como principal objetivo explorar a dimensão política da fotografia de Alan Kurdi, identificando seus impactos e compreendendo os elementos estéticos que possibilitaram tais resultados. Nesse sentido, teóricos da Virada Estética ressaltam o papel fundamental das imagens em fornecer *insights* alternativos para a compreensão dos eventos internacionais ao questionarem as fronteiras entre o visível e o invisível, o imaginável e o inimaginável, e o que pode ou não fazer parte da discussão política. O presente trabalho se utiliza, então, de uma pesquisa exploratória pautada em métodos pluralistas de política visual global. Em um primeiro momento, realiza-se revisão bibliográfica sobre os principais conceitos e desenvolvimentos da Virada Estética nas Relações Internacionais. Após, uma outra revisão de literatura é feita sobre a influência das práticas de representação no entendimento político dos refugiados, tanto ao longo da evolução do regime internacional para refugiados quanto durante a crise dos refugiados de 2015, à luz da Virada Estética. A terceira parte do trabalho traz uma análise semiótica da fotografia de Alan Kurdi, a fim de identificar quais foram as características que transformaram a imagem em uma importante ferramenta política. Por fim, essa última seção também traz uma discussão sobre como a fotografia foi capaz de trazer novos *insights* para a crise dos refugiados de 2015.

Palavras-chave: Virada Estética. Política Visual Global. Refugiados. Alan Kurdi.

ABSTRACT

Representations are an important manifestation of the power relations present in international politics. Based on this understanding, the main objective of this work is to explore the political dimension of Alan Kurdi's photography, identifying its impacts and understanding the aesthetic elements that made such impacts possible. In this sense, theorists of the Aesthetic Turn emphasize the fundamental role of images in providing alternative insights for understanding international events by questioning the boundaries between the visible and the invisible, the imaginable and the unimaginable, and whether or not they can be part of the political discussion. The present work, therefore, uses exploratory research based on pluralist methods for visual global politics. At first, a bibliographic review is carried out on the main concepts and developments of the Aesthetic Turn in International Relations. Afterwards, another literature review is carried out on the influence of representational practices on the political understanding of refugees, both throughout the evolution of the international regime for refugees and during the 2015 refugees' crisis, in the light of the Aesthetic Turn. The third part of the work brings a semiotic analysis of Alan Kurdi's photography, in order to identify what were the characteristics that transformed the image into an important political tool. Finally, this last section also discusses how the photography was able to bring new insights into the 2015 refugees' crisis.

Key words: Aesthetic Turn. Visual Global Politics. Refugees. Alan Kurdi.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Um detido não identificado de Abu Ghraib.....	23
Figura 2 – Manifestante em frente à Casa Branca em Washington DC em protesto contra a Guerra do Iraque.....	24
Figura 3 – Pôster paródico contra a tortura e abusos em Abu Ghraib.....	24
Figura 4 - Refugiados europeus.....	32
Figura 5 - Refugiados na Europa depois da Segunda Guerra Mundial.....	32
Figura 6 - Refugiados africanos nos anos 1960.....	34
Figura 7 - Após os ataques de 11 de Setembro nos Estados Unidos, cerca de 200.000 afegãos entraram oficialmente no Paquistão.....	37
Figura 8 - Uma mulher cobrindo o rosto exemplifica a mudança para a despersonalização, vitimização e feminização do refugiado.....	38
Figura 9 - Refugiados em barco superlotado sendo resgatados.....	45
Figura 10 - Refugiados sendo controlados por oficiais na fronteira.....	46
Figura 11 - Alan Kurdi sendo retirado da praia por um salva-vidas turco.....	46
Figura 12 - Soldados carregando saco com um cadáver dentro.....	47
Figura 13 - Refugiados sendo socorridos em litoral grego.....	47
Figura 14 - Alan Kurdi morto em Bodrum, na Turquia.....	49
Figura 15 - Situações e modalidades para interpretação de materiais visuais.....	51
Figura 16 - Garota Napalm.....	61
Figura 17 - O Abutre e a Garotinha.....	61
Figura 18 - Volume de <i>tweets</i> mencionando “refugiado” e “migrante” em 2015 até a semana da veiculação da fotografia de Alan Kurdi.....	67
Figura 19 - Interesse de pesquisa em “refugiados” vs. “migrantes” desde 2004 até setembro de 2015.....	67
Figura 20 - Mural em Sorocaba.....	69
Figura 21 - “Muro das Boas Vindas” em Bruxelas, em frente à sede da União Europeia.....	69
Figura 22 - Colagem de Alan Kurdi no Parlamento da Liga Árabe.....	69

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 ESTÉTICA E RELAÇÕES INTERNACIONAIS	13
2.1 A VIRADA ESTÉTICA NAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS	13
2.2 POLÍTICA VISUAL GLOBAL	20
2.2.1 A FOTOGRAFIA NAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS	28
3 A REPRESENTAÇÃO DOS REFUGIADOS E A CRISE DE 2015	29
3.1 IMAGINANDO O REFUGIADO	29
3.2 A VISUALIDADE DA CRISE DOS REFUGIADOS EM 2015	42
4 A DIMENSÃO POLÍTICA DA FOTOGRAFIA DE ALAN KURDI	50
4.1 MÉTODOS PLURALISTAS PARA A POLÍTICA VISUAL GLOBAL	53
4.2 AS SITUAÇÕES DA PRODUÇÃO E DA CIRCULAÇÃO DA FOTOGRAFIA DE ALAN KURDI	56
4.3 A SITUAÇÃO DA IMAGEM DA FOTOGRAFIA DE ALAN KURDI	59
4.4 A SITUAÇÃO DA AUDIÊNCIA DA FOTOGRAFIA DE ALAN KURDI	68
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	75

1 INTRODUÇÃO

Em um mundo marcado cada vez mais pela alta circulação de imagens e pela democratização de seu acesso e produção, não é estranho que muitos indivíduos, agora, obtenham conhecimento de eventos da política internacional através da mídia visual e sejam impactados por ela. A Virada Estética nas Relações Internacionais (RI) surge, após os emblemáticos ataques do 11 de Setembro e os ícones deles originados, como uma forma de compreender como as representações afetam (e são afetadas por) a política internacional.

O cerne da Virada Estética reside nos fatos de que a política se encontra exatamente na lacuna entre representação e representado e de que todas as representações são um ato de poder (BLEIKER, 2001). Em outras palavras, é seguro dizer que as representações têm capacidade de contestar ou manter o *status quo*, provocando (ou não) alterações nas dinâmicas políticas, sociais e econômicas. Dentro dos estudos da Virada Estética, emerge o campo da Política Visual Global, que se centra no estudo das representações visuais, tais como fotografias, filmes, pinturas, esculturas, murais, dentre outras, e em como as visualidades podem provocar mudanças na ordenação social, no que Callahan (2020) chama de “construção visual do social”.

Por sua vez, diante da crise dos refugiados na Europa em 2015, considerada a maior crise humanitária em solo europeu desde a Segunda Guerra Mundial (AMNESTY, 2015), faz-se imperativo compreender a visualidade construída historicamente sobre os refugiados para que se entenda as relações de poder que os envolvem e como o debate sobre a questão foi mobilizado. Dessa forma, as práticas de representação da figura do refugiado utilizadas ao longo da evolução do regime internacional para refugiados foram responsáveis por gerar diferentes percepções sobre eles, que engendraram políticas distintas em torno da questão.

Os variados regimes de representação dos refugiados também foram responsáveis por gerar uma “instabilidade simbólica”, termo apresentado por Chouliaraki e Stolic (2017) em seu trabalho sobre a responsabilidade da mídia durante a crise dos refugiados, que permeou a discussão pública e forneceu espaços, embora discutíveis, para a possibilidade de outras práticas de representação para além da dicotomia “ameaça/vítima despolitizada”, como o caso da fotografia de Alan Kurdi, criança refugiada síria de 3 anos de idade que foi encontrada morta em Bodrum, na Turquia, ao tentar fugir para a Grécia com sua família.

Segundo um número considerável de autores da Virada Estética, tais como Roland Bleiker (2018), William Callahan (2020), Emma Hutchison (2016), Rebecca Adler-Nissen, Katrine Emilie Andersen, e Lene Hansen (2020), a fotografia de Alan Kurdi trouxe impactos

consideráveis na condução do gerenciamento internacional da crise dos refugiados, sendo considerada responsável por moldar a opinião pública a partir de sua publicação e por influenciar os processos de tomada de decisão de líderes governamentais. Nesse contexto, o presente trabalho é norteado pela seguinte hipótese: a fotografia de Alan Kurdi exerceu um impacto político significativo ao trazer elementos estéticos que ainda não tinham sido observados em outras representações visuais veiculadas pelos maiores meios de comunicação em massa.

Nesse contexto, o presente trabalho examina a dimensão política da fotografia de Alan Kurdi, tendo como principal objetivo entender quais foram os aspectos estéticos desta fotografia em específico que a levaram a exercer tamanha influência no debate sobre a questão dos refugiados e que expressaram uma considerável ruptura visual da ideia que se tinha do refugiado no momento em que a imagem foi circulada mundialmente.

Tendo em vista tal objetivo geral, o método de pesquisa deste trabalho consistirá em um procedimento exploratório e se utilizará de pesquisa qualitativa baseada em revisão bibliográfica e da análise semiótica. Essa escolha metodológica é fundamentada nos métodos pluralistas para a política visual global, propostos por Roland Bleiker (2015), que oferecem estratégias para a compreensão dos efeitos de uma imagem por meio da análise de três situações presentes nela, a saber, a da produção, a do conteúdo e a da audiência, levando em consideração os aspectos tecnológicos, composicionais e sociais atrelados a essas situações.

Assim, este trabalho possui a seguinte estrutura: para o cumprimento do primeiro objetivo específico, que consiste em explicar a importância das representações na política internacional, principalmente daquelas visuais, é desenhada no primeiro capítulo uma revisão bibliográfica acerca do desenvolvimento da Virada Estética como campo analítico das Relações Internacionais e seus principais conceitos, além de trazer, também, uma extensa revisão do papel das imagens na política internacional, elaborado pelos teóricos da Política Visual Global.

Já o segundo capítulo aborda o segundo objetivo específico deste trabalho, que se funda no entendimento de como diferentes práticas de representação acompanharam a evolução do regime internacional para refugiados, e como tais práticas foram responsáveis por interferir no imaginário popular que se tem sobre os refugiados e nas políticas elaboradas em torno deles, trazendo, por meio de revisão bibliográfica, uma definição sobre refugiados e as três principais representações construídas desde a criação do regime. Ainda, busca-se neste

capítulo contextualizar a crise dos refugiados de 2015 na Europa e inseri-la nos regimes visuais debatidos ao longo do capítulo.

Por fim, para que o último objetivo específico seja cumprido, que consiste em identificar quais são os elementos visuais e as condições de visibilização particulares à fotografia de Alan Kurdi que não foram observadas em outras práticas de representação de refugiados anteriormente e que conferiram à foto impacto político, é empregada no terceiro capítulo uma interpretação visual baseada na obra *“Visual Methodologies”*, construída através de revisão bibliográfica e da análise semiótica, a fim de se discutir as condições de produção e de circulação da imagem e o conteúdo da fotografia através dos signos contidos nela. A partir disso, explora-se como a foto foi recebida pelo público e como seu impacto político foi manifestado, apresentando como principais exemplos um novo interesse pelo público sobre a questão dos refugiados, aumento do número de doações a determinadas instituições humanitárias, manifestações pró-refugiados, pronunciamentos de líderes políticos sobre o tema e certas políticas governamentais.

2 ESTÉTICA E RELAÇÕES INTERNACIONAIS

2.1 A VIRADA ESTÉTICA NAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS

As representações, os signos e os símbolos possuem um grande papel na condução das políticas internacionais, sendo ainda mais claro quando se concebe esses elementos como um dos constituidores do nosso conhecimento e percepção sobre as relações internacionais. Destarte, a forma como os indivíduos, as organizações internacionais, os eventos de grande importância política e econômica, dentre tantas outras unidades do sistema internacional, são representados é um ato de poder e, muitas vezes, pode ser fruto de uma narrativa dominante que busca mascarar suas origens e valores (BLEIKER, 2001; JESUS; TÉLLEZ, 2014).

Por conseguinte, Jacques Rancière (2004) afirma que diferentes formas de arte, a fotografia inclusa, possuem um papel fundamental em desafiar as narrativas políticas ao expandirem as fronteiras do que pode ser visto, pensado e feito. É através da arte que o sensível pode ser redistribuído para que assim nossa experiência sensorial do mundo seja reconfigurada (BLEIKER, 2001).

Dessa forma, a arte é política em seu sentido mais básico, isto é, ela é capaz de fornecer novos *insights* para os acontecimentos políticos ao nosso redor, cabendo a nós transcender a nossa realidade a partir da imaginação e da sensibilidade para construir um

novo ordenamento social. A obra de arte é capaz de nos fazer enxergar o mundo sob uma nova perspectiva e repensar as estruturas que nos são postas como dadas (BLEIKER, 2001; CALLAHAN, 2020). Nas palavras de Alex Danchev (2016, p. 91), “ao contrário da crença popular, é dado aos artistas, não aos políticos, criar uma nova ordem mundial”.

É nesse sentido que a Virada Estética enquanto campo de análise das Relações Internacionais é inicialmente identificada por Roland Bleiker no seu artigo “*The Aesthetic Turn in International Political Theory*”, publicado em dezembro de 2001 na edição especial do periódico britânico *Millennium* sobre “*Images, Narratives and Sounds*”, que trazia não apenas o artigo seminal escrito por Bleiker, mas também outros escritos já empreendidos em identificar o elemento estético das Relações Internacionais.

Desse modo, a Virada Estética surge como uma forma de desafiar as bases epistemológicas e metodológicas das Relações Internacionais postas pelas teorias *mainstream*, que usavam métodos tradicionais de se produzir entendimentos da política internacional a partir de uma análise da realidade como ela “realmente é” e excluía outros *insights* como a sensibilidade e a imaginação. A sensibilidade estética passa a ser, então, percebida como uma forma de repensar as políticas globais que emergem de outras formas de conhecimento que estão além da razão instrumental (BLEIKER, 2018). Isso acontece porque, segundo Jacques Rancière (2004), a política é como um domínio de relações de poder que “giram em torno do que é visto e do que pode ser dito sobre isso, em torno de quem tem a capacidade de ver e talento para falar” (p. 13, tradução nossa). Em suma, é possível concluir que a representação corresponde a um importante elemento na condução da política internacional.

Posto isso, a principal questão levantada por Bleiker (2001) diz respeito à forma como os eventos internacionais, principalmente os conflitos, são representados. Para o autor, são as práticas representativas que constituem e moldam as práticas políticas, uma vez que a política se encontra justamente na lacuna existente entre a representação e o representado (BLEIKER, 2001). Dessa forma, as abordagens estéticas reconhecem a existência dessa lacuna e tentam fornecer um método de emprego de outras faculdades humanas além da razão, como imaginação e sensibilidade, além de uma interação entre elas, para a melhor apreensão dos eventos, questionando o senso comum que permeia os principais conceitos teóricos das RI (BLEIKER, 2001; HOZIC, 2016).

Diante disso, a importância de se estar atento às representações presentes no sistema internacional se encontra no fato de que elas “evocam sentimentos e afetos, que por sua vez ajudam a moldar como alguém percebe e se pertence ao mundo” (HUTCHISON, 2016, p.19,

tradução nossa). Dessa forma, as práticas de representação são maneiras pelas quais o mundo pode ser construído, visto que a sensibilidade também é uma faculdade humana capaz de produzir conhecimento (BLEIKER, 2001) e “as representações também ajudam a moldar e remoldar emoções individuais” (HUTCHISON, 2016, p. 285, tradução nossa).

Todavia, embora o campo da Virada Estética tenha ganhado maior força e relevância enquanto sub-área das RI a partir da publicação do artigo mencionado, é importante ter em mente que a primeira onda da Virada Estética, embora ainda não intitulada como tal, está localizada na série de debates que emergiram na década de 80 que criticavam as raízes da disciplina ancoradas no positivismo e no estatocentrismo e questionavam a própria ontologia das Relações Internacionais (HOLDEN, 2006; MOORE, 2010). Nesse contexto, a Virada Estética é identificada como um dos ramos do movimento pós-positivista, que concedeu maior espaço de discussão a teorias como o Neomarxismo, a Teoria Crítica, o Pós-Estruturalismo, o Pós-Modernismo, entre outras teorias negligenciadas pela academia, e identificava que metodologias e epistemologias alternativas eram necessárias para compreender a complexidade das relações internacionais (MOORE, 2010; MOORE e SHEPHERD, 2010).

De acordo com Bleiker (2001), uma das primeiras abordagens estéticas se deu com a perspectiva pós-moderna de David Campbell (1998), que chamava atenção às consequências de se privilegiar um modo de representação em detrimento de outro. Em outras palavras, considerando que “a linguagem é a precondição para a representação e, por extensão, todo o conhecimento significativo do mundo” (BLEIKER, 2001, p. 521, tradução nossa), a forma como a linguagem é empregada e a quais interesses ela serve está profundamente relacionada à forma como enxergaremos o mundo e quais relações de poder estarão colocadas. A partir disso, foi possível reconhecer que uma série de noções, que eram consideradas como “dadas” nas RI, como culturas de violência e as naturezas estadocêntrica e masculina da disciplina, eram legítimas apenas se obtidas através um método científico convencional (BLEIKER, 2001; BLEIKER 2017).

Por sua vez, a segunda onda da Virada Estética surgiu apenas três meses após os atentados de 11 de setembro nos Estados Unidos, contexto o qual propiciou uma grande abertura das teorias das RI para os fenômenos estéticos diante do reconhecimento da representação da política como uma questão de segurança internacional (HOZIC, 2016). Foi também nesse período que se observou a ascensão de uma geração de acadêmicos preocupados em entender as implicações e origens da hegemonia estadunidense a partir das

práticas de representação e da “vulnerabilidade estética” pela qual o país estava atravessando (STEELE, 2016).

Dessa forma, o grande trunfo da Virada Estética a partir de 2001 foi explorar os diferentes tipos de entendimentos da política internacional que podem emergir das “imagens, narrativas e sons, tais como literatura, arte visual, música, cinema e outras fontes que se estendem além da ‘arte erudita’ para a cultura popular” (BLEIKER, 2001, p. 510, tradução nossa). Assim, uma das principais contribuições das abordagens estéticas está no fato de que, através da estética, novas camadas de percepção e sensação são adicionadas ao nosso conhecimento e todas as faculdades mentais interagem de forma horizontal (BLEIKER, 2001). Ademais, pode-se dizer que a Virada Estética possui duas dimensões fundamentais: uma ontológica, pois questiona exatamente a natureza da política e seus atores e onde ela se estabelece essencialmente; e outra epistemológica, visto que busca compreender de onde adquirimos nosso conhecimento sobre a política, por assim dizer, através da estética (BLEIKER, 2017; HOZIC, 2016).

Roland Bleiker (2001) salienta que é necessário entender a estética como um contraste às formas de representação miméticas, que dominaram as teorias *mainstream* de RI com a busca de representar a política internacional da maneira mais realista e autêntica possível, ou seja, como ela “realmente é”. Além disso, as teorias baseadas em métodos miméticos também perseguem uma separação entre sujeito e objeto sob a noção do “observador neutro”. No entanto, elas falham ao não perceber que a própria mimesis contém uma estética particular de reorganizar a realidade de acordo com as percepções que são tidas como reais a partir da interação entre significado e significante (BLEIKER, 2001; STEELE, 2016).

Bleiker (2001), ainda, compara o trabalho do cientista social ao de um artista: ambos retratam seus objetos a partir de sua própria perspectiva. Ainda que um pintor esteja realizando uma pintura realista ou naturalista, estão contidas nela suas escolhas em relação a que perspectiva adotar, quais materiais, cores, molduras e pincéis utilizar. O mesmo pode ser dito de uma fotografia: embora ela pareça uma reprodução autêntica da realidade, estão implícitas ali as opções do fotógrafo de qual iluminação, foco e lente utilizar, o que estará ou não estará dentro do *frame*. Levando em consideração as decisões dos artistas, os resultados de suas representações serão diferentes, significando a impossibilidade da captura da essência do objeto (BLEIKER, 2001). São esses princípios que são refletidos, também, no trabalho do cientista social. Nenhum cientista social é capaz de se dissociar completamente de seu objeto

de estudo, sua análise sempre será apenas uma forma de interpretação obtida através de suas decisões sobre método, enquadramento e representação (BLEIKER, 2001).

É a partir daí que a importância da estética se manifesta. Ela entende que todo o registro das percepções humanas deve ser validado e que, ao contrário de representar uma ameaça ao conhecimento e à estabilidade política, a lacuna existente entre representação e o representado é apenas inevitável, já que é nessa lacuna que a política está localizada (BLEIKER, 2001). Dessa forma, a Virada Estética permite que haja uma mudança na nossa compreensão do político ao afastar a armadilha da produção mimética e atingir uma abordagem que permite um encontro mais diverso com o político.

A mímesis aqui é identificada como uma armadilha a partir do momento em que, levando em conta que toda representação é um ato de poder, “o poder estará em seu auge quando uma forma de representação for capaz de disfarçar suas origens e valores subjetivos” (BLEIKER, 2001, p. 515, tradução nossa). É assim que noções baseadas no senso-comum que reproduzem preconceitos contra o Oriente, o Sul Global ou qualquer outro ator marginalizado das RI são fabricadas: aqueles que detêm o poder irão produzir representações que sustentem sua hegemonia ao ponto de ofuscar o fato de que elas são meras representações e não a realidade de fato.

Na academia, um outro exemplo disso é o próprio Realismo, que está posto sobre um conjunto particular de representações advindo da herança intelectual ocidental do Iluminismo e do Romantismo. O Realismo está permeado de elementos como a luta pela independência e autodeterminação, a masculinidade traduzida em grandes eventos heróicos conduzidos pelo Estado e o desejo pela racionalização da vida, que são valores subjetivos de uma determinada época (BLEIKER, 2001).

A primazia que esta teoria teve sobre as outras por muito tempo nas Relações Internacionais corresponde exatamente à capacidade dos realistas em camuflar uma interpretação particular da realidade, dentre muitas outras, em um registro tido como verdade absoluta. A grande crítica que os acadêmicos da Virada Estética fazem aos realistas, no entanto, não é se a maneira deles de conceitualizar a política está certa ou errada; o problema se encontra no fato de que os pensamentos realistas alcançaram o status de senso comum, fazendo com que eles não sejam mais entendidos como uma dentre das várias formas (parciais) de interpretação de um objeto.

Cerwyn Moore em seu artigo publicado em 2010 “*On Cruelty: Literature, Aesthetics and Global Politics*” nos traz três questionamentos que nos ajudam a pensar em como os

desenvolvimentos da Virada Estética podem nos ser úteis para a compreensão do internacional. São eles:

“Mas há algo que possamos extrair da metáfora, dos romances, dos poemas e da teoria literária? Eles podem ser usados para ajudar os pesquisadores a enfrentar os quebra-cabeças que envolvem o estudo da política global? A política global pode basear-se em reivindicações de conhecimento intuitivo e como as RI podem ser enriquecidas por meio de um envolvimento com estudos de arte e estética?” (MOORE, 2010, p. 312, tradução nossa).

