



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

CAMILA MAGALHÃES DE HOLANDA

IMAGEM, ACONTECIMENTO JORNALÍSTICO E SÍMBOLO:
O CASO ALAN KURDI

FORTALEZA

2019

CAMILA MAGALHÃES DE HOLANDA

IMAGEM, ACONTECIMENTO JORNALÍSTICO E SÍMBOLO:
O CASO ALAN KURDI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.
Área de concentração: Mídias e práticas socioculturais.

Orientadora: Prof.^a Dra. Maria Érica de Oliveira Lima.

FORTALEZA

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- H669i Holanda, Camila Magalhães de.
IMAGEM, ACONTECIMENTO JORNALÍSTICO E SÍMBOLO: O CASO ALAN KURDI / Camila Magalhães de Holanda. – 2019.
112 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2019.
Orientação: Profa. Dra. Maria Érica de Oliveira Lima.
1. imagem. 2. acontecimento jornalístico;. 3. símbolo. 4. refugiados. I. Título.

CDD 302.23

CAMILA MAGALHÃES DE HOLANDA

IMAGEM, ACONTECIMENTO JORNALÍSTICO E SÍMBOLO:
O CASO ALAN KURDI

Dissertação submetida à Coordenação do Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Mídias e práticas socioculturais.

Aprovada em: ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Maria Érica de Oliveira Lima (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Fernando Fischman
Universidad de Buenos Aires / Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales
(UBA/FLACSO)

Por todas as vítimas da guerra e da intolerância, na esperança de contribuir para um mundo onde o amor e o respeito prevaleçam.

AGRADECIMENTOS

É certo que ninguém faz nada sozinho. É incrível perceber como em dois anos tanta coisa mudou e como as pessoas que se fizeram presentes durante todo o processo da pesquisa foram fundamentais para constituir a pessoa que sou hoje. Então, meus agradecimentos:

À Universidade Federal do Ceará, como instituição e como casa, por ter sido alicerce durante (mais) esses dois anos. Quando as outras estruturas que acreditei ter desestabilizaram, a UFC soube ser porto seguro para muito além do espaço físico;

À Capes, pela bolsa de estudos concedida;

À Maria Érica, primeiro, pela paciência. Depois, pelo otimismo constante e pelo incentivo à participação em eventos, congressos e publicações. Mais ainda por ter me encorajado a fazer o curso na Flacso Buenos Aires - as consequências daqueles treze dias foram positivíssimas. Obrigada também pelo melhor chá e por todos os encontros regados a chocolate; desde que coloquei seu nome como sugestão de orientadora, ainda no projeto, eu já sabia que era a professora mais adequada para essa aventura que é escrever uma dissertação - obrigada pela parceria!

Ao professor Osmar Gonçalves, por me “converter” e mostrar quão apaixonante é estudar as imagens;

Ao professor Fernando Fischman, pela recepção, orientação e aulas na Escuela de Verano (e pelo presente de aniversário);

Aos meus companheiros inseparáveis de mestrado e de vida, Mayara Araújo e Márcio Moreira, por compartilharem as incertezas, certezas e tretas. Mayara, por ter entrado nessa junto comigo e por ter estado sempre presente em tantos aspectos na minha vida. Márcio, obrigada por traduzir os quadrinhos quando precisei, por ser dono da risada mais engraçada e por toda a ironia de sempre;

À Andressa Souza, por ter, nos 45 do segundo tempo, ter sido um anjo no desenvolvimento final da pesquisa. Obrigada pelas revisões, conselhos e paciência com meus desabafos;

Aos colegas de turma, em especial ao Renato, por todos os PDF's (como prometido); à Thaty, por ter escaneado um artigo de 25 páginas com o celular para mim (como prometido); à Bárbara Redes, por ser como eu quero ser quando crescer; à Bruna, pela companhia no Rio; à Rachel, por mostrar a beleza contida nos dias corridos; ao Davi do Site, por garantir muitas risadas;

Ao tio Tarciano, pelo incentivo desde o começo;

À minha mãe, por não entender exatamente o que é o meu trabalho e não perguntar;

Ao meu pai, por todas as vezes que perguntou se eu tinha terminado minha “tese”
- nada que uma boa pressão não faça efeito;

À Liana, que entrou como furacão na minha vida e que, se for pela minha vontade, nunca sairá, por ser tudo o que é pra mim. Pela compreensão quando troquei sua companhia pela minha dissertação. Pela companhia quando era o que eu precisava para escrever. Por, mesmo sem fazer ideia do que eu falava, me deixar explicar tudo o que estava escrevendo quantas vezes fossem necessárias até eu mesma entender. Por todas as vezes que perguntou se eu estava estudando. Por todas as recompensas - mesmo sabendo que a maior delas sempre vai ser o seu sorriso. Você é surreal;

E por último, mas não menos importante, à Daniele, pelos nossos encontros semanais e por dar conta de todas as voltas que a vida deu nesse curto período de tempo. Gratidão e saudades.