Desse modo, a partir desses questionamentos, a Virada Estética promove outro rompimento com as tendências tradicionais das RI: a estética ao gerar interações entre as faculdades de sensibilidade, razão, memória e imaginação traz *insights* alternativos que permitem o reconhecimento das perspectivas de atores marginalizados, além de acessar também a presença de elementos como a emoção nos acontecimentos políticos mundiais (JESUS e TELLEZ, 2014). Ainda segundo Jesus e Tellez (2014), autores como Davide Panagia e Jacques Rancière sustentam que uma outra relação entre estética e política pode ser encontrada na ideia de que “o político tem lugar na apreensão, na interrupção das percepções e no compartilhamento da experiência comum do sensível” (p. 64), o que implica dizer que a experiência estética é capaz de interromper os modos tradicionais de entender o mundo e reconfigurar as relações políticas entre os atores. Isto é possível porque os *insights* alternativos obtidos através de fontes estéticas estão relacionados a maneiras imaginativas e criativas de se entender o internacional (MOORE e SHEPHERD, 2010).

Adiante, a sensibilidade adquirida pelo emprego de todas as faculdades humanas é fundamental para o movimento de contestação das convenções concebidas como dadas nas RI, uma vez que, segundo Rancière (2004),

“[...] como negociamos o mundo sensível e como a “distribuição do sensível” de uma época determina o que é arbitrariamente, mas evidentemente aceito como pensável, razoável e factível. O conteúdo e os contornos da política estão inevitavelmente ligados a como nós – como coletivos políticos e culturais – falamos, ouvimos, visualizamos e sentimos sobre nós mesmos e os outros. Como essas práticas estéticas enquadram o que é pensável e factível, elas são políticas em sua própria essência” (p. 262, tradução nossa).

Assim, a experiência estética pode ser disruptiva ao fornecer instrumentos para questionar quais são as fronteiras entre o visível e o invisível, o imaginável e o inimaginável, e o que pode ou não ser debatido na esfera política (BLEIKER, 2017). É assim que conceitos tradicionais das RI, tais como “interesse nacional”, “equilíbrio de poder” ou até mesmo “anarquia”, podem ser questionados, isto é, a partir do entendimento de que o conhecimento é fruto desta dinâmica sobre o que visualizamos e sentimos e está em constante transformação.

Além disso, a estética ajuda a identificar, também por meio da sensibilidade, quais são as noções e práticas internalizadas em nossa consciência coletiva que engendram nossa percepção sobre determinado fenômeno político, entendendo, então, que alguns dos conhecimentos presentes em nossa formação fazem parte apenas de um conjunto de significados que orientam o pensamento em certa direção (JESUS e TELLEZ, 2014). Uma vez identificadas, novos *insights* podem ser produzidos em torno daquelas perspectivas que foram excluídas do debate inicial, e até mesmo gerar novas respostas emocionais a partir de um evento político (BLEIKER, 2009).

São inúmeras as maneiras que a estética pode provocar mudanças na sensibilidade de um indivíduo, não importa se através da arte visual, da literatura, da música ou outras abstrações. O importante é que se gere interações horizontais entre a própria sensibilidade, a razão, a memória e a imaginação que mediarão a reflexão sobre fenômenos, sejam estes passados, presentes ou futuros. Uma obra de arte, por exemplo, pode ser primordial para a construção de um determinado conhecimento a partir da interpretação do artista, que, ao decidir o que e como será enquadrado, pode ser utilizado tanto como uma forma de reificar as estruturas políticas conservadoras vigentes, através da manipulação de subjetividades em torno do que se pretende ser protegido, mas também como uma forma de emancipação e transformação da sociedade (CHAIA, 2007).

Bleiker (2001) traz como exemplo do último fenômeno o quadro *Guernica* de Pablo Picasso pintado em 1937, que funcionou como uma nova forma de *insight* da Guerra Civil Espanhola por trazer à luz aqueles que estavam sendo apagados da narrativa da Espanha Franquista, por propor um novo esforço de entendimento de um acontecimento que não poderia ser reduzido ao evento em si, mas, sim, à lacuna entre o representado e a representação (JESUS e TELLEZ, 2014). Em suma, definir o que é mostrado é uma disputa de poder (SCHLAG e GEIS, 2017). Todavia, apesar da significativa relevância da obra de arte, é fundamental que se tenha em mente que a estética é muito mais que apenas prática da arte: ela corresponde a todo o pensamento e *insights* que por ela são proporcionados. São esses novos conhecimentos que permitirão repensar os problemas fundamentais que impulsionam a política global (BLEIKER, 2017). Tendo como ponto de partida a disciplina filosófica de Estética e a contribuição de Immanuel Kant, é possível compreender que a experiência estética é, simplificadamente, a construção de “uma subjetividade que não parta do pressuposto de uma objetividade pré-existente do mundo natural” (JESUS e TELLEZ, 2014, p. 63).

Embora a Virada Estética seja um movimento inovador nas Relações Internacionais que busca abordar o poder, o tema central da política internacional, em termos de representação e propor novas formas de produção de entendimento da realidade através do uso da sensibilidade, razão, imaginação e memória, ela também possui limitações nas quais qualquer modelo de simplificação teórica irá esbarrar-se.

No âmbito metodológico, acadêmicos mais tradicionais acusam a Virada Estética de se ater a temas “não acadêmicos” visto a dificuldade de se manter uma distinção categórica entre “acadêmico” e “não acadêmico” no tratamento das artes (HOLDEN, 2006). Embora Holden (2006) aponte que esta dificuldade é real, não seria justo afirmar que a Virada Estética não teria valor acadêmico, uma vez que mesmo em se tratando de obras de artes, os acadêmicos da área se utilizam da transdisciplinaridade para acessar estudos de literatura e cinema, por exemplo.

Outra crítica que se faz à Virada Estética é o fato de que por muitos anos ela se manteve como uma teoria ainda muito ocidentalizada, muito em parte pelo foco inicial dos pesquisadores da área na insegurança estética dos Estados Unidos. Steele (2016) explicita a dificuldade que a Virada Estética tem de se expandir para além de uma visão ocidental, ignorando até mesmo as implicações das representações do “Outro” pelo Ocidente. Esta é uma crítica reconhecida até mesmo por Roland Bleiker (2017), que admite que por duas décadas a Virada Estética abriu uma nova gama de percepções e possibilidades, mas também foi responsável por excluir.

Por fim, é valioso considerar que tais críticas não significam a inadequação da Virada Estética enquanto ferramenta de análise política, mas que elas são necessárias para a construção de uma área que se propõe a ampliar nossas visões sobre problemas políticos e desafiar o senso comum, e, como consequência, contribuir para uma sociedade global mais inclusiva e mais justa (BLEIKER, 2001).

2.2 POLÍTICA VISUAL GLOBAL

É inegável que vivemos na era da imagem. Em uma realidade dominado por figuras, simulações, ícones, estereótipos, reproduções e cópias, vem crescendo a atenção de acadêmicos, não apenas da Ciência Política, mas também de outras áreas como Filosofia, Ciências Sociais, História, Jornalismo e Comunicação, ao poder que as imagens detêm sobre a nossa forma de viver, perceber e interagir com o mundo. Como bem dito por Roland Bleiker

(2018), “as imagens moldam eventos internacionais e nossa compreensão sobre eles” (p. 1, tradução nossa).

É nesse sentido que em 1986, no contexto da primeira onda da Virada Estética, na obra *“Iconology: Image, Text, Ideology”*, W. J. T. Mitchell assinala que estamos vivenciando uma “virada pictórica”. A virada pictórica é caracterizada, por sua vez, por “uma nova e elevada consciência do papel que o visual desempenha no mundo de hoje” (MITCHELL, 2018, p. 230, tradução nossa.). Como resultado disso, Mitchell (2018) complementa que o problema do século XXI é o problema da imagem.

Diante da rapidez com que as imagens circulam, principalmente no meio digital, é por meio do visual que a maioria das pessoas obtém informações sobre o mundo e os eventos internacionais (CALLAHAN, 2020; SHEPHERD, 2016). De acordo com Callahan (2020), o visual é composto por imagens visuais, como fotografias, filmes, vídeos, televisão e arte visual, e espaços sensoriais, como mapas, muros, jardins e ciberespaço.

Dessa forma, é possível dizer que a forma como entendemos a política internacional está intrinsecamente ligada à maneira que os eventos são representados, a como essas imagens são circuladas e ao modo como políticos e o público reagem a elas (BLEIKER, 2018). Um exemplo disso seria a nossa compreensão do Terrorismo: ainda que existam limitações metodológicas em estabelecer relações causais entre imagens e os ataques terroristas do 11 de Setembro, é quase um consenso que as imagens foram uma parte fundamental dos desdobramentos e impactos do evento (BLEIKER, 2015).

Existem dois aspectos da imagem que são enfatizados por William Callahan (2020): a visibilidade, “a construção social do visual” (p. 19, tradução nossa); e a visualidade, “a construção visual do social” (p. 19, tradução nossa). Em outras palavras, a visibilidade está relacionada à busca do significado daquilo que está sendo mostrado, enquanto a visualidade diz respeito à capacidade de ação dos artefatos visuais. É necessário que se tenha em mente que as imagens não apenas refletem as estruturas sociais, políticas e econômicas nas quais estão contidas; elas também podem ativamente transformar tais dinâmicas (CALLAHAN, 2020).

A dialética existente entre visibilidade/visualidade permite com que, ao se entender que o significado de uma imagem é um reflexo do contexto em que está inserida e quais as estratégias utilizadas para determinar o visível e o invisível, as imagens sejam utilizadas para provocar mudanças na ordenação social (CALLAHAN, 2020). Tomemos como exemplo a visibilidade feminina, que é determinada pelo olhar masculino, isto é, por deterem maior

capital político, os homens determinam como as mulheres irão aparecer. A imagem aqui também está atuando como construtora da realidade ao reforçar as relações de poder entre homens e mulheres no que Callahan (2020) descreve como a realidade sendo “construída para servir à imagem” (p. 26, tradução nossa) e moldando a visão do espectador sobre ela. Dessa forma, através da compreensão de que a estrutura de poder vigente é apenas uma construção e da motivação do uso ou desuso de certos elementos visuais, a visualidade permite a criação de novas imagens que desafiam esta ordenação social através do seu poder de provocar emoções e abrir novos registros afetivos (CALLAHAN, 2020).

Nesse sentido, Lene Hansen (2011) aprofunda o debate sobre as imagens e RI ao afirmar que, desde a década de 1990, as imagens vêm mostrando impacto sobre a adoção ou abandono de certas políticas externas. Esse impacto pode ser visto, segundo Hansen (2011), em eventos como a intervenção na Somália em 1993, os já mencionados ataques do 11 de Setembro, a presença dos EUA em Abu Ghraib em 2004 e a crise dos *cartoons* de Maomé em 2005. Esses eventos associados a outros fatores como o rápido avanço da tecnologia impulsionaram os debates acadêmicos das Relações Internacionais em torno da imagem.

No estudo da “Política Visual Global”, campo que se desenvolve como ramificação da Virada Estética, Roland Bleiker (2018) percebe que é importante que a atenção dos acadêmicos não se limite apenas às imagens bidimensionais, mas também abranja os artefatos visuais tridimensionais e as performances, como por exemplo instalações, igrejas, monumentos e desfiles. Naturalmente, as imagens e os artefatos possuem distinções claras, como a rápida circulabilidade da imagem enquanto alguns artefatos estão restringidos ao seu espaço físico. No entanto, elas compartilham três dimensões que permitem que elas sejam agrupadas. Primeiramente, os limites entre imagem e artefato não estão mais tão claros com o avanço da globalização e da comunicação; é possível que se tenha imagens de um determinado artefato. Segundamente, imagens e artefatos têm a capacidade de representar o mundo e nos mostrar *como* o percebemos. Por fim, imagens e artefatos são forças políticas; eles podem tanto consolidar como destruir estruturas políticas (BLEIKER, 2018).

No que tange especificamente a imagem, Hansen (2011) expõe as características que a fazem única e conferem a ela impacto político. Dentre as especificidades da imagem estão: a imediatidade, a circulabilidade e a ambiguidade. Por sua vez, o imediatismo diz respeito ao poder que as imagens têm de “evocar uma resposta emotiva e imediata que excede a do texto” (HANSEN, 2011, p. 55, tradução nossa). Ele também está relacionado à autenticidade que

confere à imagem um certo privilégio epistêmico: a resposta imediata só é possível de acontecer porque o espectador também é levado imediatamente para mais perto do evento.

Já a circulabilidade tem relação com a possibilidade de imagens atingirem um público maior do que mídias verbais, uma vez que se pode dizer que as imagens são universais, já que todas as culturas do mundo usam imagens e, ao contrário da linguagem, não é necessário que se fale um idioma específico, todos sabem “ler” imagens, ainda que as interpretações possam vir a ser completamente diferentes entre distintas culturas (BLEIKER, 2018; HANSEN, 2011).

Por fim, tendo em vista que nem todas as audiências terão familiaridade ou a mesma opinião sobre o assunto que está sendo representado em uma imagem, a ambiguidade é outra característica particular da imagem. É nesse sentido que é preciso enfatizar a necessidade de que as imagens estejam inseridas em um cenário intertextual para que elas façam sentido e provoquem respostas políticas. Assim, faz-se imperativo afirmar que isso não significa que as imagens sejam subordinadas ao texto, e que, portanto, é errado dizer que, embora vivamos na era das imagens, elas substituíram as palavras como a forma de expressão dominante (BLEIKER, 2019; CALLAHAN, 2020, HANSEN, 2011; MITCHELL, 2018).

Todavia, é importante levar em consideração as relações de intertextualidade para uma total compreensão do papel político das imagens. Para Hansen (2011), o visual sozinho não tem capacidade de adentrar as esferas do debate estando completamente dissociado dos discursos já engajados. Uma fotografia, por exemplo, “nunca existe em isolamento, mas se torna disponível com um cenário intertextual” (HANSEN, 2011, p. 54, tradução nossa).

W. J. T. Mitchell (2018) defende que imagem e texto se constituem mutuamente e interagem sob a forma do “textoimagem” (se palavra e imagem estão perfeitamente unidas), ‘texto-imagem’ (se elas estiverem distintas mas conectadas) e ‘texto/imagem’ (se elas estiverem em conflito ou tensão)” (p. 231, tradução nossa). Ainda, do mesmo modo que não há uma mídia inteiramente verbal, não há uma mídia puramente visual, fazendo com que todas as representações existentes sejam heterogêneas: de acordo com Foucault (1973 *apud* CALLAHAN, 2018), o que presenciamos hoje em dia são constelações de “textoimagem”, ou seja, do “olhável e dizível”, do “visível e articulável”, da representação e do discurso (p. 231).

Ademais, Bleiker (2018) afirma que a política das imagens mudou completamente em duas maneiras: a primeira diz respeito à velocidade da circulação das imagens e a segunda, à possível democratização da política visual. Eram poucos os que tinham acesso a imagens e o poder para distribuí-las mundialmente, estando o acesso restringido aos estados ou

conglomerados mundiais de mídia. Atualmente, contudo, o poder de captação e distribuição global de imagens está literalmente na palma de nossas mãos com a chegada dos *smartphones* e a popularização das redes sociais. Bleiker (2018) diz que essa própria mudança permite uma visualização do novo cenário político em que vivemos: a dinâmica global de comunicação está pulverizada em diferentes redes e raízes de relações sociais.

É seguindo esta compreensão que se pode dizer que as imagens são ativas em estabelecer e dismantelar valores. Nessa nova etapa da comunicação visual em que muitos têm acesso ao consumo e criação de imagens, a distribuição do sensível pode ser realizada de forma mais inclusiva, determinando coletivamente o que é e o que não é visto, e, por conseguinte, determinando como a política é “percebida, sentida, enquadrada, articulada, executada e legitimada” (BLEIKER, 2018, p. 4, tradução nossa). Mitchell (2018) aponta que a identidade histórica e coletiva, por exemplo, é construída através do estabelecimento de uma “segunda natureza” composta por imagens que tanto refletem os valores da sociedade como podem criar novos.

Levando em consideração que a política é, então, a luta pela visibilidade, surgem questionamentos sobre quais as consequências quando pessoas, problemas ou fenômenos não são vistos. Por exemplo, quais as implicações de não se tornarem visíveis práticas de violência, violações dos direitos humanos e crimes de guerra? É sob essa indagação que muitos afirmam que “a ausência de imagens é a forma mais significativa de distanciamento e esquecimento” (ROBINSON, 2018). Contudo, nem sempre a invisibilidade será um aspecto negativo. Muitas vezes a invisibilidade pode engendrar um processo de criatividade que permite a visualização de novas possibilidades sociais, uma vez afastada a ideia de que apenas as imagens “realistas” são uma fonte autêntica de representação da realidade (BLEIKER, 2018).

É nesse sentido que a arte demonstra sua importância política: ela não é uma mera tentativa mimética de imitação da realidade, e nem se limita apenas a padrões visuais já conhecidos. O poder da arte está, também, nesta capacidade de impulsionamento da criatividade que permite um distanciamento entre ela própria e o contexto no qual está inserido. Assim, a obra de arte faz com que haja uma transubstancialização da realidade posta com o objetivo de se pensar novas realidades ou soluções para um determinado problema (BLEIKER, 2018; BOAL, 2008). Callahan (2020), então, conclui que

“[i]magens e artefatos multissensoriais são melhor apreciados em termos de processos de ordenação: ordenamento social e ordenamento do mundo e podem

provocar ativamente ‘comunidades afetivas de sentido’ que envolvem o que pode (e não pode) ser visto, dito, pensado e feito” (p. 2, tradução nossa).

Ainda no que tange os efeitos negativos da invisibilidade, a fim de ilustrar concretamente o impacto das imagens e artefatos visuais, Roland Bleiker (2018) traz em seu trabalho o exemplo do debate do uso de tortura na “Guerra ao Terror”. Em meados em 2003, era de conhecimento público, a partir de relatórios da Anistia Internacional, o fato que tropas estadunidenses no Iraque estavam usando métodos de tortura em prisioneiros; no entanto, não existia um debate ou algum tipo de interesse público sobre o tema. O cenário mudou quando, em 2004, fotos que visibilizavam os prisioneiros sendo torturados por soldados estadunidenses em prisões de Abu Ghraib foram veiculadas pela mídia e um grande clamor público foi observado acompanhado da discussão ética sobre o uso de tortura em guerras.

De acordo com Bleiker (2018), essa mudança não está relacionada com o conhecimento do uso da tortura, uma vez que ele já existia anteriormente, mas, sim, com a presença de imagens que testemunhavam a natureza cruel da tortura. Ainda, embora essas imagens não tenham provocado alterações significativas na política externa dos EUA, elas atuaram como símbolos do abuso de poder e da perda de legitimidade do país (BLEIKER, 2018).

Figura 1 – Um detido não identificado de Abu Ghraib.



Fonte: Los Angeles Times, 2015.

Este exemplo também coloca em evidência duas características políticas importantes da imagem: a possibilidade da criação de ícones e a capacidade de gerar emoções. Os ícones são definidos como “imagens amplamente reconhecidas e distribuídas que representam eventos historicamente significativos, ativam forte identificação ou resposta emocional, e que

são reproduzidos em uma variedade de mídias” (BLEIKER, 2018, p. 8, tradução nossa). Eles são significativos devido a sua habilidade de abordar questões sociais e políticas de maneira sucinta e impactante, como, ainda, no caso da prisão de Abu Ghraib. O conteúdo das fotografias foram transformados em ícones que tiveram uma grande circulação em protestos realizados pela população e matérias publicadas em grandes jornais.

Figura 2 – Manifestante em frente à Casa Branca em Washington DC em protesto contra a Guerra do Iraque.



Fonte: Wim Wiskerke, 2005.

Figura 3 – Pôster paródico contra a tortura e abusos em Abu Ghraib.



Fonte: Forkscrew Graphics, 2004.

Já sobre a segunda característica, as imagens são singulares na política internacional devido às emoções que são provocadas por elas, geralmente, em um grau mais intensificado do que em outras mídias não-visuais (BLEIKER, 2018). Isso pode ser observado através dos avisos de conteúdos sensíveis que são mostrados antes que uma imagem gráfica de violência seja apresentada, algo que não acontece com outras representações verbais (CALLAHAN, 2020).

Ainda, “as imagens parecem expressar a dor e o sofrimento das vítimas melhor do que as palavras” (BLEIKER, 2018, p. 9, tradução nossa) e são responsáveis por, muitas vezes, gerar respostas políticas a partir das emoções desencadeadas por elas. Bleiker (2018) também ressalta que imagens que ilustrem os rostos das vítimas são mais passíveis de incitar emoções, principalmente de compaixão, enquanto que imagens que representem as vítimas como uma “massa” são responsáveis por criar uma distância emocional entre o espectador e o sujeito. Se trouxermos uma explicação filosófica ao debate, isso acontece devido ao reconhecimento da face do Outro, conceito criado por Emmanuel Lévinas, que exige uma resposta ética (HANSEN, 2011).

É nesse sentido que William Callahan (2020) atesta a importância do “sentir visualmente”, e não apenas “pensar visualmente”, na política internacional. Por meio de emoções e “comunidades afetivas” (HUTCHISON, 2016), as imagens têm a capacidade de provocar mudanças nas ordenações social e global.

No entanto, é válido ressaltar mais uma vez que as imagens não são fonte apenas de contestação e transformação política; elas (ou a falta delas) também podem ser usadas para reforçar o *status quo*. Apesar do processo de democratização visual mencionado anteriormente, ele não é tão acentuado quanto parece. Mesmo com a proliferação de tecnologias que propiciem a diversificação de imagens, voz e visões, muitos ainda são excluídos da arena política. Bleiker (2018) traz como exemplo eventos políticos, como protestos ou ataques terroristas, que acontecem no Norte Global: esses acontecimentos ganham atenção privilegiada e imediata na mídia global, enquanto fenômenos políticos de mesma natureza que têm como palco o Sul Global nem sempre entram em pauta.

Outra faceta deste problema é o uso de imagens em prol da glorificação da violência. Os mesmos avanços de tecnologia e comunicação que possibilitam a veiculação de imagens emancipatória também possibilitam que perpetradores de violência celebrem suas atrocidades através de fotografias. Susie Linfield (2018) chega a afirmar, inclusive, que “estamos vivendo na era da imagem fascista” (p. 224, tradução nossa). Não é incomum que nos deparemos, por

exemplo, com fotografias e vídeos de crueldades cometidas por células terroristas ou exércitos nacionais (BLEIKER, 2018).

Outro uso nocivo da imagem se encontra nas mãos de potências hegemônicas que desejam manipular o público geral para conservar o seu poder (CALLAHAN, 2020). Esta prática foi nomeada por David Campbell (2003) como “*Cultural Governance*”. De acordo com Campbell (2003), a governança cultural é praticada pelos Estados e corresponde a “um conjunto de práticas históricas de representação – envolvendo o Estado, mas nunca totalmente controladas pelo Estado – nas quais se situa a luta pela identidade do Estado” (CAMPBELL, 2003, p. 57, tradução nossa).

Exemplos disso podem ser encontrados nos esforços estadunidenses de controlar sua narrativa visual. Após a derrota na Guerra do Vietnã, os Estados Unidos perceberam que o controle da televisão significava o controle da mensagem militar, que logo teria como consequência o sucesso da operação militar. Assim, os EUA desenvolveram estratégias de controle de produção visual que vão desde imagens produzidas pelo próprio Pentágono a filmes hollywoodianos, como *Top Gun*, *Pearl Harbour* e *Black Hawk Down*, que retratam o patriotismo e a suposta glória estadunidense (CAMPBELL, 2003).

Para além do fortalecimento de uma hegemonia, existe um outro problema em torno do uso de imagens: uma superexposição do público a imagens de crueldade ou sofrimento pode levar à indiferença do mesmo (BLEIKER, 2018). Este processo é chamado de “*compassion fatigue*”, ou “fadiga da compaixão”. De acordo com Susan Moeller (2018),

“A fadiga da compaixão ocorre quando as emoções de um leitor ou espectador estão profundamente envolvidas por uma tragédia, mas parece não haver nenhuma contribuição fácil ou significativa que o indivíduo possa fazer em resposta à notícia da tragédia – nenhuma contribuição de cinco dólares, nenhum voto, nenhuma petição online irá resolver o problema” (p.77 , tradução nossa).

Contudo, apesar de a mídia ter sua parcela de culpa em causar a fadiga da compaixão, ela também tem o poder de ser um dos atores de mudança ao utilizar abordagens que realmente se importem com a visualidade dos eventos e em gerar emoções reais de compaixão e empatia. Uma das melhores maneiras para isso, segundo Moeller (2018), é evitar o uso de imagens muito gráficas e impessoais ou desumanizadoras.

2.2.1 A FOTOGRAFIA NAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS

Diante da exposição da Política Visual Global e as implicações das imagens na política internacional, faz-se necessária uma atenção especial ao caso da fotografia para se

cumprir o propósito deste trabalho. Segundo Roland Bleiker (2018), a fotografia nos passa apenas uma ilusão de autenticidade. Assim, é importante estar atento aos valores políticos que podem estar camuflados nesta miragem da realidade.

A fotografia, portanto, nunca será um elemento neutro, uma vez que ela é composta por uma perspectiva particular e reflete escolhas estéticas: um determinado ângulo, uma luz específica, e, o mais importante, o que estará nos limites do enquadramento da visibilidade/invisibilidade (BLEIKER, 2018; CALLAHAN, 2020). Para David Levi Strauss (2003 *apud* BLEIKER, 2018), “sempre há relações de poder em jogo em uma fotografia, que sempre há uma tentativa de contar uma história e que essa história é sempre contada de um ângulo particular e politicamente carregado” (p. 14, tradução nossa).

De acordo com Bleiker e Kay (2007), existem três diferentes formas de representação que podem ser empregadas pela fotografia, cada uma com diferentes implicações políticas. São elas: a naturalista, que se dispõe a representar a realidade tentando se manter “neutra” e “sem valores”, caindo no problema da ilusão da autenticidade; a humanista, que busca provocar emoções de compaixão que possam viabilizar a mudança social através da representação do sofrimento humano; e, por fim, a pluralista, que também contém um elemento normativo, mas busca a transformação por meio da emancipação, isto é, da validação das práticas fotográficas locais, com o objetivo de se criar inúmeros locais para a representação e o entendimento das questões sociais, políticas e culturais vigentes.

Dessas três formas de representação, Bleiker e Kay (2007) atestam que a fotografia pluralista é a mais promissora em desafiar problemas políticos internacionais, como a pandemia de HIV/AIDS, objeto de análise de seu estudo. A fotografia pluralista ganha ainda mais capacidade de transformação social quando associada ao “jornalista-cidadão”, uma vez que estas pessoas não estão interessadas nos propósitos comerciais da produção de fotografias, mas, sim, no entendimento dessa atividade como ato político em busca de mudança social (KIRKPATRICK, 2015). Susan Sontag (2012) reforça que, ainda que a fotografia *sozinha* não seja capaz de conduzir a mudança, ela é indispensável pois é um convite para prestar atenção, ela dificulta a sustentação da ignorância ou inocência diante do sofrimento.

3 A REPRESENTAÇÃO DOS REFUGIADOS E A CRISE DE 2015

3.1 IMAGINANDO O REFUGIADO

As migrações internacionais não são um fenômeno recente nas relações internacionais. Caracterizadas como o fluxo de pessoas entre países, regiões e continentes, as migrações internacionais são processos sociais realizados por diversos grupos socioeconômicos com diferentes motivações (PATARRA, 2006). Segundo a Organização Internacional para a Migração (2021), o ano de 2020 registrou um número de 281 milhões de migrantes internacionais. Dentre esse número, estima-se que 89,4 milhões de pessoas foram deslocadas de seus locais de origem, sendo 26,4 milhões delas representadas por refugiados, ou seja, quase 10% do total de migrantes internacionais foram obrigados a deixar seu país de origem por correrem algum risco de vida (IOM, 2021).

Um elemento de grande relevância ao se discutir a questão dos refugiados é a visualidade em torno deles. Diante do que foi exposto neste trabalho, é justamente através das dinâmicas de representação que nossas interpretações e imaginações diante de um tema são construídas. Desse modo, a maneira como os refugiados são representados são de suma importância em como as políticas sobre eles são propostas, interpretadas, apoiadas ou contestadas (CHOULIARAKI e STOLIC, 2017; JOHNSON, 2011). Assim, busca-se nesta seção realizar uma análise estética sobre a criação do regime internacional para refugiados a fim de compreender como as imagens mobilizadas em torno deles acompanharam o debate público, bem como a formulação de políticas internacionais.

Desse modo, podemos caracterizar refugiados como pessoas que enfrentam perseguições, conflitos ou outras situações de alta violência que coloquem em risco a sua permanência em seus países de origem (FERREIRA, 2021). Por se tratar de uma migração irregular, “forçada”, é importante que se faça uma distinção clara entre “migrantes” e “refugiados” devido ao aparato internacional existente sobre a proteção de refugiados, que, em teoria, deve garantir que esses indivíduos sejam acolhidos e tenham suas necessidades e direitos básicos atendidos. Assim, refugiados não podem ser confundidos com aqueles indivíduos que deliberadamente cruzam fronteiras em busca de melhores oportunidades econômicas e têm a opção de voltar ao seu país de origem e receber proteção do governo, uma vez que esta opção não está disponível para aqueles em situação de refúgio (ACNUR, 2016a).

De acordo com o Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados (ACNUR), a terminologia quanto aos refugiados pode ser descrita, então, como:

“Refugiados são pessoas que estão fora seu país de origem devido a fundados temores de perseguição relacionados a questões de raça, religião, nacionalidade, opinião política, ou pertencimento a um determinado grupo social e que não podem ou, em virtude desse temor, não querem valer-se da proteção desse país, ou que, se não têm nacionalidade e se encontram fora do país no qual tinham sua residência

habitual em consequência de tais acontecimentos, não podem ou, devido ao referido temor, não querem voltar a ele. Ou ainda, pessoas que estão fora de seu país de origem devido a conflitos, violência ou outras circunstâncias que perturbam seriamente a ordem pública e que, como resultado, necessitam de ‘proteção internacional’” (ACNUR, 2016a).

É de extrema importância considerar quais são as causas iniciais de um refúgio, visto que, diferentemente de como muitas vezes são retratados, os refugiados não são um problema em si, mas são consequência de situações extremas que colocam suas vidas em risco. Assim, guerras, conflitos armados, perseguições discriminatórias e escassez de recursos fundamentais para a manutenção da vida humana se configuram como as principais causas de refúgio (SPINDOLA, 2018).

Logo, diante de uma crise dos refugiados, por exemplo, tentar propor soluções unicamente para o rearranjo dessas pessoas em diferentes territórios não é o suficiente para solucionar a crise; é preciso enxergar mais fundo e entender as raízes por trás do deslocamento desses indivíduos. Hakim Abderrezak (2020) vai além e sugere o emprego do termo “crise dos refugiados” (*refugees’ crisis*) ao invés de “crise de refugiados” (*refugee crisis*), uma vez que o primeiro termo possui uma dimensão que inclui a natureza mórbida enfrentada pelos próprios refugiados, enquanto o segundo denota uma crise *causada* pela chegada dos refugiados a um determinado território ou região (ABDERREZAK, 2020).

Em uma perspectiva mais crítica, pode-se considerar que os Estados fazem refugiados (ZOLBERG, 1983), no sentido de que, o refugiado moderno é, também, uma consequência direta da formação dos Estados-Nações que sofreram com a interferência colonial europeia, além do fato de muitos países adotarem políticas migratórias restritivas em seu território. A criação de refugiados também pode ser causada por acordos diplomáticos internacionais, como foi o caso da Conferência de Potsdam em 1945, que previa em seus termos a expulsão de grupos étnicos alemães da Polônia e da Tchecoslováquia (FERREIRA, 2021; GATRELL, 2020; STONEBRIDGE, 2020).

Posto isso, propõe-se aqui uma exposição sobre a construção do regime internacional para refugiados para uma melhor compreensão acerca do processo envolvido na mudança da sua representação. O atual sistema jurídico para a proteção de refugiados tem como marco a fundação do Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados (ACNUR) em 1949, que possui como missão assegurar a todos o direito de encontrar refúgio em outro Estado e garantir o bem-estar dos refugiados (ARAÚJO e BARICHELLO, 2015).

Sua criação se deu sob o contexto do fim da Segunda Guerra Mundial, a partir da qual mais de 23 milhões de pessoas se viram deslocadas de seus locais de origem como resultado

de repatriações, reajustes territoriais e transferências de população (GATRELL, 2020). No entanto, uma significativa parcela desse grupo se opôs à repatriação: os “novos refugiados”, como denomina Hannah Arendt (1989), permaneceram em campos na Alemanha, Áustria ou Itália até que pudessem ser realocados em outros países. Em suas palavras, esses “novos refugiados”

“não eram perseguidos por algo que tivessem feito ou pensado, mas sim em virtude daquilo que imutavelmente eram – nascidos na raça errada (como no caso dos judeus na Alemanha), ou na classe errada (como no caso dos aristocratas na Rússia), ou convocados pelo governo errado (como no caso dos soldados do Exército Republicano espanhol)” (ARENDR, 1989, p. 328).

Dessa forma, foi percebida a necessidade de um organismo que pudesse efetivamente proteger aqueles que buscavam refúgio e buscar soluções para os milhões de pessoas que estavam sem lar, sem país e sem nacionalidade. É importante ressaltar, contudo, que o fim da Segunda Guerra Mundial não foi o primeiro momento da história contemporânea que testemunhou a existência de refugiados, e nem foi o ACNUR a primeira instituição criada como organismo internacional de proteção aos refugiados.

O deslocamento em massa de indivíduos que eram obrigados a ir embora está presente na história contemporânea desde antes do fim da Primeira Guerra Mundial, embora tenha sido acentuado durante este evento com a queda dos impérios russo, austro-húngaro e otomano (ARAÚJO e BARICHELO, 2015; GATRELL, 2020). No tocante às instituições internacionais, após o estabelecimento da Organização das Nações Unidas (ONU) em 1945, foi incorporada temporariamente a *United Nations Relief and Rehabilitation Administration* (UNRRA), e em 1946 foi criada a Organização Internacional de Refugiados (OIR), todas com o objetivo de assistir o reassentamento de refugiados (JOHNSON, 2011).

Dessa forma, o ACNUR passa a atuar após os encerramentos previstos dos organismos mencionados, e, em sua fundação, também tinha-se a ideia de que ela teria um mandato de apenas 3 anos como uma solução para um problema considerado temporário (ARAÚJO e BARICHELO, 2015; JOHNSON, 2011). Uma das principais tarefas do ACNUR seria, nesse contexto, solidificar os instrumentos jurídicos em torno da problemática e adotar a Convenção de Genebra de 1951, um dos principais dispositivos internacionais de garantia dos direitos dos refugiados. É também com a Convenção de 1951 que se tem uma das primeiras definições legais de refugiado. O artigo 1º da Convenção dispõe do seguinte:

“Que, em consequência dos acontecimentos ocorridos antes de 1º de janeiro de 1951 e temendo ser perseguida por motivos de raça, religião, nacionalidade, grupo social ou opiniões políticas, se encontra fora do país de sua nacionalidade e que não pode ou, em virtude desse temor, não quer valer-se da proteção desse país, ou que, se não tem nacionalidade e se encontra fora do país no qual tinha sua residência habitual

em consequência de tais acontecimentos, não pode ou, devido ao referido temor, não quer voltar a ele” (ACNUR, 2023a).

A Convenção também inclui em seu artigo 1º que tais acontecimentos ocorridos eram limitados à Europa (ACNUR, 2023a). No documento encontram-se previstos aos refugiados direitos a asilo e segurança, e que os direitos e tratamentos sejam os mesmos entre o estrangeiro e os nacionais, além de que está vedada a discriminação por raça, religião, sexo ou país de origem. Dentre esses direitos estão o direito de ir e vir, o direito a um emprego remunerado e à assistência social, a documentos de identidade e passaporte, à autonomia de pensar e a não sujeição à tortura e outras degradações. Ainda, um dos principais pontos da Convenção é o reforço do princípio do *non-refoulement*, isto é, o refugiado não pode ser expulso ou forçadamente devolvido a seu país de origem (ARAÚJO e BARICHELLO, 2015; SPINDOLA, 2018).

É nesse sentido que Heather Johnson (2011), ao analisar as imagens presentes no livro de fotografias publicado pelo ACNUR em 1991 “*Images of Exile*”¹, afirma que a evolução do regime internacional para refugiados e as políticas adotadas sobre este grupo estão intrinsecamente relacionadas às imagens de refugiados presentes no imaginário popular e político. As mudanças que acontecem na representação dos refugiados, segundo a autora, fazem parte de uma estratégia que tenta criar um discurso humanitário em torno dos refugiados ao mesmo passo em que tenta despolitizá-los a fim de afastar a ameaça de instabilidade e a obrigação dos Estados de acolhê-los e conferi-los direitos básicos (JOHNSON, 2011).

Nesta primeira fase do assentamento do regime de refugiados, Johnson (2011) chama a atenção para o modo como os refugiados eram representados, uma imagem categoricamente diferente da que paira no nosso imaginário atual. Sob a evolução da Guerra Fria e a acentuação do conflito entre Oeste e Leste, era de interesse do Ocidente que a imagem do refugiado fosse construída sobre a ideia de homens brancos e heróicos, politicamente conscientes e com biografias interessantes, que enxergavam no Ocidente a oportunidade de viver “livre” e em uma “democracia” (JOHNSON, 2011). Ainda, Rocha e Moreira (2010), vão além e sugerem que a própria criação da Convenção de 1951 foi impulsionada não apenas pelo desejo humanitário de conferir ajuda àqueles necessitados, mas também pelos interesses dos países ocidentais de prover refúgio especificamente aos anticomunistas.

¹ Publicado em comemoração dos 40 anos da criação da ACNUR, “*Images of Exile*” é um livro de fotografias que compila um “registro visual de vítimas de injustiça e perseguição”, com imagens organizadas cronologicamente (JOHNSON, 2011)

Dessa forma, essa imagem servia a dois propósitos: o primeiro, é que as primeiras fotografias veiculadas pelo ACNUR, que tanto refletiam quanto moldavam os entendimentos do público sobre quem eram os refugiados e como se deveria protegê-los, tinham como objetivo, também, angariar fundos humanitários, visto que o orçamento do órgão era limitado e dependia de doações de governos, ONGs e da sociedade (GATRELL, 2020; JOHNSON, 2011). Assim, ter o apoio do público ocidental era uma prioridade para a organização, e optou-se por construir imagens que fossem simpatizantes à comunidade europeia (JOHNSON, 2018). O segundo propósito diz respeito à própria integração dos refugiados: eles precisam passar a ideia de que não eram ameaças e que não iriam causar disrupções; eles vinham com o propósito de reforçar a identidade ocidental. Tal prática acabava por, também, fortalecer o Ocidente no conflito ideológico que se punha, uma vez que se era propagada a ideia de que era a Europa o objeto de desejo daqueles que buscavam outras condições de vida (JOHNSON, 2011; JOHNSON 2018).

Figura 4 - Refugiados europeus.



Fonte: JOHNSON, 2011.

Figura 5 - Refugiados na Europa depois da Segunda Guerra Mundial.



Fonte: JOHNSON, 2011.

No entanto, apesar de ser um esforço memorável para a proteção dos refugiados, a Convenção de 1951 e as representações que vieram decorrentes dela apresentavam uma grave limitação: seu escopo era restringido à Europa e possuía uma demarcação temporal. Tomar a definição de 1951 como absoluta era negar a complexidade vivida pelo mundo na década de 1950, que vivenciava deslocamentos populacionais não apenas em solo europeu, mas também na Ásia, onde mais de 700 mil palestinos foram forçados a ir embora após a criação do Estado de Israel em 1948; após a vitória do Partido Comunista na China em 1949, mais de 700 mil chineses foram obrigados a fugir para Hong Kong; mais de 100 mil refugiados tibetanos se viram forçados a ir para a Índia e para o Nepal com a projeção da China no país; e mais de 900 mil refugiados foram originados com a divisão do Vietnã em 1954 (COX *et al*, 2020; GATRELL, 2020).

Assim, não era apenas o texto da Convenção de 1951 que excluía aqueles que ficaram de fora do novo regime internacional, as imagens inicialmente divulgadas pelo ACNUR também limitavam a visibilidade dessas outras populações, interferindo em como a visualidade dos refugiados era construída. De acordo com Johnson (2011), as escolhas feitas sobre quem estaria dentro do *frame* das fotografias e quais imagens seriam propagadas, seguindo a discussão apresentada no capítulo anterior, foram fundamentais para o reforço de uma realidade construída pelo Ocidente baseada na ideia de que os países industrializados

tinham uma dimensão humanitária e que eram as políticas nocivas do “outro lado” que estavam provocando o problema dos refugiados.

Apenas em 1967, com a elaboração do Protocolo relativo ao Estatuto dos Refugiados, as barreiras geográficas e temporais foram eliminadas. De acordo com o Protocolo de 1967, em virtude das novas categorias de refugiados que surgiram desde a adoção da Convenção de 1951, era necessário que se excluísse da definição de refugiados a limitação da temporalidade e da geografia do evento, uma vez que era crescente o fluxo de pessoas em situação de refúgio que poderiam ser abarcados pela Convenção, exceto pelas cláusulas temporal e geográfica (ACNUR, 2023b). Esse novo fluxo de refugiados a partir da década de 1960 se deu não apenas como consequência dos eventos citados no parágrafo anterior, mas também foi resultado dos processos de descolonização da África e da Ásia, que geraram guerras como a Guerra de Independência Argelina. Esses acontecimentos, somados a outros conflitos na América Latina e na Indochina, originaram um grande movimento de pessoas procurando proteção (JOHNSON, 2011).

Ao alterar-se o foco regional do regime de refugiados, o imaginário popular sobre quem era o refugiado também se alterou. O refugiado não era mais representado como um indivíduo europeu branco anticomunista, que heroicamente utilizava sua agência política para buscar uma nova vida no Ocidente, mas, sim, como uma vítima da pobreza extrema do Sul Global que tentava fugir da violência e da guerra (JOHNSON, 2011).

Ainda, as imagens individuais ou de uma única família eram substituídas por imagens de massas populacionais que mostravam um enorme número de refugiados principalmente da Ásia e da África. Não existia mais um esforço evidente de representar e reconhecer a face do Outro. Como apresentado por Bleiker (2018), esse tipo de representação gera uma distância emocional entre o espectador e o sujeito: a partir de então, foi percebida uma maior tendência à securitização da questão dos refugiados, que se traduzia na percepção do público sobre eles enquanto ameaça à segurança e à estabilidade e oportunismo econômico (JOHNSON, 2011). Os refugiados já não eram mais tão bem-vindos.

Figura 6 - Refugiados africanos nos anos 1960.



Fonte: JOHNSON, 2011.

De acordo com B. S. Chimni (2009), diversos fatores políticos e ideológicos se manifestam no Direito Internacional dos Refugiados, e a receptividade dos países ocidentais, que refletiam uma denúncia ao comunismo, logo viu-se substituída por um novo paradigma baseado no “mito da diferença”. Para Chimni (1998), foi, principalmente a partir do fim da Guerra Fria, que

“[...] as bases para uma mudança de paradigma na política e no direito internacional dos refugiados começaram a ser lançadas *inter alia* através da criação do mito da diferença: a natureza e o caráter dos fluxos de refugiados no Terceiro Mundo foram representados como sendo radicalmente diferentes dos fluxos de refugiados na Europa desde o final da Primeira Guerra Mundial. Assim, construiu-se uma imagem de refugiado 'normal' – branco, homem e anticomunista – que se chocava fortemente com indivíduos fugindo do Terceiro Mundo.” (CHIMNI, 1998, p. 351, tradução nossa).

As diferenças entre as imagens eram gritantes: não se tratavam mais de indivíduos ou de famílias que traziam uma certa identificação ao público (europeu), mas, sim, de contingentes de pessoas em que não se pode mais testemunhar as identidades daqueles que estão sendo representados. É a partir desse momento também que se tornam mais presentes descrições de refugiados enquanto “inundações” e “hordas”, e que, diante da ideia de os refugiados do Sul serem “diferentes”, as soluções preferidas para a questão passam a mudar.

A integração local e o reassentamento, como observado na fase anterior, não eram mais consideradas tão apropriadas, e a repatriação voluntária figura como política mais desejada (JOHNSON, 2011). Inclusive, segundo o autor, o “mito da diferença” não implicava apenas tais alterações nas soluções desejadas, a partir dele a xenofobia também encontrava maior espaço para ser reafirmada, ainda que de maneira disfarçada, no Direito Internacional.

Dessa forma, Moraes (2015, p. 40) afirma que “[a]o reforçar estereótipos xenófobos, não seria desarrazoado admitir que tal discurso pudesse dar lugar à legitimação de violações de direitos humanos”.

No entanto, é importante ter em mente que a discussão que se estabelece aqui não tem como objetivo descartar a necessidade de proteção e refúgio para os refugiados europeus que fugiam de perseguições ou dos horrores da guerra, ou negar que esse grupo fosse digno de acolhimento ou reassentamento. O que se propõe aqui é colocar em evidência, tendo em vista que as representações são um ato de poder (BLEIKER, 2001), quais eram os interesses por trás da imagem fabricada dos refugiados e quais eram as políticas de inclusão ou exclusão em torno dela e como a mudança dessa imagem implicou diferentes resultados.

Posto isso, Bhullar (2022) afirma que houve uma crescente tendência de distorção da humanidade do refugiado, muitas vezes envolta por visões e discursos xenofóbicos que enquadram a vida do refugiado como “um local onde as formas ocidentais de conhecimento são reproduzidas” (RAJARAM, 2022, p. 247, tradução nossa). Assim, tem-se que, na maioria das vezes, as escolhas estéticas das representações de refugiados propiciaram a perpetuação de uma narrativa dominante orientalista que busca infligir no público distanciamento e medo sobre o Outro (BHULLAR, 2022; CHOULIARAKI e STOLIC, 2017). Tal tendência era também acompanhada de um sentimento de que o Norte não teria capacidade de absorver as massas de refugiados vindas do Sul (JOHNSON, 2011).