“Onde está
Meu irmão
Sem Irmã
O meu filho sem pai
Minha mãe
Sem avó
Dando a mão pra ninguém
Sem lugar
Pra ficar
Os meninos sem paz
Onde estás
Meu senhor
Onde estás?
Onde estás?”

(Diáspora, Tribalistas)

RESUMO

Há imagens que se fixam em nossa mente como representação máxima de um episódio, tornando-se, ela própria, em sua materialidade e autorreferencialidade, um acontecimento, entendido como uma ruptura com o convencional no espaço fenomênico. É a partir desse espectro de fenômenos que jornalistas captam e interpretam essas rupturas e, por fim, constroem os acontecimentos jornalísticos. A partir disso, o trabalho se debruça sobre a relação do jornalismo com a imagem para a criação de símbolos. A partir do conceito defendido por Ana Paula da Rosa (2012) de imagem-totem, traçamos um desenvolvimento teórico para investigar como imagens se constituem em acontecimentos jornalísticos e como se tornam símbolo de uma situação maior. Tomamos como objeto de análise o caso das três fotografias do menino Alan Kurdi, sírio de 3 anos, encontrado morto numa praia na Turquia em 2015, partindo de duas questões centrais: Como a fotografia de Alan Kurdi se tornou símbolo da luta dos refugiados? E qual o papel do jornalismo na construção desse símbolo? Para elucidar tais questões, trazemos teóricos da imagem, como Walter Benjamin (1987), Régis Debray (1993), Roland Barthes (1984), Susan Sontag (2003; 2004), W. J. T. Mitchell (1994; 1996), Jacques Rancière (2012; 2015) e Didi-Huberman (2013), aliados aos estudos sobre mídia de Patrick Charaudeau (2018) e Stuart Hall (1999), além da contribuição sobre jornalismo de Margarethe von Steinberger (2005), Márcia Benetti (2010), João Batista Natali (2004), Carlos Eduardo Lins da Silva (2011) e Diogo Schelp (2016). A ideia de símbolo é entendida com base no poder simbólico de Pierre Bourdieu (2005). Para analisar as fotografias, usamos a iconologia de Aby Warburg. Após, a *framing analysis*, para detectar os enquadramentos sugeridos pela Folha de S. Paulo para as imagens de Alan Kurdi. Por último, trazemos um apurado de releituras artísticas elaboradas a partir da fotografia que ratificam a imagem como símbolo mundial.

Palavras-chave: imagem; acontecimento jornalístico; símbolo; refugiados.

ABSTRACT

There are images that are fixed in our mind as the maximum representation of an episode, becoming, itself, in its materiality and self-referentiality, an event, understood as a rupture with the conventional in the phenomenal space. It is from this spectrum of phenomena that journalists capture and interpret these ruptures and, finally, construct journalistic events. From this, the work focuses on the relationship of journalism with the image to the creation of symbols. From the concept defended by Ana Paula da Rosa (2012) image-totem, we draw a theoretical development to investigate how images constitute journalistic events and how they become a symbol of a greater situation. The case of the three photographs of Alan Kurdi, a 3-year-old Syrian boy found dead on a beach in Turkey in 2015, is based on two central questions: How did Alan Kurdi's photograph become a symbol of the refugee struggle? And what is the role of journalism in the construction of this symbol? In order to elucidate such questions, we bring image theorists, such as Walter Benjamin (1987), Régis Debray (1993), Roland Barthes (1984), Susan Sontag (2003, 2004), WJT Mitchell (1994, 1996), Jacques Ranciere (2005), Márcia Benetti (2010), John Baptist (2010), Didi-Huberman (2013), *Allied Media Studies* by Patrick Charaudeau (2018) and Stuart Hall (1999) Natali (2004), Carlos Eduardo Lins da Silva (2011), Diogo Schelp (2016). The idea of a symbol is understood based on the symbolic power of Pierre Bourdieu (2005). To analyze the photographs, we use the iconology of Aby Warburg. After framing analysis, to detect the frameworks suggested by *Folha de S. Paulo* for the photography of Alan Kurdi. Finally, we bring a thoroughness of artistic re-readings from the photograph that ratify the image as a world symbol.