Dessa forma, as mudanças e crises pelas quais passavam o cenário internacional, como as crises econômicas de 1970 e 1980, o próprio fim da Guerra Fria e, mais adiante, os ataques terroristas do 11 de Setembro provocaram novas dinâmicas na percepção dos refugiados. Pode-se dizer que emergiram duas concepções desses indivíduos: a primeira enxergava os refugiados como ameaças políticas à estabilidade nacional, principalmente diante de contextos de crise como as mencionadas. Os refugiados, por exemplo, que foram obrigados a sair de seus locais de origem motivados pela escassez de recursos básicos durante a crise econômica no final do século XX não eram vistos como indivíduos que estavam fugindo de uma situação de risco ou de perseguição, mas, sim, como quem estava realizando uma migração deliberada em busca de meras melhores oportunidades econômicas (JOHNSON, 2011).

No início do século XXI, sobretudo após o 11 de Setembro, o refugiado passa a sofrer processos de securitização, uma vez que, de acordo com Johnson (2011, p. 1027, tradução nossa), “[a] imagem do terrorista islâmico estrangeiro tornou-se dominante na ansiedade do

público ocidental, e essa figura se sobrepõe em origem e etnia a muitos refugiados.”. Acompanhadas por essas novas percepções sobre os refugiados, as novas medidas em torno dessa questão se tornaram ainda mais rígidas. O controle de fronteiras se tornou prontamente mais rígido e os pedidos de asilo eram examinados de forma ainda mais minuciosa, já que os refugiados agora eram suspeitos de querer melhorar suas condições em detrimento dos cidadãos dos países anfitriões, ou, ainda, de ser terroristas (JOHNSON, 2011).

Por sua vez, a segunda concepção os associava a narrativas de sofrimento, pobreza e alienação sobre sua própria condição; o refugiado seria, então, uma vítima de conflitos geopolíticos que não detinham nenhuma agência sobre sua realidade (CHOULIARAKI e STOLIC, 2017; COX *et al* 2020; JOHNSON, 2011). Este tipo de representação surge como uma resposta ao processo descrito nos parágrafos anteriores. Ainda que a mídia e outros atores poderosos agissem de modo a atender os interesses do Norte Global securitizando a questão, organizações em prol de refugiados e a própria ACNUR perceberam que mudanças na imagem do refugiado eram necessárias para que o apoio do público fosse mobilizado em torno de um discurso humanitário. Esse apoio era convertido não apenas em maior receptividade do tema e maior disposição a debatê-lo visando a criação de melhores políticas nacionais e internacionais, mas também em doações (BAINES, 2017; JOHNSON, 2011).

Relembrando que a ACNUR dependia majoritariamente de doações do público devido às suas restrições orçamentárias, era de suma importância que se gerenciasse a ideia de ameaça à instabilidade imbricada à condição de refugiado. Além disso, as doações também passaram a ser tidas como uma das soluções preferíveis ao problema, já que, cada vez mais, buscava-se justificar a ajuda financeira “lá” em vez do asilo “aqui” (JOHNSON, 2011).

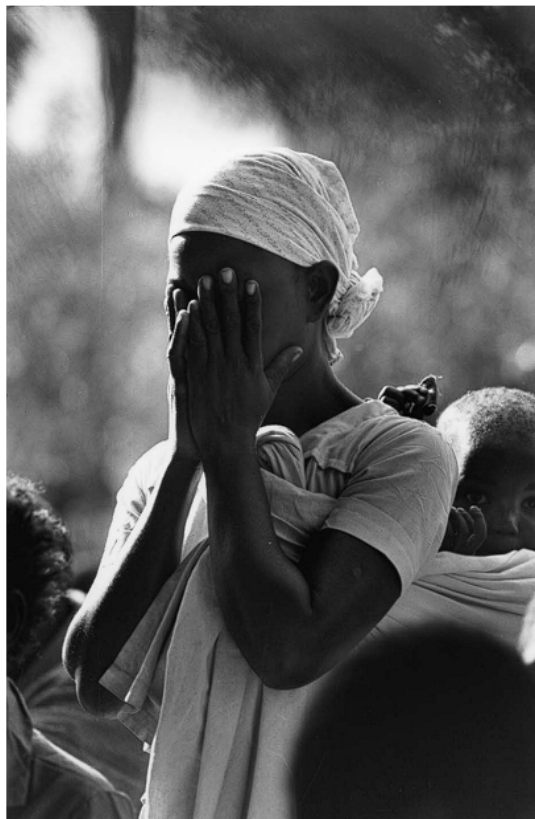
Dessa forma, a estratégia utilizada foi a veiculação de imagens de refugiados que os representassem como vítimas despolitizadas que dependiam da empatia do caridoso Norte, e, que sem isso, não seriam capazes de superar a sua condição. Dessa forma, sendo figuras completamente passivas e objetificadas, os refugiados não teriam mais tanta agência para representar uma ameaça. A maneira encontrada para a despolitização (e capitalização) do refugiado foi a feminização dele, que agora passava a ser preponderantemente retratado enquanto mulher pobre do Sul Global acompanhada de seus filhos (BAINES, 2017; JOHNSON, 2011).

Figura 7 - Após os ataques de 11 de Setembro nos Estados Unidos, cerca de 200.000 afegãos entraram oficialmente no Paquistão.



Fonte: JOHNSON, 2011.

Figura 8 - Uma mulher cobrindo o rosto exemplifica a mudança para a despersonalização, vitimização e feminização do refugiado.



Fonte: JOHNSON, 2011.

Cox *et al* (2020) chamam a atenção para o fato de que é indispensável

“distinguir entre os imaginários dos próprios refugiados, moldados por suas esperanças e desesperos, seus medos e bravuras, suas perdas e seus desejos, e os imaginários gerados no e pelo Norte Global sobre os refugiados, moldados pela

xenofobia, medo e ansiedade, bem como pela preocupação humanitária. Esses imaginários concorrentes também têm suas encarnações materiais, realizadas em um conjunto de contextos institucionais e jurídicos – o processamento extraterritorial, a criminalização da migração forçada, o estado de detenção” (p. 6, tradução nossa).

A representação enquanto prática de poder é nítida quando se observa a evolução do atual regime internacional para refugiados e as práticas adotadas em torno deles. Foi por meio da adoção de diferentes visibilidades e visualidades que se geraram políticas distintas perante a questão: em um primeiro momento, quando a imagem que se tinha era de um refugiado homem branco europeu anticomunista, as políticas mais favoráveis condiziam à receptividade através do abrigo e do reassentamento; já em um segundo momento, quando a luta ideológica entre Ocidente e Oriente se abrandava e as questões pertinentes ao Sul Global não poderiam mais ser ignoradas no plano internacional, a imagem construída do refugiado era de massas populacionais despersonalizadas, uma ameaça à estabilidade política e econômica, que culminou na adoção de outras medidas como a repatriação voluntária, ao invés da preferência à integração local; em um terceiro momento, visando afastar a ideia de que refugiados representam um perigo, a imagem adotada é a de uma mulher do Sul Global acompanhada de crianças, que tem como principais intenções a arrecadação de fundos e aceitação dos refugiados perante o público, contanto, claro, que eles estejam “lá”.

Por fim, é válido ainda ressaltar que embora haja tais esforços de despolitizar o refugiado, sejam eles ainda mais nocivos ou não, ainda é muito presente, principalmente na mídia, a imagem massificada de refugiados. Essa instabilidade simbólica, como nomeada por Chouliaraki e Stolic (2017), entre o refugiado enquanto vítima silenciada ou perpetradora de violência é bastante evidenciada durante a crise dos refugiados de 2015, em que se há uma veiculação bastante considerável de imagens de refugiados em situação de massa, principalmente abarrotados em navios, ao passo que também são divulgadas imagens que retratam os outros aspectos das condições de vida de um refugiado.

É importante ressaltar, ainda, que esses não são os únicos “dois lados da moeda”. Embora haja a preponderância dessas duas intenções nas imagens de refugiados, seja de securitizar ou de despolitizar, existem imagens que confrontaram a realidade que estava posta e, através da sua visualidade, permitiram que novos debates fossem alçados. Este é o caso da fotografia de Alan Kurdi, criança síria de 3 anos de idade que foi encontrada morta em praia na Turquia, que será abordado no próximo capítulo.

3.2 A VISUALIDADE DA CRISE DOS REFUGIADOS EM 2015

De acordo com o relatório *“The Global Refugee Crisis: A Conspiracy of Neglect”* publicado em 2015 pela Anistia Internacional, em 2013, pela primeira vez após a Segunda Guerra Mundial, o número de migrantes forçados foi maior que 50 milhões em todo o mundo. A partir de então, devido ao agravamento da Guerra da Síria e de outros conflitos presentes no continente africano e asiático e à ascensão do Estado Islâmico, outros milhões de pessoas foram obrigadas a fugir, o que culminou em uma crise dos refugiados em 2015 (AMNESTY, 2015; TRIANDAFYLLIDOU, 2017).

O fluxo de refugiados observado no período não se restringiu apenas aos países vizinhos aos locais dos conflitos armados, houve também um crescente deslocamento em direção à Europa. Desse modo, em 2015 a Europa registrou o maior número de refugiados desde a década de 1990, momento em que ocorreu a desintegração da antiga Iugoslávia. Apenas nesse ano, mais de 1 milhão de refugiados chegaram ao continente até o dia 21 de dezembro, sendo mais da metade deles cidadãos sírios fugindo da guerra, enquanto 20% correspondiam a afegãos e 7%, a iraquianos (ACNUR, 2015c).

A principal porta de entrada à Europa se dava pelo Mediterrâneo e pela Turquia: mais de 900 mil migrantes forçados fizeram a travessia do Mar, enquanto 34 mil chegaram por terra através da Turquia (DW, 2015; TRIANDAFYLLIDOU, 2017; ACNUR, 2015c). Em janeiro do mesmo ano, foram registradas 5.500 pessoas que atravessaram o Mediterrâneo, número que chegou a mais de 220.000 em seu pico mensal. O Mediterrâneo tornou-se a principal e a mais arriscada rota para refugiados e migrantes, devido às viagens em embarcações perigosas como poucos, ou quase nenhum, instrumentos de segurança. Ainda, outras rotas foram utilizadas, como uma rota partindo da Turquia através da Macedônia, Sérvia e Hungria com destino à Áustria e à Alemanha (AMNESTY, 2015; TRIANDAFYLLIDOU, 2017).

A maioria das chegadas pelo Mediterrâneo se dava pelas ilhas gregas localizadas na fronteira greco-turca no Mar Egeu, enquanto um número menor era visto na costa italiana, notadamente nas regiões da Sicília e Lampedusa, esta última sendo palco de um naufrágio responsável por causar centenas de vítimas em abril de 2015. Lastimavelmente, tais travessias não foram marcadas apenas pela esperança dos refugiados de encontrarem asilo e proteção internacional. Em maio de 2015, mais de 1.800 pessoas morreram afogadas durante as jornadas de barco que partiram, em sua maioria, do norte da África, em comparação com o número de 425 mortes registradas durante o mesmo período em 2014 (AMNESTY, 2015). No total, estima-se que, apenas no ano de 2015, mais de 3.700 migrantes tenham morrido ou

desaparecido (DW, 2015). Junto às manchetes de jornais que repercutiam tais fatos, encontravam-se fotografias de barcos lotados de refugiados, sejam eles grandes embarcações ou pequenos botes infláveis, e de cadáveres em sacos nas praias, além de outras representações que serão mencionadas mais adiante.

Embora muitas razões expliquem o aprofundamento da crise em 2015, dois aspectos precisam ser considerados para que se possa realizar uma compreensão do tema mais desvinculada do senso comum. A primeira é o eurocentrismo, enquanto a segunda corresponde à própria materialidade dos eventos internacionais. Pretende-se, então, indagar por que apenas em 2015 a questão dos refugiados foi entendida como uma crise. Uma crise é algo que implica uma atenção imediata a um grave acontecimento recente (ABDERREZAK, 2020; GATRELL, 2020). No entanto, a população de refugiados já configurava números alarmantes desde antes de 2015, e muitos dos conflitos que desencadearam a migração forçada de pessoas já perduravam por muitos anos. O que mudou é que, a partir de então, a crise não era vista exatamente como uma crise dos refugiados, conforme a discussão trazida na seção anterior, mas, sim, como uma crise de refugiados que trazia a Europa como a principal vítima dessa tragédia (ABDERREZAK, 2020).

No tocante ao segundo aspecto, a maior parte dos indivíduos que buscaram refúgio no período foi um resultado direto da Primavera Árabe, a qual se incluem levantes políticos contra regimes não-democráticos em países do Oriente Médio e do norte da África, tais como Tunísia, onde o movimento se inicia em 2010, Egito, Líbia, Marrocos, Iêmen, Jordânia e Síria (ABDERREZAK, 2020).

Como consequência a essas insurreições, muitos foram fortemente reprimidos por seus governos, o que causou uma ainda maior intensificação das manifestações. Em resultado, algumas sociedades experimentaram um saldo positivo: conquistas democráticas ou até mesmo derrubada de regimes foram observados em alguns países árabes, como no Egito, na Líbia e no Marrocos. No entanto, a Primavera Árabe é considerada como uma das principais raízes da atual Guerra Civil Síria, uma vez que seu início é marcado pelas manifestações influenciadas pelas reivindicações nos países mencionados contra o governo autocrata de Bashar al-Assad em 2011 (ABDERREZAK, 2020; ANDRADE, 2011; FERREIRA, 2021; SOARES, 2018).

O conflito na Síria é o responsável por desencadear a maior crise humanitária de refugiados do tempo atual. A intensificação das insurreições associadas à disputa territorial entre o governo e seus opositores, resultando em profunda violência e divisão territoriais, foi

responsável em originar mais de 13,2 milhões de refugiados e deslocados internos, sendo os refugiados representados por uma quota de mais de 6,8 milhões de pessoas, a maior população de refugiados do mundo (ACNUR DATA FINDER, 2022; FERREIRA, 2021). Nas palavras de António Guterres, atual secretário-geral da ONU e, à época, Alto Comissário das Nações Unidas para Refugiados, “[e]sta é a maior população refugiada por um único conflito em toda uma geração. É uma população que precisa de apoio global, porém está vivendo em condições terríveis e afundando na pobreza” (ACNUR, 2015b).

No entanto, em 2015, quando a população de refugiados sírios superou a marca de 4 milhões, houve uma série de deteriorações de suas condições, agravando a crise migratória. Um dos motivos para isso foi a limitação de absorção da população síria por países adjacentes como Irã, Jordânia, Líbano, Marrocos e Argélia, que, após anos recebendo um número cada vez mais crescente de refugiados sírios sem o devido apoio internacional, observaram um colapso na sua economia e na sua infraestrutura, além do próprio agravamento das condições socioeconômicas da Síria por causa do conflito. Estima-se que no Líbano o número total de refugiados correspondia a $\frac{1}{5}$ da população do país (ABDERREZAK, 2020).

Outro motivo foi, também, o agravamento das condições de recepção de refugiados sírios pela Turquia, país que mais recebeu migrantes sírios desde a gênese da guerra. Apenas em 2015, a Turquia recebeu mais de 2,5 milhões de sírios (ABDERREZAK, 2020; ACNUR, 2015a; SPINDOLA, 2018). Dessa forma, os refugiados sírios se viram obrigados a procurar asilo político em outros países, tornando-se a Europa Central um dos principais destinos. A Alemanha foi um dos países que mais recebeu refugiados, juntamente com a Grécia e a Itália, que foram as principais vias de acesso ao continente europeu (SPINDOLA, 2018).

As limitações de tais países em absorver o contingente de refugiados também refletia o descaso da comunidade internacional para com a questão. Existiu um grande problema de financiamento para os planos de assistência humanitária aos refugiados. Para o ano de 2015, foi-se estipulado que eram necessários 4,3 bilhões de dólares em ajuda humanitária internacional e desenvolvimento, no entanto, apenas 62% deste montante foi angariado (3RP, 2015). Diante da escassez de recursos, agências humanitárias foram forçadas a limitar sua assistência financeira aos refugiados. Ainda, segundo a ACNUR (2015b), em torno de 86% dos refugiados viviam abaixo da linha de pobreza.

Para além da crise humanitária na Síria, outros conflitos também tiveram seu papel em acentuar a crise em 2015. Novos conflitos e perseguições em países africanos, como Sudão do Sul, República Centro-Africana, Nigéria e Burundi geraram um novo número de refugiados,

que se somou às populações duradouras de refugiados de países como Somália, Etiópia, Sudão e a República Democrática do Congo (AMNESTY, 2015).

É válido trazer à luz o porquê desta negligência internacional perante o caso de refugiados. Como Abderrezak (2020) nota, ainda que as convenções internacionais de direitos humanos sejam baseadas em princípios humanistas universais e de não-discriminação, houve uma clara indiligência dos países ocidentais. Como discutido na seção anterior, os refugiados invocavam um sentimento de outridade, e as representações em torno dele corroboraram o reforço do “mito da diferença”. Dessa forma, discursos e representações racistas e xenofóbicas passaram a ser cada vez mais incorporados à resposta internacional (composta não apenas por governos e agências governamentais, mas, também, pela mídia e opinião pública), que culpava os refugiados por muitos dos problemas econômicos e sociais enfrentados (AMNESTY, 2015).

É nesse contexto que observamos, na prática, a discussão apresentada na seção anterior sobre a dualidade da representação dos refugiados. Durante o período mencionado, os jornais e outros veículos midiáticos inundavam o debate público com imagens da travessia e da chegada desses refugiados ao continente europeu. Tais imagens despertavam no público tanto o sentimento de moralização diante da apresentação do refugiado enquanto vítima de sua própria situação, como o de ameaça, ao veicularem fotografias de barcos abarrotados de, não apenas pessoas, mas indivíduos que eram diferentes do “eu” tanto em questões raciais, étnicas e religiosas. E, mais uma vez, essas imagens também acompanhavam as mudanças no debate público e em como as políticas em torno desse grupo eram conduzidas. Qual seria o tipo de entendimento evocado face a imagens de refugiados em tais situações de miséria, precariedade e perigo? (BHULLAR, 2022; CHOULIARAKI e STOLIC, 2017; HANSEN, ADLER-NISSEN e ANDERSEN, 2021).

É importante ressaltar que os autores da Política Visual Global não afirmam que há exatamente uma relação causal entre imagens e o processo de tomada de decisões. O que está posto é que as imagens são fontes de informação e imaginação e são ótimas ferramentas para construir nosso entendimento sobre determinado assunto e repensar as possibilidades existentes a partir do ponto de vista que as imagens, sobretudo fotografias, nos fornecem, além de serem capazes também de pressionar atores políticos diante da visualização e confirmação dos fatos² (BLEIKER, 2015; HANSEN, ADLER-NISSEN e ANDERSEN, 2021). Dessa forma, as inúmeras fotografias de refugiados que foram veiculadas pela mídia

² Não ignorar aqui o perigo da autenticidade da fotografia abordado no capítulo anterior.

durante a crise de 2015 tiveram um papel fundamental na construção do entendimento do refugiado nas duas condições mencionadas no parágrafo acima, uma vez que essa ambivalência gerou diferentes respostas à questão dos refugiados (CHOULIARAKI e STOLIC, 2017).

Posto isso, Triandafyllidou (2017) e Hansen, Adler-Nissen e Andersen (2021) ilustram como a vitimização e a securitização foram trabalhadas nas imagens durante a crise migratória de 2015. O primeiro *frame* interpretativo, como Triandafyllidou (2017) nomeia, corresponde à moralização, e retrata refugiados em situação de massa como vítimas de guerras, conflitos e violência em seus locais de origem, e, portanto, são representados como seres com pouca capacidade de agência política, como nos moldes discutidos na seção anterior. Já o segundo *frame* interpretativo diz respeito ao refugiado enquanto ameaça. O retrato de refugiados em situação de massa supera a sua despersonalização e evoca um sentimento de caos, instabilidade e incerteza quanto ao gerenciamento da questão. Existe, aqui, um reforço da tentativa de se criar uma narrativa de “nós” versus “eles”, novamente enfatizando o “mito da diferença” (TRIANDAFYLLIDOU, 2017).

Indo mais adiante, Hansen, Adler-Nissen e Andersen (2021) sugerem que é preciso analisar, também, o contexto no qual as imagens estão inseridas, e quais são os discursos que as envolvem. As autoras afirmam que “vítimas” e “ameaças” não são elementos materiais que podem ser objetivamente retratados como barcos ou muros, mas que essas ideias são construídas visualmente a partir do constante uso de imagens atreladas a um discurso específico. Como exemplo, a mídia alemã foi uma das primeiras a usar o ícone do barco superlotado para representar refugiados que necessitavam de ajuda. Posteriormente, este ícone foi ressignificado para uma conotação de ameaça ao ser utilizado por jornais como ilustração de discursos que reforçavam o controle de fronteiras (HANSEN, ADLER-NISSEN e ANDERSEN, 2021).

Desse modo, Hansen, Adler-Nissen e Andersen (2021), a partir de uma análise do ambiente visual dentro do qual a União Europeia formulou suas políticas concernentes aos refugiados no período de outubro de 2013 a outubro de 2015, identificam que cinco ícones se destacaram nas fotografias analisadas de refugiados e migrantes, sendo eles: (1) o barco superlotado; (2) o controle de fronteiras; (3) o adulto salva-vidas e a criança refugiada; (4) morte através de sacos para cadáveres nas frentes do porto; e, por fim, (5) refugiados que chegaram ao litoral grego.

O primeiro ícone talvez seja o mais evocado ao se pensar na crise dos refugiados de 2015. As autoras apontam que a polissemia deste *motif* se encontra na questão de que as fotografias podem tanto sugerir que aquelas pessoas necessitam resgate como que elas devem ser impedidas de chegar. A segunda conotação é obtida não através do refugiado individual em si, mas da massificação já mencionada, que instiga ideias de caos e instabilidade. Os fluxos de refugiados também podem retratá-los como algo “fora de controle”, já que eles são visualizados como indivíduos desesperados o suficiente para arriscarem suas vidas nestas embarcações densas e perigosas (HANSEN, ADLER-NISSEN e ANDERSEN, 2021).

Figura 9 - Refugiados em barco superlotado sendo resgatados.



Fonte: HANSEN, ADLER-NISSEN e ANDERSEN, 2021.

Por sua vez, o primeiro ícone foi o precursor do segundo ícone, que representa refugiados em grupos grandes de pessoas gerenciados por policiais e militares. As massas possuem uma conotação de que elas são difíceis de serem controladas e geralmente são representadas como pessoas sendo pressionadas umas contra as outras e contra os oficiais que estão tentando contê-las. Essas imagens acabam fortalecendo o sentimento de reforço das fronteiras. O uso de máscaras de proteção facial e de outros equipamentos de proteção individual também reforçam o entendimento dos refugiados enquanto ameaça, uma vez que eles também podem ser conotados como portadores de riscos epidemiológicos (HANSEN, ADLER-NISSEN e ANDERSEN, 2021).

Figura 10 - Refugiados sendo controlados por oficiais na fronteira.



Fonte: HANSEN, ADLER-NISSEN e ANDERSEN, 2021.

Já o terceiro ícone, o do adulto salva-vidas e a criança refugiada, nos aproxima mais do *frame* interpretativo da vitimização e de discursos humanitários. Há, assim, uma disruptura visual na ideia do refugiado enquanto massa ou horda, já que o objeto de representação aqui agora é um ser humano visível, ou seja, traz a face do Outro. A criança traz à imagem o peso de sua inocência diante da sua situação de fuga (HANSEN, ADLER-NISSEN e ANDERSEN, 2021).

Figura 11 - Alan Kurdi sendo retirado da praia por um salva-vidas turco.



Fonte: HANSEN, ADLER-NISSEN e ANDERSEN, 2021.

O quarto ícone é o que mais carrega em si a “tragédia humana”. Este ícone pode ser variado em sacos com cadáveres alinhados no chão ou sendo carregados. Uma das

características desta representação é que elas retiram o significado do corpo humano, já que o contorno do corpo é mascarado pelo material plástico, e corroboram para uma anonimização atrelada à massificação ainda maior quando são imagens de sacos ou caixões idênticos alinhados em funerais de afogamentos, por exemplo. A polissemia deste ícone consiste tanto na ideia de que ele é o motivo pelo qual as migrações deveriam ser combatidas, ao mesmo tempo que escancara a irresponsabilidade da União Europeia em evitar essas mortes (HANSEN, ADLER-NISSEN e ANDERSEN, 2021).

Figura 12 - Soldados carregando saco com um cadáver dentro.



Fonte: HANSEN, ADLER-NISSEN e ANDERSEN, 2021.

Por fim, o quinto ícone de refugiados chegando ao litoral grego se relaciona ao ícone acima quando ela, a morte, é visualizada como possibilidade. As variações do último ícone se dão através de imagens de refugiados tendo sucesso na chegada à costa em pequenos barcos infláveis, geralmente retratados com expressões de alívio, ou de barcos que viraram sendo resgatados e trazidos ao solo. O aspecto polissêmico desta representação pode ser visto tanto com o heroísmo destacado dos socorristas, como também com o risco ao qual esses salvavidas estão sujeitos em prol do humanitarismo (HANSEN, ADLER-NISSEN e ANDERSEN, 2021).

Figura 13 - Refugiados sendo socorridos em litoral grego.



Fonte: HANSEN, ADLER-NISSEN e ANDERSEN, 2021.

As autoras concluem que, ainda que as imagens sejam polissêmicas, a depender da relação intertextual presente nessas fotografias, elas constroem *motifs* que reforçarão ou a vitimização dos refugiados enquanto sujeitos que necessitam de cuidado ou a percepção dos refugiados enquanto ameaça à segurança (HANSEN, ADLER-NISSEN e ANDERSEN, 2021). Desse modo, ter em mente quais foram as representações mais visualizadas em torno da figura do refugiado é de extrema importância para a compreensão de como a crise dos refugiados foi comunicada e de quais foram as possibilidades imaginadas a partir delas. Ainda, entender quais eram as imagens que dominavam o entendimento popular sobre o tema e reforçavam ou contestavam a realidade em questão também é fundamental para se examinar a importância política da fotografia de Alan Kurdi, tema central deste trabalho.

4 A DIMENSÃO POLÍTICA DA FOTOGRAFIA DE ALAN KURDI

Na madrugada do dia 2 de setembro de 2015, 16 refugiados sírios, em um barco com pouco menos de 5 metros de comprimento, zarparam da península de Bodrum em direção à ilha grega de Kos. Dentre eles, estava a família Kurdi, composta pelos pais Abdullah e Rehana e os filhos Galip, 5, e Alan, 3, que fugiu de Kobane, na Síria, para a Turquia. Esta foi a solução encontrada pela família, que, em meses anteriores à tragédia, teve seus pedidos de asilo no Canadá negados. A esperança de um futuro mais digno, longe dos escombros da guerra e das más condições enfrentadas pelos imigrantes forçados sírios na Turquia, foi estrangulada pelo medo e desespero sentidos nos primeiros minutos após deixarem a costa,

quando a água do mar passou a inundar a embarcação. Abandonados à própria sorte, como muitos que anteriormente também tentaram realizar a travessia do Mediterrâneo, o barco virou na hora seguinte, causando a morte de 12 dos 16 que estavam lá.

Na manhã do mesmo dia, foram resgatados os poucos sobreviventes que restaram, incluindo Abdullah, o único sobrevivente da família Kurdi, e os corpos daqueles que lamentavelmente morreram afogados foram carregados pelo mar de volta às praias turcas de Bodrum. Por volta das 8 horas da manhã, os corpos de Alan e Galip foram encontrados pela fotojornalista Nilüfer Demir, vinculada à Doğan News Agency (DHA). Chocada com a cena, Demir fotografou as crianças e enviou as fotos à DHA.

Em poucas horas, o mundo foi também testemunha da tragédia ocorrida devido à rápida e potente circulação de uma imagem específica: a de Alan Kurdi. A imagem de uma criança de 3 anos de idade morta afogada em uma praia rapidamente virou um ícone da crise dos refugiados, a qual muitas vezes é atribuída a capacidade de ter desencadeado respostas políticas que chegaram a influenciar as políticas migratórias de países da União Europeia (BLEIKER, 2018; CALLAHAN, 2020; HUTCHISON, 2016). Fotografias de Alan Kurdi foram tiradas naquela manhã e repercutiram no mundo inteiro, sendo viralizadas nas redes sociais e estamparam as páginas de jornais renomados nos dias seguintes, em especial a fotografia que retratava Alan sozinho, centralizado, onde seu rosto podia ser levemente reconhecido (BERENTS, 2018).

Figura 14 - Alan Kurdi morto em Bodrum, na Turquia.



Fonte: DHA, 2015.

Contudo, Alan Kurdi não foi, infelizmente, a única vítima da Guerra da Síria ou a única criança a ter sua vida ceifada pelas águas do Mar Mediterrâneo. De acordo com El-enany (2016), mais de 250 mil sírios perderam suas vidas devido à guerra nos 4 anos anteriores à morte de Alan. Ainda, desde a sua morte, mais de 70 crianças também perderam suas vidas tentando chegar à costa grega (EL-ENANY, 2016). A própria fotógrafa, Nilüfer Demir, descreveu a praia onde Alan foi encontrado como um “cemitério de crianças”, onde muitas outras tristemente tiveram o mesmo destino (BERENTS, 2018). O que explicaria, então, o fato de esta fotografia em específico, e não tantas outras publicadas em outros momentos críticos da crise, ter comovido o mundo e ecoado politicamente?

Para tentar responder a esta pergunta, este trabalho se baseará nas propostas metodológicas de Roland Bleiker expostas em seu artigo “*Pluralist Methods for Visual Global Politics*”, publicado em 2015. Segundo Bleiker (2015), as imagens claramente possuem um efeito na política global. No entanto, a afirmação é desafiada pelo impacto difuso causado pelas imagens, que, apenas raramente, são capazes de *diretamente* causar eventos políticos (BLEIKER, 2015). Dessa forma, como é possível realmente saber de que modo as imagens funcionam e quais são seus efeitos na política internacional?

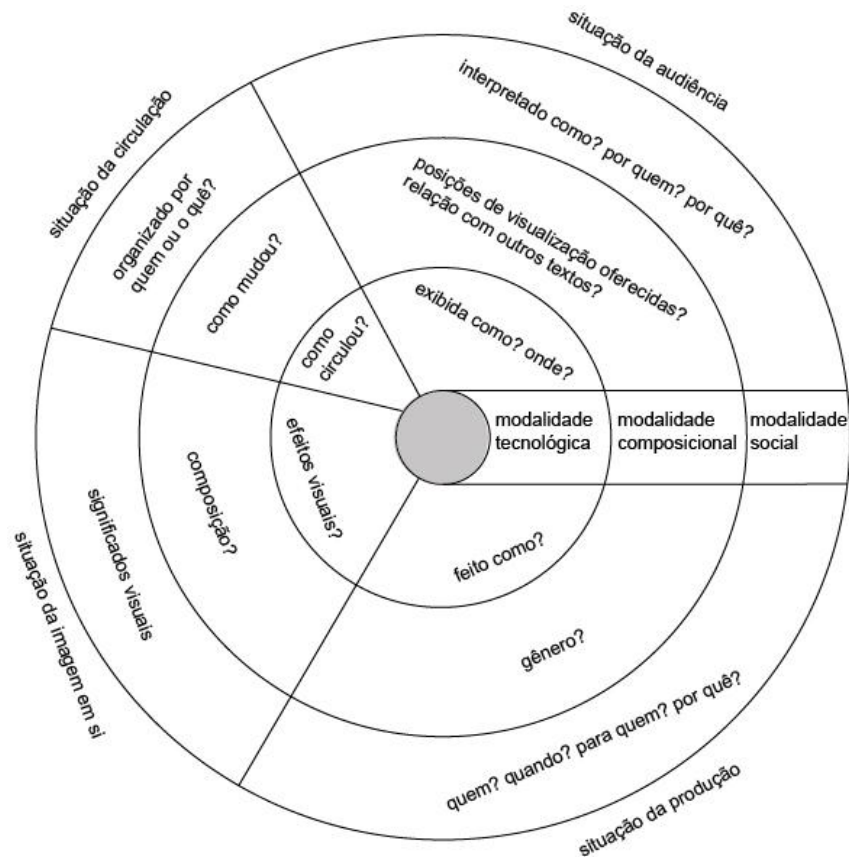
4.1 MÉTODOS PLURALISTAS PARA A POLÍTICA VISUAL GLOBAL

Assim, Bleiker (2015) sugere um quadro metodológico pluralista, assentado em “métodos múltiplos, diversos e até mesmo incompatíveis” (BLEIKER, 2015, p. 877, tradução nossa). Baseado na obra “*Visual Methodologies*” da geógrafa Gillian Rose, inicialmente publicado em 2001, Roland Bleiker (2015) aponta para a necessidade de se considerar três situações ao analisar-se uma imagem: sua produção, seu conteúdo, e sua percepção perante o público. Rose (2016) em seu texto original ainda cita uma quarta situação: o da circulação da imagem.

Em adição, Rose (2016) sugere que a cada situação estão atrelados três aspectos, os quais ela denomina “modalidades”. São eles: a modalidade tecnológica, que diz respeito à tecnologia utilizada na criação, circulação e exibição de uma imagem; a modalidade composicional, relacionada às qualidades materiais e estéticas de uma imagem, como seu conteúdo, cor e organização espacial; e, por fim, a modalidade social, que observa as relações econômicas, sociais e políticas que engendram a produção e o consumo de determinada imagem.

Ainda, é importante salientar que as três situações são descritas como distintas apenas a título de elaboração de um modelo teórico analítico que permita uma compreensão mais crítica de uma imagem. Na prática, as quatro situações, assim como as modalidades, interagem entre si, se complementando mutuamente e, em muitos casos, as fronteiras entre elas não são tão claras (ROSE, 2016). A figura abaixo ilustra a relação de complementaridade entre as situações e as modalidades propostas por Rose.

Figura 15 - Situações e modalidades para interpretação de materiais visuais.



Fonte: ROSE, 2016.

A situação da produção e da circulação, desse modo, dizem respeito aos processos técnicos e às escolhas feitas quanto à própria produção e conteúdo da imagem e à circulação e aspectos éticos relacionados. Faz-se necessário o entendimento do processo através do qual as imagens são produzidas, selecionadas e veiculadas (BLEIKER, 2015).

Nesse sentido, de acordo com Gillian Rose (2016), alguns autores afirmam que o impacto de uma determinada imagem está diretamente atrelado ao tipo de tecnologia empregada em criação. Como exemplo, a autora traz o uso da fotografia, que traz consigo um efeito diferente da pintura, por exemplo, devido à capacidade de o primeiro, aparentemente, conseguir reproduzir a realidade de uma forma mais autêntica do que outros meios. É atribuído a esta tecnologia em específico um significado adicional, o da veracidade do que está sendo representado (BLEIKER, 2001; ROSE, 2016). Além disso, é quase automática a ideia de que, assim que produzida, a imagem deixará o seu local de produção. Dessa forma, a mídia ou tecnologia utilizada no momento de sua produção também é determinante das características de sua veiculação. Uma mídia digital terá diferentes condições de circulação do que uma mídia como uma escultura ou uma pintura, por exemplo (ROSE, 2016).

No que tange a modalidade composicional da produção, é importante que se tenha em mente a qual gênero uma determinada imagem pertence, já que o gênero escolhido dita as características que a comporão. Nas palavras de Rose (2016), o gênero “ajuda a entender o significado dos elementos de uma imagem individual se você souber que alguns deles se repetem repetidamente em outras imagens” (p. 28, tradução nossa). Do mesmo modo, a circulação pretendida de uma imagem, ou seja, a que tipo de lugar e audiência se pretende chegar e atingir, também pode determinar quais qualidades estéticas serão escolhidas ou não (ROSE, 2016).

No tocante ao aspecto social da produção, as condições sociais, econômicas e culturais de determinadas indústrias ditam a forma como as imagens serão produzidas e circuladas. É a partir delas que se decide quais atores sociais ou políticos serão utilizados ou não neste processo. Na modalidade social da produção é também onde se encontram as intenções do autor ou criador no momento da criação de uma imagem (ROSE, 2016).

De acordo com Rose (2016), “a segunda situação onde os significados de uma imagem são construídos é a própria imagem” (p. 32, tradução nossa). Assim, é necessário que se compreenda o conteúdo que a imagem carrega em si. Para isso, Bleiker (2015) propõe que métodos como a semiótica, a análise de discurso e a análise de conteúdo são fundamentais para que se consiga investigar a maneira como as imagens interagem com a audiência e outros objetos.

Os componentes de uma determinada imagem são definidos pelas escolhas tecnológicas e composicionais feitas, além de serem influenciados também pelas práticas sociais que a envolvem. Existem duas dimensões dessas práticas, segundo Bleiker (2015): a dimensão macro leva em conta o nível de entrelaçamento da imagem com fatores materiais, culturais, simbólicos, sociopolíticos e midiáticos a partir dos quais as imagens ganham significado; já a dimensão micro explora a ligação entre as representações visuais e verbais. Como mencionado anteriormente, a intertextualidade é fundamental para uma compreensão total do papel da imagem, uma vez que a imagem e o texto se compõem mutuamente (HANSEN, 2011; MITCHELL, 2018). É nesse sentido que circunstâncias econômicas e políticas podem ser percebidas e influenciadas por uma imagem.

Ao circular, a imagem chega a um lugar específico: sua audiência. Conforme Rose (2016), esta é a situação mais importante na qual o significado de uma imagem é construído, uma vez que o público é quem efetivamente irá interpretar as representações visuais e, assim, renegociar ou rejeitar seus significados. Dessa forma, para Bleiker (2015), esta terceira

situação é onde se encontra o impacto real das imagens. Se levarmos em conta que a visibilidade de uma determinada questão é produzida na situação da imagem em si, é na situação da audiência que a visualidade se mostrará mais evidente, uma vez que é a partir da compreensão do público gerada por uma determinada representação sobre um determinado tema que as ordenações sociais poderão ser questionadas ou reforçadas (CALLAHAN, 2020).

No aspecto tecnológico da situação da audiência, a tecnologia utilizada na criação e na exibição de uma imagem influencia a reação do público. Segundo Rose (2016), a audiência responderá diferentemente a uma mídia visual dependendo de como o conteúdo chegou a ela: uma imagem exibida em uma tela de cinema provocará uma reação distinta da mesma imagem sendo apresentada em uma televisão, por exemplo, do mesmo modo que a veiculação em revistas, galerias ou internet desencadearia outras respostas.

Já a modalidade composicional da audiência diz respeito à maneira como uma imagem é organizada perante um público. A forma como os elementos são arranjados visualmente determinam como a imagem será percebida pela audiência (ROSE, 2016). Por fim, para a autora, a modalidade social é o aspecto mais importante para o entendimento de como uma imagem é recepcionada pelos seus espectadores. Nas palavras de Rose (2016),

“[e]m parte, isso é uma questão de diferentes práticas sociais que estruturam a visualização de determinadas imagens em determinados lugares. As imagens visuais são sempre praticadas de maneiras particulares, e diferentes práticas são frequentemente associadas a diferentes tipos de imagens em diferentes tipos de espaços” (p. 40, tradução nossa).

Outro aspecto importante para se levar em consideração é a identidade social daqueles que estão consumindo uma imagem. Diferentes audiências interpretam um mesmo conteúdo digital de maneiras diferentes, e essas diferenças são ditadas pela identidade social de quem vê. Além do aspecto da identidade social, um outro aspecto relevante da modalidade social é a capacidade do público de criação de variações de uma determinada imagem, adicionando a elas novas camadas de significados (ROSE, 2016).

4.2 AS SITUAÇÕES DA PRODUÇÃO E DA CIRCULAÇÃO DA FOTOGRAFIA DE ALAN KURDI

Desse modo, para compreendermos a capacidade política que a fotografia de Alan Kurdi teve de redirecionar o imaginário popular sobre quem são os refugiados, é indispensável que se leve em consideração a forma como tal imagem foi produzida e circulada mundialmente. Como dito anteriormente, esta não é a primeira história de uma

criança refugiada que lastimavelmente perdeu a vida no Mar Mediterrâneo. No entanto, existiram condições particulares de produção e, principalmente, de circulação que diferenciaram esta fotografia das demais.

Como já mencionado, a fotografia (Figura 14) foi realizada pela fotojornalista Nilüfer Demir na cidade de Bodrum, na Turquia, para o jornal turco Doğan Haber Ajansi (DHA). Junto a esta fotografia e outras três que traziam a figura de Alan, mais outras que retratavam diferentes vítimas, incluindo Galip Kurdi, foram produzidas. Inicialmente, Demir estava no local do naufrágio para cobrir a saída de outro bote com refugiados paquistaneses com destino à Grécia.

Segundo a fotógrafa em entrevista dada à plataforma VICE em 2015, já havia mais de 12 anos naquele momento que ela documentava a partida de grupos de refugiados das praias de Bodrum com destino à ilha grega de Kos, uma vez que este era o trajeto mais próximo da União Europeia para aqueles que necessitavam fugir de guerras nas regiões adjacentes à Turquia. Contudo, mesmo estando habituada a cenas de restos de embarcações e corpos ao longo da costa, Demir conta que, ao ver o corpo de Alan Kurdi pela primeira vez, se sentiu quase paralisada, mas que, no exercício de sua função como fotógrafa, ela não poderia deixar de documentar a cena.

Desse modo, é possível verificar a presença do gênero fotojornalístico na imagem ao perceber a intenção da fotografia de fazer com que a Turquia e o mundo tivessem conhecimento do que estava acontecendo. Em suas palavras, “[e]u pensei que a única coisa que podia fazer era bater fotografias deles para ter certeza de que a Turquia e o mundo vissem isso” (EDEMOCRATIZE, 2015). De acordo com Pryce (2015), o fotojornalismo, intimamente ligado à fotografia documental, é uma forma de narrar ou ilustrar notícias.

A câmera digital se torna, então, uma ferramenta que produz documentos e é capaz de oferecer uma *objetividade documental* às imagens criadas devido à ilusão da autenticidade em volta da fotografia (BLEIKER, 2018; HAMILTON, 1997). Na fotografia de Alan Kurdi, é nítida a intenção de se tratar a realidade do evento quando notamos que a fotógrafa realizou escolhas técnicas que preservaram uma grande profundidade de campo, sendo possível identificar os elementos que estão tanto no primeiro quanto no segundo plano, simulando a captação que o olho humano realizaria de uma cena.

No entanto, o fotojornalismo ou a fotografia documental não se limitam apenas a retratar um local ou uma pessoa como realmente é, mas também sugerir como a audiência deve se sentir (STRYKER, 1973 *apud* HAMILTON, 1997). O valor informacional do

documento torna-se, então, uma mistura entre informação e emoção, que está sujeito também à subjetividade e à interpretação dos eventos por parte do fotojornalista. O objetivo do fotógrafo documental é, portanto, trazer a atenção da audiência para aquilo que está sendo retratado, e, em muitos casos, como o da fotografia que se analisa neste trabalho, pavimentar o caminho para a mudança social (PRYCE, 2015). Nilüfer Demir conta que espera que seu trabalho contribua para a mudança da forma como a Europa trata a questão da imigração e dos refugiados, e que ninguém mais tenha que morrer fugindo de uma guerra (VICE, 2015).

Francesco D’Orazio (2015) nos fornece um detalhado relato de como a fotografia de Alan Kurdi viajou rapidamente da praia de Bodrum para o resto do globo. Às 8h42 da manhã do dia 2 de setembro de 2015, o DHA foi o primeiro jornal a noticiar a morte de 12 refugiados sírios na praia de Bodrum após a tentativa mal sucedida de travessia para a costa grega. Junto ao texto que começava com a fotografia de Alan Kurdi (Figura 14), encontrava-se na página online da notícia uma galeria com 50 imagens fotografadas na mesma manhã, incluindo outras 3 fotografias tiradas de Alan Kurdi. Às 9h10 da manhã, outro jornal turco, Diken, publica outro artigo sobre o ocorrido, também trazendo Alan Kurdi no início do texto.

A partir da publicação nestes dois jornais turcos, a circulação da imagem foi impulsionada pelo compartilhamento da mesma no *Twitter*. O primeiro *tweet* contendo uma das imagens de Alan foi compartilhado pouco menos de 2 horas depois da publicação das notícias pela jornalista e ativista turca Michelle Demishevich, acompanhada das *hashtags* “#Refugeeswelcome”³ e “#Syrianrefugees”⁴, mas sem nenhum link com fontes da imagem. Nos momentos seguintes, a história passou a inundar a mídia turca local, com mais de 15 artigos publicados em diferentes *websites* entre 11h e 11h30, enquanto o *Twitter* fazia com que o evento ultrapassasse as fronteiras turcas e atingisse outros territórios do Oriente Médio, como Líbano, Gaza e a Síria através de novos *tweets* e *retweets* (D’ORAZIO, 2015).

Na próxima hora, a fotografia de Alan Kurdi é propagada na Europa por meio de uma publicação de Genebra do diretor da Human Rights Watch, Peter Bouckaert, também no *Twitter*, junto a um apelo de solidariedade. O post contou com *retweets* de contas provenientes dos Estados Unidos, Reino Unido, Austrália, Malásia e diversos outros países, contabilizando um alcance de mais de meio milhão de usuários. D’Orazio (2015) indica que este foi o momento em que a imagem se tornou viral.

Às 13h10, o jornal britânico *Daily Mail* é o primeiro a publicar um artigo sobre Alan Kurdi fora da Turquia, com o título “*Terrible Fate of a tiny boy who symbolizes the*

³ Em português, “#Refugiadosbem-vindos”.

⁴ Em português, “#Refugiadossírios”.

desperation of thousands”⁵. Este artigo foi apenas o início de um movimento que repercutiu em publicações de mais de 500 artigos de jornal publicados online e compartilhados no *Twitter* até o final daquele dia. Jornais como *The Independent*, *Huffington Post*, *The Guardian*, *Mirror*, *Mashable*, *ITV*, *CBS*, *NBC*, *Aljazeera*, *NBC*, *Metro*, *El Mundo* e *Reuters* traziam a história de Alan Kurdi em suas páginas iniciais, fazendo com que, ao final do dia, a imagem de Alan Kurdi tenha atingido mais de 20 milhões pessoas ao redor do mundo (BINDER e JAWORSKY, 2018; D’ORAZIO, 2015).

D’Orazio (2015) chama a atenção para o fato de que, embora a história tenha viralizado no *Twitter* e atingido proporções inesperadas, isso só foi possível de acontecer por causa da decisão de uma elite de veicular uma imagem que representava uma criança morta, tendência não muito comum em meios jornalísticos. Mesmo com a divulgação explosiva da fotografia de Alan Kurdi, alguns jornais, como a BBC, ainda assim optaram pela escolha considerada ética de não divulgar a imagem, sob a justificativa de preservar a dignidade da criança e de poupar a família enlutada que poderia se deparar com as fotos (VICE, 2015). Ainda, como pontuado por Berents (2018), a opção de não divulgar imagens de morte de crianças vem da questão de que elas não devem ser vistas da mesma forma que elas não devem ocorrer.

Os motivos que levaram a divulgação inicial da imagem e a propagação da mesma por outros canais de notícias e usuários de redes sociais serão explorados na seção seguinte, que investiga os elementos visuais presentes na fotografia e examina a diferença entre o que estava sendo representado por ela e as outras representações de refugiados que dominavam as percepções sobre eles.

4.3 A SITUAÇÃO DA IMAGEM DA FOTOGRAFIA DE ALAN KURDI

Entender os elementos que compõem a fotografia de Alan Kurdi é fundamental para que se estabeleça uma relação entre ela e as representações de refugiados que dominavam o debate, e, ainda, se compreenda o que a imagem de Alan tem de tão particular ao ponto de influenciar a percepção do público e a criação de políticas específicas. Para tanto, esta seção se utilizará do método da análise semiótica, um dos métodos propostos por Roland Bleiker (2015) para uma abordagem pluralista da imagem.

⁵ Em português, “Destino terrível de um garotinho que simboliza o desespero de milhares”.

Cabe aqui, portanto, uma breve explanação acerca da semiótica. De acordo com Gillian Rose (2016), a semiótica é a ciência que busca estudar os signos e como estes produzem significado. Por sua vez, o signo é “a unidade mais básica da linguagem” (ROSE, 2016, p. 113, tradução nossa). O signo é, então, composto por duas unidades integradas, que são diferenciáveis entre si apenas em um nível analítico. A primeira delas é o significado. O significado refere-se a um conceito ou a um objeto, é o elemento material do signo. Já a segunda corresponde ao significante, isto é, a imagem ou o som atrelado ao significado, é o elemento abstrato que faz o significado ser reconhecido (ROSE, 2016). Dessa forma, a primeira etapa de uma análise semiótica é a identificação dos signos que compõem determinada imagem para que na segunda etapa seus significados sejam explorados.

Ainda, Charles Sanders Peirce (ver ROSE, 2016) sugere que existem pelo menos três tipos básicos de signos, que são diferenciados entre si através da relação existente entre o significado e o significante: o ícone, o índice e o símbolo. No ícone, o significante representa o significado por meio de uma semelhança física com a ideia do último; a fotografia de um bebê é um signo icônico daquele bebê. Já o índice traz uma impressão ou sugestão da existência de uma ideia; em outras palavras, o significante indica a presença do significado; a ilustração de um bebê pode ser utilizada em banheiros públicos para indicar a presença de fraldários, por exemplo. Por fim, o símbolo apresenta uma relação arbitrária entre o significante e o significado, na qual um significante concreto pode simbolizar um significado abstrato; imagens de bebês podem ser utilizadas para representar noção de “futuro” (ROSE, 2016).

É importante acrescentar que essa não é a única maneira de identificar signos. Roland Barthes (2006) foi responsável por criar novos “sistemas semiológicos” que foram capazes de sistematizar diferentes níveis de significação de um signo, isto é, um signo pode adotar um significado de primeira ordem, denotativo, e outro de segunda ordem, conotativo (BAUER e GASKELL, 2015). Um signo é denotativo, portanto, quando não apresenta um alto grau de simbolismo e descreve objetivamente aquilo que está sendo representado. Por outro lado, um signo adquire grau conotativo quando ele se refere a conjuntos mais amplos de significados⁶ (ROSE, 2015).

Na nossa análise semiótica, iniciaremos com uma descrição denotativa dos signos presentes na fotografia de Alan Kurdi (Figura 14). Como elemento central na composição da

⁶ Faz-se necessária uma distinção entre os conceitos “significado” (em inglês “*meaning*”), que significa “sentido” ou “definição”, e “significado” (em inglês “*signified*”) que se refere a uma das partes constituidoras do signo. O uso da palavra “significado” nesta frase faz alusão ao primeiro conceito.

fotografia encontramos uma criança pequena de pele clara e cabelos curtos pretos trajando uma camiseta de mangas curtas vermelha e um short azul, ambos molhados, e sapatos de solado marrom. Há uma pequena brecha entre a camiseta e o short, fazendo com que a pele seja visível. A criança aparenta estar deitada de bruços, com suas pernas levemente curvadas e seus braços estirados com as palmas de suas mãos viradas para cima. Devido ao ângulo em que a foto foi tirada, seus sapatos estão mais próximos do espectador, enquanto seu rosto é coberto levemente pelo seu ombro esquerdo, permitindo com que apenas uma parte de sua pálpebra esquerda seja visualizada. Esta criança está deitada sobre a margem de um mar, o qual pode ser identificado através do solo arenoso visível na imagem e de pequenas ondas que preenchem o primeiro terço superior do quadro. Não existe nenhum outro ser humano presente no plano. Em suma, a nível de primeira ordem, podemos distinguir pelo menos três signos icônicos: a criança, a praia, e o mar.

Iremos nos deter nesta análise ao signo da criança a fim de entender que outros sentidos ela apresenta e quais outros signos ela evoca. Devido à relação inter-texto entre a fotografia e o texto da notícia na qual ela foi publicada, nós adquirimos as informações de que esta criança em questão se chamava Alan Kurdi, refugiado sírio de 3 anos de idade. Ele se encontrava naquela posição descrita pois lamentavelmente perdeu sua vida tentando cruzar o Mediterrâneo saindo da praia de Bodrum, na Turquia. Ao considerarmos o contexto da imagem, percebemos que o signo da criança é polissêmico, pois carrega consigo tanto um signo icônico (o da criança em si) como um signo simbólico, que será explorado adiante.

Na tradição cultural ocidental, “as crianças são vistas como carentes de acolhimento e proteção, necessitando de relacionamentos familiares de apoio e (especialmente quando estes são considerados inadequados) de instituições de cuidado” (ADLER-NISSEN, ANDERSEN e HANSEN, 2020, p. 82, tradução nossa). Dessa forma, a representação de uma criança nesta fotografia, intencionalmente ou não, faz alusão às noções de inocência, vulnerabilidade e proteção (ADLER-NISSEN, ANDERSEN e HANSEN, 2020; BERENTS, 2018; CHOULIARAKI e STOLIC, 2017; PROCTER e YAMADA-RICE, 2015). Podemos, então, inferir que o significante “criança” carrega esses três outros significados.

No entanto, esta criança está morta (a morte, aqui, é um signo indicial). A morte dela possui outra camada de sentidos: ela é o significante do fracasso de adultos, da falha em oferecer proteção a uma criança (CHOULIARAKI e STOLIC, 2017). Por que esta criança não foi protegida? O que motivou essa criança a ser colocada em uma situação de tamanho perigo que ocasionou a sua morte? A resposta para essas perguntas se encontra na

interpretação do contexto que envolve a fotografia, que não pode ser ignorado na compreensão do significado de uma imagem (BARTHES, 2006). O espectador sabe que Alan Kurdi e sua família estavam fugindo da Guerra Civil Síria e buscavam proteção na Europa. Dessa forma, a falha de adultos é amplificada na forma da falha do Ocidente como um todo, que não foi capaz de proteger aqueles em situação de perigo. A criança se torna, também, vítima de regimes violentos e do terror, um símbolo de crueldade (BERENTS, 2018). Ainda, nas palavras de Susan Moeller (2002),

“A criança inocente tornou-se a espécie indicadora. Assim como a viabilidade de certas espécies de sapo fala sobre a saúde geral de um microclima ecológico, o bem-estar das crianças passou a falar sobre a saúde geral de um clima político... Sua inocência abusada condena implicitamente seu ambiente político doméstico” (p. 49, tradução nossa).

Assim, a imagem de uma criança em situação de violência extrema pode estimular emoções e questionamentos políticos na audiência, uma vez que ela remete diretamente à amoralidade das instituições que, em tese, deveriam fornecer proteção. Essa imagem provoca uma noção de que o espectador deve assumir a responsabilidade de cobrar a essas instituições e de enfrentar o que está ameaçando essas crianças. Tem-se a ideia de que “qualquer adulto responsável deve agir contra o abuso de uma criança, deve fazer o que for necessário para impedir o abuso e se defender contra sua proliferação” (LEE KOO, 2018, p. 50, tradução nossa), não fazer nada é moralmente indefensável.

É por isso que não é incomum que ONGs ou outras instituições humanitárias se utilizem da imagem de crianças, não necessariamente em uma situação de violência, em campanhas de caridade. A imagem da criança nessas situações desperta emoções como compaixão, pena e empatia que permitem a criação de novas imaginações da ordem política global, mobilizando diferentes ações políticas, sejam elas doações, manifestações políticas e, em casos onde os espectadores possuem agência para tal, como no caso de líderes políticos, formulações de políticas destinadas ao grupo ao qual aquela criança pertence (ADLER-NISSEN, ANDERSEN e HANSEN, 2020; CHOULIARAKI e STOLIC, 2017; LEE KOO, 2018).

Como discutido por diferentes autores da Política Visual Global, a fotografia de Alan Kurdi não é a primeira imagem, e, certamente, não será a última, a provocar mudanças políticas e sociais por, em grande parte, representar uma criança. Procter e Yamada-Rice (2015) afirmam que ao longo da história algumas imagens que remetem à infância foram utilizadas, novamente, de forma intencional ou não, para mudar a percepção do público de diferentes eventos políticos. Berents (2018) e Lee Koo (2018) trazem algumas dessas imagens

que se tornaram ícones de guerras ou outros desastres e suscitaram novos debates sobre questões humanitárias, como as fotografia “Garota Napalm”, tirada por Nick Ut em 1972 uma vila no Vietnã, e “O Abutre e a Garotinha”, tirada por Kevin Carter em 1993 no Sudão do Sul. Para além de apenas mudar a opinião pública sobre a Guerra do Vietnã, a “Garota Napalm” também é reconhecida por ter contribuído para a erosão da legitimidade da guerra (BLEIKER, 2018). Para Denise Chong (1999), “essa imagem parou a Guerra do Vietnã” (p. xiii, tradução nossa).

Figura 16 - Garota Napalm.



Fonte: O GLOBO, 2022.

Figura 17 - O Abutre e a Garotinha.



Fonte: DOCUMENTING REALITY, 2006.

No entanto, voltando à fotografia de Alan Kurdi, a potência de sua circulação não se deu apenas porque o público reconhecia o que estava acontecendo através do sofrimento da criança e, como consequência, adquiria o ímpeto de denunciar a crise dos refugiados. Se o elemento da criança em si fosse o único impulsionador de uma fotografia retratando uma crise humanitária, outras imagens produzidas antes da ocorrência da morte de Alan que trouxessem o sofrimento infantil causado pela crise teriam sido veiculadas, comentadas e reencenadas, com transformações políticas como resultado. E também não foi apenas a evidência da morte de uma criança na imagem que comoveu o mundo (apesar de ela ser um componente relevante na foto). Se fosse assim, a fotografia de seu irmão, Galip, encontrado morto perto de rochas não muito distante de onde o corpo de Alan estava, também teria percorrido o mundo. No entanto, até mesmo a menção a seu nome é pouco feita em comparação com a presença que o ícone “Alan Kurdi” passou a ter no cenário mundial.

Quando olhamos novamente a foto, nós sabemos que Alan está morto porque o texto nos traz esta informação. Mas ele não parece morto, a imagem não retrata as causas de sua morte. Por ter passado pouco tempo no mar, a condição da sua pele não dá indícios de afogamento, não há nenhuma ferida à vista. Desse modo, é importante salientar que a ausência de elementos de violência gráficos na imagem teve um importante papel na decisão de veiculá-la; se o corpo de Alan Kurdi estivesse violentado ou mutilado, as imagens seriam muito desagradáveis de se olhar, gerando um sentimento maior de repugnância do que compaixão (MATTUS, 2020).

Ademais, a posição em que ele se encontrava remete à imagem de uma criança dormindo, diferentemente do seu irmão, que claramente estava morto diante da posição não natural em que encontrava, trazendo desconforto a quem vê a imagem. Segundo Drainville (2015) é a mudança de código “sono/morte” que traz a capacidade de comoção da fotografia: os espectadores, especialmente aqueles que têm filhos, reconhecem a pose, a posição de um “sono seguro”, o que os faz se aproximarem da realidade de Alan e pensarem “e se fosse meu filho?”. Outros elementos presentes na fotografia que afastam a outridade do menino são as suas roupas e seus sapatos, que não são muito distintos das vestimentas utilizadas no Ocidente. Como tuitado por um pai, “poderia ser meu filho em seus sapatos marrons” (PROCTER e YAMADA-RICE, 2015, p. 58, tradução nossa). O fato de seu rosto não estar completamente visível também propulsiona a ideia de que poderia ser qualquer outra criança, dando espaço para a imaginação do espectador (MATTUS, 2020).

Ainda, a ideia de que Alan poderia estar apenas dormindo também é uma catalisadora da imaginação de outros cenários possíveis, que faz o público refletir sobre o porquê de esta criança não estar em um ambiente que pudesse proporcioná-la um sono, de fato, seguro e quais seriam as possibilidades de evitar uma nova situação como essa (BINDER e JAWORSKY, 2018; DRAINVILLE, 2015; OLESEN, 2017; PROCTER e YAMADA-RICE, 2015). É a partir desse entendimento, também, que Alan Kurdi vai se tornando um símbolo das outras vítimas da crise dos refugiados, dos tantos outros que infortunadamente morreram nas mesmas condições, ou ainda piores, sem serem lembrados ou terem suas mortes lamentadas, fazendo parte apenas de estatísticas que figuraram manchetes de jornais e relatórios especiais.

Há algo sobre a imagem de Alan Kurdi que simboliza mais do que um “simples” fracasso ocidental de proteger aqueles que buscavam refúgio. Existem pelo menos mais dois desdobramentos simbólicos: Alan Kurdi não representa apenas a desgraça “daqueles”; a imagem aproxima o espectador da noção de que poderia ser qualquer pessoa, inclusive, um “dos meus”. Além disso, há também uma conotação de esperança na fotografia.

Assim, se a imagem da criança violentada já possui uma potencial capacidade de despertar emoções e repercussões políticas, o que se esperar de uma fotografia que evoca a ideia no espectador de o seu próprio filho poder passar por uma situação parecida? Neste caso, foram vistas muitas reações do público nos dias seguintes à viralização da foto de Alan Kurdi fazendo menção à responsabilidade do adulto de proteger sua prole. Muitos autores de artigos de opinião em jornais, como o *The Mirror* e o *The New York Times*, comparavam Alan a seus próprios filhos, ao ponto de ser levantada a *hashtag* no *Twitter* “*#CouldBeMyChild*”⁷ (BERENTS, 2018; BURNS, 2015; EL-ENANY, 2016). Até mesmo líderes políticos, como David Cameron, o então Primeiro-ministro do Reino Unido, e Stephen Harper, Primeiro-ministro do Canadá à época, manifestaram sua comoção sob o ponto de vista de um pai. 24 horas após a publicação das imagens, Cameron disse em um pronunciamento feito ao jornal britânico *The Independent* que “como pai, fiquei profundamente comovido ao ver aquele menino em uma praia na Turquia” (THE INDEPENDENT, 2015, tradução nossa), enquanto Harper afirmou que a fotografia de Alan Kurdi evocou imagens de seu próprio filho (BURNS, 2015).

No entanto, o reconhecimento de Alan Kurdi enquanto “nós” possui outra dimensão para além das roupas que o menino usava. El-Enany (2016) nos chama à atenção para a cor

⁷ Em português, “*#PoderiaSerMeuFilho*”.

clara da pele de Alan, uma característica de fácil distinção ao dirigir o olhar à fotografia. Segundo a autora, pesquisas demonstram que a capacidade das pessoas brancas de sentir empatia e humanizar os outros se correlaciona com um viés racial implícito. De acordo com os resultados, existe uma tendência de menor empatia com pessoas não brancas (EL-ENANY, 2016). Esta seria uma das explicações do motivo pelo qual fotografias previamente divulgadas, como aquelas discutidas no capítulo anterior em que retratavam predominantemente refugiados do Sul Global em situação de massa, não tiveram o mesmo efeito que a fotografia apresentada neste capítulo. Como também mencionado no capítulo anterior, outras embarcações naufragaram e ceifaram as vidas de milhares, mas nenhuma dessas mortes teve o mesmo impacto que a de Alan Kurdi. No entanto, Alan poderia se passar como europeu, ele se parecia como “nós” o suficiente para ser lamentado (BERENTS, 2018; MATTUS, 2020).

A empatia, então, parece ser exercida apenas quando o sujeito a quem ela se estende pode ser imaginado e relacionado ao espectador, fazendo com que seja improvável que uma criança negra obtenha o mesmo nível de símbolo de Alan ainda que ela tenha sofrido condições similares (BINDER e JAWORSKY, 2018; BURNS, 2015). Conforme Hutchison (2014), é impossível ignorar completamente a dimensão colonial que atravessa fotografias de desastres ou crises. Nas palavras de Berents (2018),

“os quadros que permitem que certas mortes de crianças sejam vistas são baseados e embutidos em normas de relações de poder globais desiguais. Esses enquadramentos racializados e coloniais nos movem entre o “nós” de uma comunidade política de uma vida passível de luto e o Outro que pode ser visto e fotografado na morte” (p. 13, tradução nossa).

Para além da questão racial, existe outro aspecto na fotografia de Alan Kurdi que se difere das representações que dominavam o imaginário popular até então. Ao olharmos a imagem novamente, vemos que apenas um único indivíduo está presente no quadro, identificado como Alan Kurdi perante as informações contidas na relação intertexto. T. C. Schelling (1968) foi um dos primeiros a descrever o “efeito da vítima identificável”. Conforme o autor, “a morte de uma pessoa em particular evoca ansiedade e sentimento, culpa e admiração, responsabilidade e religião... a maior parte dessa grandiosidade desaparece quando lidamos com a morte estatística” (SCHELLING, 1968, p. 142, tradução nossa).

Por sua vez, vítimas identificáveis criam um senso de familiaridade e proximidade, especialmente quando detalhes adicionais estão disponíveis, tais como informações sobre a família, como no caso de Alan Kurdi (HEIZLER e ISRAELI, 2021). Contudo, para que uma imagem de uma vítima identificável seja potencializada e convertida em resposta política, ela

deve conter apenas uma pessoa, a vítima em questão. Heizler e Israeli (2021) em seu artigo “*The identifiable victim effect and public opinion toward immigration; a natural experiment study*”, o qual explora através de uma pesquisa experimental até que ponto o efeito da vítima identificável é capaz de comover o público, sugerem que as pessoas estão mais dispostas a ajudar vítimas identificáveis do que quando elas são representadas apenas através de estatísticas, mas somente quando um único indivíduo está sendo representado. Até mesmo em grupos com apenas duas vítimas existe uma tendência de diminuição dos sentimentos de empatia direcionados a elas (HEIZLER e ISRAELI, 2021).

Isso acontece porque a concepção que as pessoas têm sobre grupos é diferente da concepção que elas têm sobre um indivíduo, que é visto como uma unidade coerente, de tal forma que uma fotografia de uma única vítima identificável captura a atenção dessas pessoas e as estimula a fornecer auxílio, tendência que não é percebida sobre estatísticas de centenas e milhares de mortes (HEIZLER e ISRAELI, 2021; SLOVIC *et al*, 2016). Em suma, “a representação de um indivíduo atrai mais compaixão do que a representação de massas” (BINDER e JAWORKSY, 2018, p. 7, tradução nossa).

No entanto, existe outra particularidade sobre o efeito para além da quantidade de vítimas retratadas em uma história. Para que uma maior solidariedade seja despertada no público, é preciso, também, que existam uma certa similaridade e reconhecimento entre a vítima e ele, o que acontece no caso de Alan Kurdi (HEIZLER e ISRAELI, 2021). É este aspecto do “reconhecimento” que simboliza uma das principais rupturas da fotografia de Alan Kurdi com a representação e percepção da imagem do refugiado que existia no debate público à época da sua publicação⁸. O que estava dado era um ambiente visual permeado por imagens que negativamente retratassem refugiados como “aqueles” que representavam uma ameaça à instabilidade doméstica, portanto sujeitos ao processo de securitização, vindos do Sul Global em contingentes de pessoas custosas e perigosas de se lidar, negados de contarem suas próprias trajetórias, de serem vistas como pessoas com sonhos, história e identidade, sufocados pelo “mito da diferença”.

Dessa forma, quando a vítima é identificável, e, em particular, vista como alguém próximo de seus próprios valores, o público tende a se conectar mais a ela, inclusive,

⁸ Ainda, é importante notar aqui a foto não é a primeira a desafiar os regimes visuais vigentes e oferecer um contraponto que engendrasses expressões de compaixão, acolhimento e ações políticas, visto que Hansen, Adler-Nissen e Andersen (2021) já tinham identificado o ícone da criança refugiada presente no ambiente visual. No entanto, os elementos visuais carregados pela fotografia de Alan Kurdi, que foram discutidos neste capítulo, trazem consigo novas respostas e percepções que não tinham sido ainda acessadas de forma tão global em relação às outras fotografias de crianças refugiadas, acompanhadas de um salva-vidas ou não.

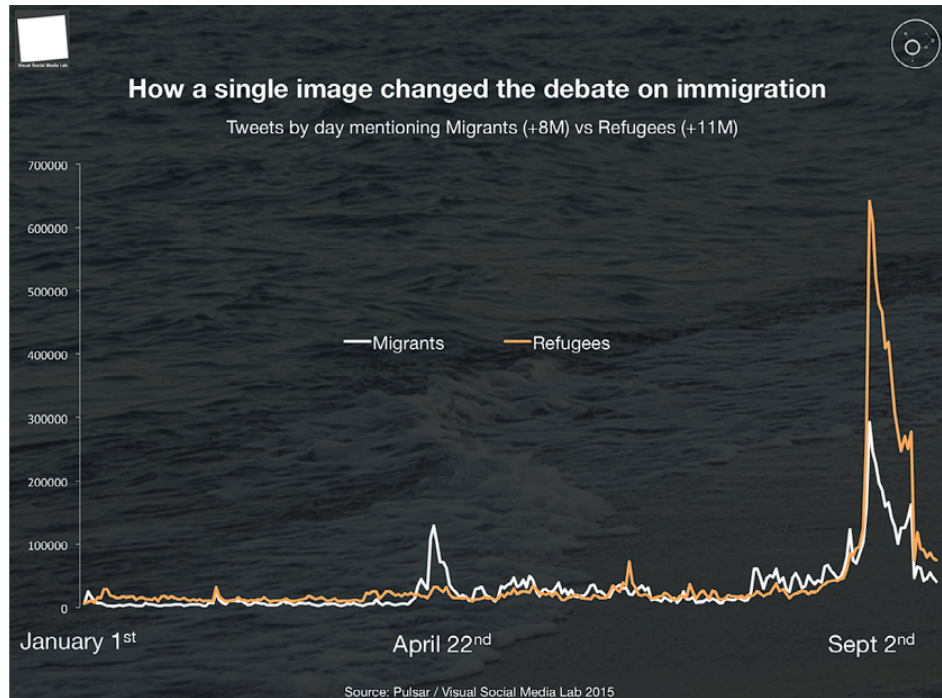
buscando saber mais sobre sua história e quais são as possibilidades de ajuda (BINDER e JAWORSKY, 2018; HEIZLER e ISRAELI, 2021; SLOVIC *et al*, 2016). Foi a partir desse movimento que a fotografia de Alan Kurdi adquiriu a dimensão política que buscamos explorar neste trabalho.

4.4 A SITUAÇÃO DA AUDIÊNCIA DA FOTOGRAFIA DE ALAN KURDI

Para além de relações causais entre uma determinada imagem e a formulação ou não de políticas externas, que ultrapassam os limites do nosso escopo, o motor da nossa discussão reside nas novas subjetividades criadas a partir da circulação da fotografia. Como apresentado no segundo capítulo, novas práticas de representação que desafiam a narrativa dominante são potentes catalisadores de novas ordenações sociais (BLEIKER, 2001; CALLAHAN, 2020). Pretende-se a partir daqui apresentar alguns exemplos de como a fotografia de Alan Kurdi se manifestou como força política.

Binder e Jaworsky (2018) acreditam que as pessoas passaram a se importar mais com a Guerra da Síria e suas implicações após o contato com a fotografia. Desse modo, os autores trazem que um dos impactos mais importantes da imagem foi a mudança no discurso público, que agora passava a utilizar o termo empático “refugiado” no lugar do pejorativo “migrante”. O uso do primeiro termo por políticos, mídia e sociedade repercute diretamente na forma como a questão é tratada, que agora exigia uma resposta humanitária e políticas direcionadas para solucionar a crise (D’ORAZIO, 2015). Francesco D’Orazio (2015) nos apresenta, em sua pesquisa sobre a circulação da fotografia no *Twitter* e o impacto da mesma, que ao longo do ano de 2015 os termos “refugiado” e “migrante” possuíam o mesmo volume de menções em *tweets* da rede. No entanto, a partir do momento da publicação da foto, há um aumento exponencial do uso do termo “refugiado”, evidenciando o indício de mudança em como o assunto seria lidado mundialmente.

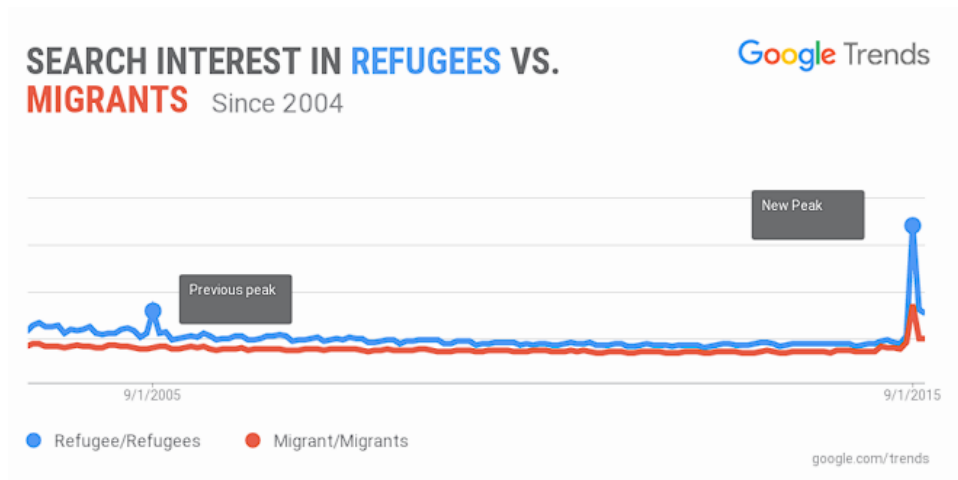
Figura 18 - Volume de *tweets* mencionando “refugiado” e “migrante” em 2015 até a semana da veiculação da fotografia de Alan Kurdi.



Fonte: D'ORAZIO, 2015.

Simon Rogers (2015) identifica a mesma tendência no *Google*, mostrando que em setembro de 2015 o *site* registrou o maior volume de buscas pelo assunto dos refugiados em todo o mundo já visto. Assim como no *Twitter*, os termos “refugiado” e “migrante” possuíam números de busca similares; contudo, após a publicação da imagem de Alan, houve um claro aumento do interesse do público pela questão dos refugiados.

Figura 19 - Interesse de pesquisa em “refugiados” vs. “migrantes” desde 2004 até setembro de 2015.



Fonte: BURNS, 2015.

De acordo com Rogers (2015), o número de buscas do termo “menino sírio” foi ultrapassado pelo número de buscas por “Alan Kurdi” em menos de 24h da publicação das imagens, indicando um crescente interesse do público pela história por trás da fotografia. Rogers (2015) também sugere que as questões perguntadas ao *Google* refletiam preocupações e mudanças de atitude. Globalmente, as perguntas mais pesquisadas sobre Alan Kurdi no mês de setembro foram: (1) “O que aconteceu com Alan Kurdi?”; (2) “O que está causando a crise migratória?”; (3) “Por que os sírios saem da Turquia?”; (5) “Qual fotógrafo tirou a foto de Alan Kurdi?”; (5) “Qual é a posição da Alemanha em relação aos refugiados?” (ROGERS, 2015, p. 23, tradução nossa).

O autor chama à atenção, ainda, para as questões mais perguntadas na Alemanha e na Itália sobre o tópico “migração”. No primeiro país, encontrava-se a pergunta “Como se voluntariar para ajudar migrantes?” em segundo lugar e “Quando um refugiado é realmente um migrante?” em quarto lugar, evidenciando um desejo de ação concreta em torno da questão e, também, de entender a diferença entre refugiados e migrantes, aprofundando o debate. Já a Itália apresenta como a pergunta mais buscada “Como adotar uma criança órfã síria?”, expondo um dos possíveis efeitos trazidos por Lee Koo (2018) de fotografias de criança em situação de violência: o adulto responsável tentará fazer o que for necessário para impedir que outras cenas de abuso ou crueldade sejam impedidas.

Outro desdobramento importante da fotografia de Alan Kurdi foram as respostas artísticas a ela através da criação de novas imagens. Conforme Adler-Nissen, Andersen e Hansen (2020), a criação de variações de uma mesma fotografia icônica tem sua relevância no fato de ela impulsionar a circulação da mensagem da imagem original, engendrando novas respostas emocionais, e, consequentemente, novas possibilidades de ação. Segundo as autoras, depois de 48h da divulgação das fotografias de Alan Kurdi, as imagens circuladas com maior frequência no *Twitter* não eram mais as fotos originais, mas, sim, outras versões de usuários, que iam desde ilustrações, *designs* gráficos, *cartoons*, pinturas, colagens e desenhos até murais, grafites, esculturas, artes de rua e encenações (ADLER-NISSEN, ANDERSEN e HANSEN, 2020). De acordo com Ryan (2015), além da possibilidade de atingir mais pessoas em si, as produções artísticas resultantes da fotografia de Alan Kurdi são importantes porque elas fornecem *insights* alternativos para a compreensão do acontecimento. Nas palavras de Roland Bleiker (2009),

“embora a arte não possa nos dizer como parar as guerras ou prevenir o terrorismo e o genocídio, ela pode nos dar *insights* sobre essas experiências e os sentimentos que temos sobre elas. Ao fazê-lo, a arte pode moldar a forma como entendemos e

lembramos os eventos passados e, conseqüentemente, como nos propomos os desafios que enfrentaremos no futuro” (p. 12, tradução nossa).

Figura 20 - Mural em Sorocaba.



Fonte: ADLER-NISSEN, ANDERSEN e HANSEN, 2020.

Figura 21 - “Muro das Boas Vindas” em Bruxelas, em frente à sede da União Europeia.



Fonte: ADLER-NISSEN, ANDERSEN e HANSEN, 2020.

Figura 22 - Colagem de Alan Kurdi no Parlamento da Liga Árabe.



Fonte: TWITTER, 2015.

Outra resposta da sociedade civil atrelada à fotografia de Alan Kurdi foi o aumento de doações monetárias a instituições de ajuda humanitária. Como exemplo, a Cruz Vermelha Sueca criou um fundo especialmente destinado à ajuda de refugiados sírios em 4 de agosto de 2015, um mês antes da morte de Alan. Contudo, o número de doações diárias à instituição e o valor do montante doado cresceram significativamente na semana após a publicação da fotografia (SLOVIC *et al*, 2016). No Reino Unido, a *Charities Aid Foundation* estimou que 1 a cada 3 britânicos contribuíram de alguma maneira à instituição após o dia 2 de setembro de 2015, seja através da doação de dinheiro, roupas ou outros itens essenciais, voluntariado ou disposição para abrigar refugiados sírios em suas casas (MAYBLIN, 2015).

Prøitz (2015) traz o caso do grupo *Refugees Welcome to Norway* (#RWTN), criado em julho de 2015 no *Facebook* com o objetivo de organizar ações voluntárias e recolher doações para refugiados. Após a fotografia de Alan Kurdi, se viu um repentino crescimento do número de membros, além de um significativo aumento no engajamento cívico em torno do tema na Noruega, o qual, segundo a autora, influenciou as eleições locais. Notou-se uma mudança na retórica utilizada nos debates entre candidatos, que, principalmente aqueles mais à esquerda, passaram a dar maior ênfase à pauta dos refugiados. Como resultado, o Partido Trabalhista, o Partido do Centro e o Partido Verde, que demonstraram maior apoio aos refugiados, ganharam as eleições (PRØITZ, 2015).

O engajamento da sociedade civil também foi visto através de uma onda de protestos pró-refugiados por toda Europa durante o mês de setembro de 2015. No Reino Unido, mais de 100 mil pessoas saíram às ruas para cobrar o governo sobre a questão dos refugiados, com placas e cartazes que expressavam solidariedade e acolhimento. Manifestações também aconteceram na Áustria, Dinamarca, Finlândia, França, Grécia e Romênia (CNN, 2015;

TELEGRAPH, 2016). Ainda no Reino Unido, Klein e Amis (2021) relatam que muitas organizações jornalísticas organizaram petições e campanhas como um resultado direto da imagem. A partir de dados coletados por entrevistas com editores e jornalistas que estiveram envolvidos na cobertura da crise dos refugiados, os autores apontam que a fotografia estimulou a adoção moral de uma posição pró-refugiados em alguns dos editoriais analisados. (KLEIN e AMIS, 2021).

Ademais, no dia 4 de setembro, a organização Avaaz, uma rede para mobilização social global através da internet, usou a imagem de Alan Kurdi em uma campanha para coletar assinaturas em apoio a um plano para aceitar refugiados na Europa (DE-ANDRÉS, NOS-ALDÁS e GARCÍA-MATILLA, 2016). O auge da campanha ocorreu no dia 14 de setembro de 2015, quando a tia de Alan, Tima Kurdi, que mora no Canadá e foi quem ajudou durante o processo de solicitação de asilo da família Kurdi no país, foi convidada pela organização para uma visita a Bruxelas.

Durante sua estadia, Tima Kurdi se encontrou com agências midiáticas e teve reuniões particulares com Donald Tusk, Presidente do Conselho da União Europeia, Federica Mogherini, a Alta Representante da UE para Política Externa e Segurança à época, e outros membros do Parlamento Europeu. Durante as reuniões, Mogherini articulou um senso de vergonha e expressou a necessidade de refletir sobre os erros cometidos e quais responsabilidades deveriam ser tomadas em seguida, indicando uma dimensão tanto pessoal quanto política em sua fala (ADLER-NISSEN, ANDERSEN e HANSEN, 2020).

Ainda, enquanto Tima Kurdi discursava em frente ao Muro das Boas Vindas (Figura 21), a poucos metros de distância, Ministros de Interior da União Europeia realizavam uma reunião emergencial para a adoção de medidas para abrigo voluntário para 40 mil refugiados na Grécia e na Itália (ADLER-NISSEN, ANDERSEN e HANSEN, 2020). Dessa forma, pode-se verificar que a fotografia de Alan Kurdi, mesmo que de maneira não exclusiva e constituindo apenas uma das tantas variáveis que compõem a explicação da adoção de políticas públicas, também se apresentou em esferas governamentais (ADLER-NISSEN, ANDERSEN e HANSEN, 2020; BURNS, 2015; DRAINVILLE, 2015; LENETTE e CLELAND, 2016; LENETTE e MISKOVIC, 2016; MAYBLIN, 2015; SLOVIC *et al*, 2016). Nas palavras de Slovic *et al* (2016, p. 3, tradução nossa), “Aylan⁹ acordou o mundo brevemente, oferecendo uma janela de oportunidade durante a qual as pessoas e seus

⁹ Alguns autores e redatores de notícias utilizaram a grafia turca “Aylan” para se referirem ao menino sírio. No entanto, sua tia, Tima Kurdi, afirmou que a grafia original do seu nome é “Alan”.

governos começaram a prestar atenção à crise dos refugiados sírios, entenderam sua gravidade e foram motivados a agir”.

É importante notar que algumas manifestações de líderes governamentais se deram apenas a nível performático em discursos oficiais. Muitos políticos falavam de “choque” e outras reações emocionais. Como exemplo, François Hollande, então Presidente da França, sentiu uma forte onda de emoções e uma urgente necessidade de ação, refletidas em sua fala: “Eu penso em todas as vítimas que nunca foram fotografadas, e em futuras vítimas caso não fizermos nada” (DAILY SABAH, 2015, tradução nossa). O Primeiro-ministro sueco, Stefan Löfven, falava em “dor” e “luto”, enquanto o Primeiro-ministro da Irlanda, Enda Kenny, enfatizava a urgência de medidas, expressando que “Eu acho que esta imagem, mais do que outras que eu vi, pode chocar o suficiente a ponto de medidas serem tomadas, tanto em termos do fluxo de refugiados quanto das causas subjacentes a isso” (ADLER-NISSEN, ANDERSEN e HANSEN, 2020; INDEPENDENT, 2015, tradução nossa).

Por sua vez, Cecilia Wikström, membro do Parlamento Europeu, trouxe que

“Alan Kurdi perdeu sua vida, mas ele trouxe paixão - e compaixão - de volta ao debate europeu sobre migrações e, por isso, ele será lembrado por muito tempo... Devemos rever a legislação de asilo existente na Europa e adaptá-la a este século para fornecer rotas legais e seguras para chegar aqui. Devemos concordar com um sistema de cotas obrigatórias de refugiados a serem aceitas por todos os Estados-Membros” (EUROPEAN PARLIAMENT, 2015, tradução nossa).

Embora seja discutível até que ponto tais discursos realmente desencadearam resultados políticos práticos, eles foram relevantes para instigar e impulsionar o debate sobre a questão dos refugiados, trazendo a fotografia de Alan Kurdi para mais perto dele. Como discutido anteriormente, as imagens por si só não existem isoladas, elas se tornam disponíveis a partir de um cenário intertextual, elas não têm a capacidade de entrar no debate estando dissociadas de discursos (HANSEN, 2011). Quando um líder governamental aponta para uma questão, no caso, a morte de Alan Kurdi e o fracasso no gerenciamento da crise dos refugiados, a qual foi simbolizada pela fotografia tratada, essa ação abre maiores possibilidades de uma mudança do que quando a discussão é restringida apenas à sociedade.

No entanto, autores chamam a atenção para medidas que foram tomadas no Reino Unido e no Canadá que parecem ter sido influenciadas pela fotografia de Alan Kurdi (ADLER-NISSEN, ANDERSEN e HANSEN, 2020; BURNS, 2015; KLEIN e AMIS, 2021; LENETTE e MISKOVIC, 2016; MAYBLIN, 2015). Depois de os chefes de Estado de ambos os países terem se pronunciado sobre o caso de Alan Kurdi, como mencionado em parágrafos anteriores, novas políticas foram criadas em torno dos refugiados. No Reino Unido, no dia 4

de setembro de 2015, David Cameron anunciou que iria receber 20 mil refugiados de campos na Síria, Turquia, Jordânia e Líbano em um período de 5 anos, além de oferecer 100 milhões de libras esterlinas em ajuda humanitária para tais campos de refugiados (MAYBLIN, 2015). Em um pronunciamento feito cerca de 1 mês depois da morte de Alan, Cameron afirmou que era “impossível tirar a imagem daquele pobre menino sírio Aylan Kurdi da minha cabeça” (THE INDEPENDENT, 2015, tradução nossa), sugerindo que a fotografia ainda estava influenciando suas tomadas de decisão (BURNS, 2015). No caso do Canadá, foi anunciado no dia 5 de novembro de 2015 pelo recém-eleito Primeiro-ministro Justin Trudeau que 25 mil refugiados sírios seriam reassentados no território canadense até 1º de janeiro de 2016 (G1, 2015). Para Adler-Nissen, Andersen e Hansen (2020), as próprias eleições do Canadá foram influenciadas pela fotografia de Alan Kurdi, ao gerar tamanha comoção a ponto de eleger um primeiro-ministro idealista e pró-refugiados.

Em adição, Adler-Nissen, Andersen e Hansen (2020), Bleiker (2018) e Callahan (2020) sugerem as ações que a Alemanha tomou no mês de setembro de 2015, como a abertura da fronteira para mais de 1 milhão de refugiados e a execução da medida conjunta entre Alemanha e França para a solução da crise, ainda que não se possa atestar que foram causadas pela fotografia em si, elas tiveram maior aprovação pelo público por causa da mudança da percepção, mesmo que momentânea, sobre os refugiados.

Alguns autores examinam, ainda, em suas discussões até que ponto a fotografia de Alan Kurdi realmente impactou o processo de tomadas de decisão e abertura das fronteiras de determinados países aos refugiados, visto que muitas das políticas pró-refugiados sugeridas ou anunciadas após a publicação da fotografia de Alan Kurdi foram substituídas por novos controles de fronteira nos meses subsequentes (ADLER-NISSEN, ANDERSEN e HANSEN, 2020; BURNS, 2015; SLOVIC *et al*, 2016). Contudo, o escopo deste trabalho não se concentra em quantificar o impacto da imagem de Alan através da adoção e da manutenção de determinadas políticas externas, como enfatizado anteriormente.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foram identificados elementos estéticos na fotografia de Alan Kurdi que ofereciam, além de um contraponto às representações visuais que permeavam o imaginário popular sobre os refugiados, um novo ponto de vista para que se refletisse sobre as relações de poder postas que permitiram que a situação retratada na imagem ocorresse. Em outras palavras, para além

de apresentar uma criança morta numa praia, a fotografia em questão transforma Alan Kurdi em um símbolo de todas as vítimas da crise dos refugiados, através dos signos que estavam contidos na imagem.

Assim, entendeu-se que, embora o ícone da criança já estivesse presente no ambiente visual das fotografias mais veiculadas sobre a crise dos refugiados em 2015, a fotografia de Alan traz uma nova perspectiva sobre os refugiados ao apresentar as seguintes características: uma criança morta era o componente central da imagem, no entanto, seu corpo não apresentava nenhum indício de violência extrema, que repeliria os olhares à foto. Assim, a ausência do grotesco foi um elemento essencial para a viralização da fotografia, que permitiu que o público refletisse sobre um cenário de violência extrema sem necessariamente ter que se deparar com ela.

Outro ponto é a posição em que o corpo do menino se encontrava, que remetia à de uma criança dormindo, aproximava os espectadores do que estava sendo visto em cena ao fazer com que eles reconhecessem algo na imagem que era tão próximo ao cotidiano deles e projetar em Alan a ideia de que poderia ser qualquer outra criança, inclusive seus próprios filhos. Ademais, a imaginação de que Alan poderia estar apenas dormindo permite que o público questione quais foram os fatores que não permitiram a ele um sono seguro e como evitar outras tragédias como essa.

Ainda, o contexto intertextual também foi de suma importância para a amplificação do significado da fotografia, pois foi através dele que àquela vítima foram atribuídos um nome e uma história, corroborando para o “efeito da vítima identificável”. Além de ter sido uma vítima identificada, Alan Kurdi também foi visto como um indivíduo que poderia se passar como “nós”, uma vez que a imagem retratava um indivíduo de pele clara que trajava vestimentas similares às comumente utilizadas no Ocidente, afastando a ideia de outridade e o “mito da diferença” dos refugiados no momento em que a fotografia foi veiculada.

Assim, o presente trabalho buscou compreender características sobre a produção, circulação e conteúdo da fotografia de Alan Kurdi que permitiram com que essa imagem fornecesse novos *insights* sobre a questão dos refugiados e projetasse um certo impacto político, visto através do crescente interesse do público na crise dos refugiados de 2015 e suas soluções, de respostas artísticas à fotografia que impulsionaram questionamentos sobre a questão e denúncias sobre as condições de vida às quais os refugiados são submetidos, do aumento do número de doações a instituições humanitárias, de ondas de protestos a favor dos refugiados e de manifestações de líderes governamentais após o dia 2 de setembro de 2015.

REFERÊNCIAS

3RP JOINT-SECRETARIAT. **(3RP) Regional Refugee and Resilience Plan 2015 - 2016 in response to the Syria Crisis: 2015 annual report**. Genebra: UNHCR, 2015.

ABDERREZAK, Hakim. The Mediterranean Sieve, Spring and Seametry . In: COX, Emma; DURRANT, Sam; FARRIER, David; STONEBRIDGE, Lyndsey; WOOLLEY, Agnes (ed.). **Refugee Imaginaries: Research Across the Humanities**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2020. p. 372-391.

ACNUR: **Refugee Data Finder**. [Genebra]: Nações Unidas. Disponível em: <<https://www.unhcr.org/refugee-statistics/download/?url=2bxU2f>>. Acesso em: 08 mai. 2023.

ACNUR. **ACNUR: Refugiados sírios já passam dos 4 milhões**. [Brasília]: Nações Unidas, 2015b. Disponível em: <<https://www.acnur.org/portugues/2015/07/09/acnur-refugiados-sirios-ja-passam-dos-4-milhoes/>>. Acesso em: 10 mai. 2023.

ACNUR. **Convenção relativa ao Estatuto dos Refugiados**. Disponível em: <https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/portugues/BDL/Convencao_relativa_ao_Estatuto_dos_Refugiados.pdf>. Acesso em: 08 mai. 2023a.

ACNUR. **Crise no Mediterrâneo completa seis meses, com número recorde de refugiados e migrantes**. [Brasília]: Nações Unidas, 2015a. Disponível em: <<https://www.acnur.org/portugues/2015/07/01/crise-no-mediterraneo-completa-seis-meses-com-numero-recorde-de-refugiados-e-migrantes/>>. Acesso em: 10 mai. 2023.

ACNUR. **Mais de um milhão de refugiados viajam à Grécia desde 2015**. [Brasília]: Nações Unidas, 2016b. Disponível em: <<https://www.acnur.org/portugues/2016/03/16/mais-de-um-milhao-de-refugiados-viajam-a-grecia-desde-2015/>>. Acesso em: 10 mai. 2023.

ACNUR. **Protocolo de 1967 relativo ao Estatuto dos Refugiados**. Disponível em: <https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/portugues/BD_Legal/Instrumentos_Internacionais/Protocolo_de_1967.pdf>. Acesso em: 08 mai. 2023a.

ACNUR. **Um milhão de refugiados e migrantes fugiram para a Europa em 2015**. [Brasília]: Nações Unidas, 2015c. Disponível em:

<<https://www.acnur.org/portugues/2015/12/22/um-milhao-de-refugiados-e-migrantes-fugiram-para-a-europa-em-2015/>>. Acesso em: 08 mai. 2023.

ACNUR. **“Refugiados” e “Migrantes”: Perguntas Frequentes**. [Brasília]: Nações Unidas, 2016a. Disponível em: <<https://www.acnur.org/portugues/2016/03/22/refugiados-e-migrantes-perguntas-frequentes/>>. Acesso em: 08 mai. 2023.

ADLER-NISSEN, Rebecca; ANDERSEN, Katrine Emilie; HANSEN, Lene. Images, emotions, and international politics: the death of Alan Kurdi. **Review Of International Studies**, [S.L.], v. 46, n. 1, p. 75-95, 18 out. 2019. Cambridge University Press (CUP). <http://dx.doi.org/10.1017/s0260210519000317>.

AMNESTY INTERNATIONAL. **The Global Refugee Crisis: A Conspiracy Of Neglect**. Londres: Amnesty International, 2015. Disponível em: <<https://www.amnesty.org/en/documents/pol40/1796/2015/en/>>. Acesso em: 09 mai. 2023.

ARAUJO, Luiz Ernani Bonesso de; BARICHELLO, Stefania Eugenia. Aspectos históricos da evolução e do reconhecimento internacional do status de refugiado. **Universitas Relações Internacionais**, Brasília, v. 12, n. 2, p. 63-76, jul./dez. 2014.

ARENDT, Hannah. *Origens do Totalitarismo. Anti-semitismo, imperialismo, totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BAINES, Erin K. **Vulnerable bodies: Gender, the UN and the global refugee crisis**. Abingdon: Routledge, 2017.

BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. 16 ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George (Eds). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som – um manual prático**. Petrópolis, Ed. Vozes, 2015.

BERENTS, Helen. Apprehending the “Telegenic Dead”: considering images of dead children in global politics. **International Political Sociology**, [S.L.], v. 13, n. 2, p. 145-160, 3 jan. 2019. Oxford University Press (OUP). <http://dx.doi.org/10.1093/ips/oly036>.

BHULLAR, Dilpreet. The Vulnerability of Visual Vocabulary on Refugee Representation: The Voyage of Boatwo/men Rohingya. PATHAK, Dev Nath; DAS, Biswajit, ROY; Ratan Kumar (ed.). **Seeing South Asia: Visual Beyond Borders**. Abingdon: Routledge, 2022, p. 255-268.

BINDER, Werner; JAWORSKY, Bernadette Nadya. Refugees as icons: culture and iconic representation. **Sociology Compass**, [S.L.], v. 12, n. 3, p. 1-14, 14 fev. 2018. Wiley. <http://dx.doi.org/10.1111/soc4.12568>.

BLEIKER, Roland; KAY, Amy. Representing HIV/AIDS in Africa: pluralist photography and local empowerment. **International Studies Quarterly**, [S.L.], v. 51, n. 1, p. 139-163, mar. 2007. Oxford University Press (OUP). <http://dx.doi.org/10.1111/j.1468-2478.2007.00443.x>.

BLEIKER, Roland. **Aesthetics and World Politics**. Londres: Palgrave Macmillan, 2009.

BLEIKER, Roland. Pluralist Methods for Visual Global Politics. **Millennium: Journal of International Studies**, [S.L.], v. 43, n. 3, p. 872-890, 27 maio 2015. SAGE Publications. <http://dx.doi.org/10.1177/0305829815583084>.

BLEIKER, Roland. Pluralist Methods for Visual Global Politics. **Millennium: Journal of International Studies**, [S.L.], v. 43, n. 3, p. 872-890, 27 maio 2015. SAGE Publications. <http://dx.doi.org/10.1177/0305829815583084>.

BLEIKER, Roland. The Aesthetic Turn in International Political Theory. **Millennium: Journal of International Studies**, [s.l.], v. 30, n. 3, p.509-533, dez. 2001. SAGE Publications. <http://dx.doi.org/10.1177/03058298010300031001>.

BLEIKER, Roland (ed.). **Visual global politics**. Abingdon: Routledge, 2018.

BOAL, Augusto. **A Estética do Oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.

BURNS, Anne. Discussion and action: political and personal responses to the Aylan Kurdi images. In: VIS, Farida.; GORIUNOVA, Olga (ed.). **The iconic image on social media: a rapid research response to the death of Alan Kurdi**. Sheffield: Visual Social Media Lab. 2015. p. 38-39.

CALLAHAN, William. **Sensible Politics: Visualizing International Relations**. Nova York: Oxford University Press, 2020.

CAMPBELL, David. Cultural governance and pictorial resistance: reflections on the imaging of war. **Review Of International Studies**, [S.L.], v. 29, n. 1, p. 57-73, dez. 2003. Cambridge University Press (CUP). <http://dx.doi.org/10.1017/s0260210503005977>.

CANADÁ receberá 25 mil refugiados sírios até o fim do ano. **G1**, Rio de Janeiro, 06 nov. 2015. Disponível em <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2015/11/canada-recebera-25-mil-refugiados-sirios-ate-o-fim-do-ano.html>>. Acesso em: 24 mai. 2023.

CHAIA, Miguel. **Arte e política**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

CHIMNI, Bhupinder S. The geopolitics of refugee studies: A view from the South. **Journal of refugee studies**, v. 11, n. 4, p. 350-374, 1998.

CHOULIARAKI, Lilie; STOLIC, Tijana. Rethinking media responsibility in the refugee 'crisis': a visual typology of european news. **Media, Culture & Society**, [S.L.], v. 39, n. 8, p. 1162-1177, 4 set. 2017. SAGE Publications. <http://dx.doi.org/10.1177/0163443717726163>.

COX, Emma; DURRANT, Sam; FARRIER, David; STONEBRIDGE, Lyndsey; WOOLLEY, Agnes. Introduction. In: COX, Emma; DURRANT, Sam; FARRIER, David; STONEBRIDGE, Lyndsey; WOOLLEY, Agnes (ed.). **Refugee Imaginaries: Research Across the Humanities**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2020. p. 1-11.

DANCHEV, Alex. **On Good and Evil and the Grey Zone**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 1996.

DATHAN, Matt. Aylan Kurdi: David Cameron says he felt 'deeply moved' by images of dead Syrian boy but gives no details of plans to take in more refugees. **The Independent**. Londres, p. 3 set. 2015. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/news/uk/politics/aylan-kurdi-david-cameron-says-he-felt-deeply-moved-by-images-of-dead-syrian-boy-but-gives-no-details-of-plans-to-take-in-more-refugees-10484641.html>. Acesso em: 24 maio 2023.

DE-ANDRÉS-DEL-CAMPO, Susana; NOS-ALDAS, Eloisa; GARCÍA-MATILLA, Agustín. The transformative image. The power of a photograph for social change: the death of aylan. **Comunicar**, [S.L.], v. 24, n. 47, p. 29-37, 1 abr. 2016. Grupo Comunicar. <http://dx.doi.org/10.3916/c47-2016-03>.

DRAINVILLE, Ray. On the iconology of Aylan Kurdi, alone. In: VIS, Farida.; GORIUNOVA, Olga (ed.). **The iconic image on social media: a rapid research response to the death of Alan Kurdi**. Sheffield: Visual Social Media Lab. 2015. p. 47-49.

D'ORAZIO, Francesco. Journey of an image: From a beach in Bodrum to twenty million screens across the world. In: VIS, Farida.; GORIUNOVA, Olga (ed.). **The iconic image on**

social media: a rapid research response to the death of Aylan Kurdi. Sheffield: Visual Social Media Lab. 2015. p. 11-18.

EDEMOCRATIZE. **Fotógrafa descreve o “grito” do “corpo silencioso” do garoto imigrante.** 2015. Disponível em: <https://medium.com/democratize-mídia/fotógrafa-descreve-o-grito-do-corpo-silencioso-do-garoto-imigrante-a5c238b73dae>. Acesso em: 24 maio 2023.

EDKINS, Jenny. Face. In: BLEIKER, Roland (ed.). **Visual Global Politics**. Abingdon: Routledge, 2018. p. 121-126.

EL-ENANY, Nadine. Aylan Kurdi: the human refugee. **Law And Critique**, [S.L.], v. 27, n. 1, p. 13-15, 5 jan. 2016. Springer Science and Business Media LLC. <http://dx.doi.org/10.1007/s10978-015-9175-7>.

ENSOR, Josie. 'Photo of my dead son has changed nothing', says father of drowned Syrian refugee boy Alan Kurdi. **The Telegraph**. Beirute, 3 set. 2015. Disponível em: <https://www.telegraph.co.uk/news/2016/09/01/photo-of-my-dead-son-has-changed-nothing-says-father-of-drowned/>. Acesso em: 24 maio 2023.

FERREIRA, Marcos Alan. Refugiados e a Guerra Civil Síria: análise e perspectivas sobre o acolhimento na Turquia. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 13, n. 32, e0108, jan./abr. 2021.

FRENCH, French President calls Erdoğan over images of drowned Syrian boy, calls for common EU refugee policy. **Daily Sabah**, Istanbul, 03 set. 2015. Disponível em: <https://www.dailysabah.com/diplomacy/2015/09/03/french-president-calls-erdogan-over-images-of-drowned-syrian-boy-calls-for-common-eu-refugee-policy>. Acesso em: 24 maio 2023.

GATRELL, Peter. Refugees in Modern World History. In: COX, Emma; DURRANT, Sam; FARRIER, David; STONEBRIDGE, Lyndsey; WOOLLEY, Agnes (ed.). **Refugee Imaginaries: Research Across the Humanities**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2020. p. 18-35.

HAMILTON, Peter. Representing the social: France and Frenchness in post-war humanist photography. In: HALL, Stuart (Ed.), **Representation: Cultural Representations and Signifying Practices**. London: Sage, 1997, p. 75-150.

HANSEN, Lene; ADLER-NISSEN, Rebecca; ANDERSEN, Katrine Emilie. The visual international politics of the European refugee crisis: tragedy, humanitarianism, borders. **Cooperation And Conflict**, [S.L.], v. 56, n. 4, p. 367-393, 28 jan. 2021. SAGE Publications. <http://dx.doi.org/10.1177/0010836721989363>.

HANSEN, Lene. Theorizing the image for security studies: Visual securitization and the Muhammad cartoon crisis. **European Journal of International Relations**, v. 17, n. 1, p. 51-74, 2011.

HEIZLER, Odelia; ISRAELI, Osnat. The identifiable victim effect and public opinion toward immigration; a natural experiment study. **Journal Of Behavioral And Experimental Economics**, [S.L.], v. 93, p. 101713, ago. 2021. Elsevier BV. <http://dx.doi.org/10.1016/j.socec.2021.101713>.

HOLDEN, Gerard. Cinematic IR, the Sublime, and the Indistinctness of Art. **Millennium: Journal of International Studies**, [S.L.], v. 34, n. 3, p. 793-818, ago. 2006. SAGE Publications. <http://dx.doi.org/10.1177/03058298060340031501>.

HONG, Denise. **The Girl in the Picture: The Story of Kim Phuc, the Photograph and the Vietnam War**. Nova York: Penguin Books. 1999.

HOZIC, Aida A.. Introduction: The Aesthetic Turn at 15 (Legacies, Limits and Prospects). **Millennium: Journal of International Studies**, [s.l.], v. 45, n. 2, p.201-205, 21 dez. 2016. SAGE Publications. <http://dx.doi.org/10.1177/0305829816684253>.

HUTCHISON, Emma. **Affective Communities in World Politics: Collective Emotions After Trauma**. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

HUTCHISON, Emma. A Global Politics of Pity? Disaster Imagery and the Emotional Construction of Solidarity after the 2004 Asian Tsunami. **International Political Sociology**, [S.L.], v. 8, n. 1, p. 1-19, mar. 2014. Oxford University Press (OUP). <http://dx.doi.org/10.1111/ips.12037>.

IOM. **World Migration Report 2022**. Genebra: International Organization for Migration – IOM, 2021. Disponível em: <<https://publications.iom.int/books/world-migration-report-2022>>. Acesso em: 08 mai. 2023.

JESUS, Diego Santos Vieira de; TÉLLEZ, Claudio Andrés. CONCERTO PARA NENHUMA VOZ? ARTE E ESTÉTICA NO ESTUDO DAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS. **Examãpaku**, [S.L.], v. 7, n. 3, p. 57, 5 dez. 2014. Universidade Federal de Roraima. <http://dx.doi.org/10.18227/1983-9065ex.v7i3.2404>.

JOHNSON, Heather L. Click to Donate: visual images, constructing victims and imagining the female refugee. **Third World Quarterly**, [S.L.], v. 32, n. 6, p. 1015-1037, jul. 2011. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.1080/01436597.2011.586235>.

JOHNSON, Heather L. Refugees. In: BLEIKER, Roland (ed.). **Visual Global Politics**. Abingdon: Routledge, 2018. p. 244-250.

KIRKPATRICK, Erika. Visuality, photography, and media in international relations theory: a review. **Media, War & Conflict**, [S.L.], v. 8, n. 2, p. 199-212, 5 maio 2015. SAGE Publications. <http://dx.doi.org/10.1177/1750635215584281>.

KLEIN, Janina; AMIS, John M.. The Dynamics of Framing: image, emotion, and the european migration crisis. **Academy Of Management Journal**, [S.L.], v. 64, n. 5, p. 1324-1354, out. 2021. Academy of Management. <http://dx.doi.org/10.5465/amj.2017.0510>.

KÜPELI, Ismail. We Spoke to the Photographer Behind the Picture of the Drowned Syrian Boy. **Vice**. Nova York. 04 set. 2015. Disponível em: <https://www.vice.com/en/article/zngqpx/nlfer-demir-interview-876>. Acesso em: 24 maio 2023.

LEE-KOO, Katrina. Children. In: BLEIKER, Roland (ed.). **Visual Global Politics**. Abingdon: Routledge, 2018. p. 48-54.

LENETTE, Caroline; MISKOVIC, Natasa. ‘Some viewers may find the following images disturbing’: visual representations of refugee deaths at border crossings. **Crime, Media, Culture: An International Journal**, [S.L.], v. 14, n. 1, p. 111-120, 20 out. 2016. SAGE Publications. <http://dx.doi.org/10.1177/1741659016672716>.

LINFIELD, Susie. Perpetrators. In: BLEIKER, Roland (ed.). **Visual Global Politics**. Abingdon: Routledge, 2018. p. 224-229.

MAIS de 1 milhão de migrantes chegaram à Europa em 2015. **DW**, Bonn, 22 nov. 2015. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/mais-de-1-milhão-de-migrantes-chegaram-à-europa-em-2015/a-18934158>>. Acesso em: 09 mai. 2023.

MATTUS, Maria. Too dead? Image analyses of humanitarian photos of the Kurdi brothers. **Visual Studies**, [S.L.], v. 35, n. 1, p. 51-64, 1 jan. 2020. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.1080/1472586x.2020.1731325>.

MAYBLIN, Lucy. Politics, public, and Aylan Kurdi. In: VIS, Farida.; GORIUNOVA, Olga (ed.). **The iconic image on social media: a rapid research response to the death of Alan Kurdi**. Sheffield: Visual Social Media Lab. 2015. p. 42-43.

MITCHELL, W. J. T.. Pictorial turn. In: BLEIKER, Roland (ed.). **Visual Global Politics**. Abingdon: Routledge, 2018. p. 231-232.

MITCHELL, W.J.T. **Iconology: Image, Text, Ideology**, Chicago: University of Chicago Press, 1986.

MOELLER, Susan D.. A Hierarchy of Innocence. **Harvard International Journal Of Press/Politics**, [S.L.], v. 7, n. 1, p. 36-56, jan. 2002. SAGE Publications. <http://dx.doi.org/10.1177/1081180x0200700104>.

MOELLER, Susan D.. Compassion fatigue. In: BLEIKER, Roland (ed.). **Visual Global Politics**. Abingdon: Routledge, 2018. p. 75-80.

MOORE, Cerwyn; SHEPHERD, Laura J.. Aesthetics and International Relations: Towards a Global Politics. **Global Society**, [s.l.], v. 24, n. 3, p.299-309, jul. 2010. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.1080/13600826.2010.485564>.

MOORE, Cerwyn. On Cruelty: literature, aesthetics and global politics. **Global Society**, [S.L.], v. 24, n. 3, p. 311-329, jul. 2010. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.1080/13600826.2010.485563>.

MORAES, Thaís Guedes Alcoforado de. O PRINCÍPIO DA NÃO DEVOLUÇÃO DE REFUGIADOS À LUZ DO SISTEMA INTERAMERICANO DE DIREITOS HUMANOS. In: GALINDO, George R. B. (org.). **Migrações, deslocamentos e direitos humanos**. Brasília: Instituto Brasiliense de Direito Civil, 2015. p. 35-49.

OLESEN, Thomas. Memetic protest and the dramatic diffusion of Alan Kurdi. **Media, Culture & Society**, [S.L.], v. 40, n. 5, p. 656-672, 15 set. 2017. SAGE Publications. <http://dx.doi.org/10.1177/0163443717729212>.

OSBORNE, Samuel. David Cameron: Britain would be 'overwhelmed' if it opened its doors to every refugee. **The Independent**. Londres, 7 out. 2015. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/news/uk/politics/david-cameron-britain-would-be-overwhelmed-if-it-opened-its-doors-to-every-refugee-a6684541.html>. Acesso em: 24 maio 2023.

PARLIAMENT, European. **6. Migration and refugees in Europe (debate)**. 2015. Disponível em: https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/CRE-8-2015-09-09-ITM-006_EN.html?redirect. Acesso em: 24 maio 2023.

PATARRA, Neide Lopes. Migrações Internacionais: teorias, políticas e movimentos sociais. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 20, n.57, p. 7-24, 2006.

PROCTER, Lisa; YAMADA-RICE, Dylan. Shoes of childhood: exploring the emotional politics through which images become narrated on social media. In: VIS, Farida.; GORIUNOVA, Olga (ed.). **The iconic image on social media: a rapid research response to the death of Alan Kurdi**. Sheffield: Visual Social Media Lab. 2015. p. 57-60.

PRYCE, Jonathan D.. Surveyors and surveyed: Photography out and about. In: WELLS, Liz (Ed.), **Photography: A Critical Introduction**. London: Routledge, 2015, p. 55-102.

PRØITZ, Lin. The Strength of Weak Commitment: A Norwegian Response to the Aylan Kurdi Images. In: VIS, Farida.; GORIUNOVA, Olga (ed.). **The iconic image on social media: a rapid research response to the death of Alan Kurdi**. Sheffield: Visual Social Media Lab. 2015. p. 40-41.

RAJARAM, P. K.. Humanitarianism and Representations of the Refugee. **Journal Of Refugee Studies**, [S.L.], v. 15, n. 3, p. 247-264, 1 set. 2002. Oxford University Press (OUP). <http://dx.doi.org/10.1093/jrs/15.3.247>.

RANCIÈRE, Jacques. **The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible**. London: Continuum, 2004.

ROBINSON, Nick. Empathy. In: BLEIKER, Roland (ed.). **Visual Global Politics**. Abingdon: Routledge, 2018. p. 115-120.

ROCHA, Rossana Reis; MOREIRA, Julia Bertino. Regime internacional para refugiados: mudanças e desafios. **Revista de Sociologia e Política**, v. 18, p. 17-30, 2010.

ROGERS, Simon. What can search data tell us about the story of Aylan Kurdi spread around the world?. In: VIS, Farida.; GORIUNOVA, Olga (ed.). **The iconic image on social media: a rapid research response to the death of Alan Kurdi**. Sheffield: Visual Social Media Lab. 2015. p. 19-27.

ROSE, Gillian. **Visual methodologies: An introduction to researching with visual methods**. Londres: Sage, 2016.

RYAN, Holly. #KiyiyaVuranInsanlik: Unpacking artistic responses to the Aylan Kurdi Images. In: VIS, Farida.; GORIUNOVA, Olga (ed.). **The iconic image on social media: a rapid research response to the death of Alan Kurdi**. Sheffield: Visual Social Media Lab. 2015. p. 44-45.

SCHELLING, T. C.. The life you save may be your own. In: CHASE, S. B. (Ed.) **Problems in public expenditure**. Washington DC: The Brookings Institute, 1968, p. 127-162.

SCHLAG, Gabi; GEIS, Anna. Visualizing violence: aesthetics and ethics in international politics. *Global Discourse*, v. 7, n. 2-3, p. 193-200, 2017.

SHEPHERD, Laura J.. Aesthetics, Ethics, and Visual Research in the Digital Age: undone in the face of the otter . *Millennium: Journal of International Studies*, [S.L.], v. 45, n. 2, p. 214-222, 21 dez. 2016. SAGE Publications. <http://dx.doi.org/10.1177/0305829816684255>.

SLOVIC, Paul; VÄSTFJÄLL, Daniel; ERLANDSSON, Arvid; GREGORY, Robin. Iconic photographs and the ebb and flow of empathic response to humanitarian disasters. *Proceedings Of The National Academy Of Sciences*, [S.L.], v. 114, n. 4, p. 640-644, 10 jan. 2017. Proceedings of the National Academy of Sciences. <http://dx.doi.org/10.1073/pnas.1613977114>.

SMITH-SPARK, Laura. Marchers show support for refugees in solidarity events across Europe. **CNN**. Nova York, 12 set. 2015. Disponível em: <https://edition.cnn.com/2015/09/12/europe/europe-migrant-crisis/index.html>. Acesso em: 24 maio 2023.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Editora Companhia das Letras, 2012.

SPINDOLA, Marielle. Uma análise da condição dos refugiados sírios à luz da dignidade da pessoa humana. **Revista da ESMESC**, Florianópolis, v. 25, n. 31, p. 61- 83, 2018.

STEELE, Brent J.. Recognising, and Realising, the Promise of The Aesthetic Turn. **Millennium: Journal of International Studies**, [S.L.], v. 45, n. 2, p. 206-213, 21 dez. 2016. SAGE Publications. <http://dx.doi.org/10.1177/0305829816684254>.

STONEBRIDGE, Lyndsey. Refugee Genealogies: Introduction. In: COX, Emma; DURRANT, Sam; FARRIER, David; STONEBRIDGE, Lyndsey; WOOLLEY, Agnes (ed.). **Refugee Imaginaries: Research Across the Humanities**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2020. p. 15-17.

TRIANDAFYLLIDOU, Anna. A “refugee crisis” unfolding: “Real” events and their interpretation in media and political debates. **Journal of Immigrant & Refugee Studies**, v. 16, n. 1-2, p. 198-216, 2018.

ZOLBERG, Aristide R.. The Formation of New States as a Refugee-Generating Process. **The Annals Of The American Academy Of Political And Social Science**, [S.L.], v. 467, n. 1, p. 24-38, maio 1983. SAGE Publications.