Keywords: image; journalistic event; symbol; refugees.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Corpo de Alan Kurdi.....	45
Figura 2: The Sleeper, 1908, por Felix Vallotton.....	46
Figura 3: “Reclining woman with red blouse”, de 1908, por Egon Schiele.....	47
Figura 4: Crianças sobreviventes em Auschwitz - foto tirada de imagens gravadas pelas forças soviéticas.	48
Figura 5: Imagem do filme "O Menino do Pijama Listrado" (2008).	49
Figura 6: Corpo de Alan Kurdi, enquanto policial faz anotações.	49
Figura 7: Corpo de Alan Kurdi/ imagem sem corte.	51
Figura 8: Crianças fogem das bombas de napalm, no Vietnã (1972).....	52
Figura 9: Policial carrega corpo de Alan.	53
Figura 10: Na esquerda autorretrato de Elisabeth Vigée Le Brun com sua filha, sob título Ternura maternal de 1790/ Na direita a imagem de um cartão postal do Cristo com Menino.	54
Figura 11 A esquerda a obra “Retirantes” e direita “Criança Morta”, ambas criadas em 1944 por Candido Portinari.	56
Figura 12: Charge reproduzidas pelas redes sociais e portais de notícias produzida por Azzan Daaboul.....	57
Figura 13 Galeria de imagens de Alan Kurdi na Folha de S. Paulo.	82
Figura 14: Imagem reprodução da Folha de S. Paulo, em reportagem publicada em 6 de setembro de 2015.....	86
Figura 15: Avó do menino Alan Kurdi.....	91
Figura 16: Imagens publicada nas redes social ressignificando a imagem original. À esquerda, Umm Talha (Austrália); ao meio, Dijwar Ibrahim (Iraque); à direita, Omer Tosun (Turquia).	95
Figura 17: Imagem produzida por Ahmad Kadi (Emirados Árabes).	96
Figura 18: Imagem produzida por Khaled Yeslam.	97
Figura 19: Graffiti de Alan Kurdi em Sorocaba (Brasil).....	97
Figura 20: Graffiti de Alan Kurdi em Frankfurt (Alemanha).....	98
Figura 21: o artista Ai Weiwei recriando a cena do menino morto em Lesbos, Grecia.....	98
Figura 22: o artista refaz a foto no museu de Israel.....	99
Figura 23: Protesto em praia do Marrocos.	100
Figura 24: Protesto em Atenas, Grécia.....	100
Figura 25: Protesto ocorrido em Londres, Inglaterra.	101

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Matérias em que constam o nome “Alan Kurdi” ou “Aylan Kurdi”.....	89
---	----

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	GUERRA DE QUEM? SÍRIA, MIGRAÇÃO E REFÚGIO	18
3	DA <i>IMAGO</i> AO SÍMBOLO	25
3.1	Fotografia e guerra	32
3.2	Metodologia e análise	36
4	DO MERCANTILISMO ÀS ZONAS DE CONFLITO: O JORNALISMO INTERNACIONAL	58
4.1	Folha de S. Paulo	65
5	UMA FOTOGRAFIA, UM ACONTECIMENTO JORNALÍSTICO	68
5.1	Metodologia e análise	77
6	RELER PARA REAFIRMAR	94
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
	REFERÊNCIAS	105
	ANEXOS	110

1 INTRODUÇÃO

Dois de setembro de 2015. Bodrum, Turquia. A fotógrafa Nilufer Demir, da agência de notícias turca Dogan, acompanhava um grupo de imigrantes paquistaneses na praia quando encontrou o corpo de uma criança de bruços, sem vida, à beira do mar. Era Alan¹ Kurdi, menino sírio de três anos, que morreu afogado quando a embarcação na qual sua família tentava chegar à Grécia naufragou no mar Mediterrâneo. “Quando vi Alan Kurdi, eu fiquei petrificada (...). A única coisa que eu poderia fazer era tornar seu clamor ouvido. Naquele momento, eu pensei que poderia fazer isso ao acionar minha câmera e fazer sua foto”, afirmou Nilufer ao portal de notícias G1². Assim, surgiu a sequência de fotos que estampou jornais, revistas, portais de notícias, blogs e páginas em redes sociais, gerando comoção e trazendo à tona a urgência do debate sobre a atual situação migratória no mar Mediterrâneo, intensificada pelo conflito armado na Síria, o qual já dura quase oito anos.

Várias matérias e reportagens jornalísticas atribuíram à fotografia de Alan Kurdi o status de símbolo da luta dos refugiados sírios pela sobrevivência. O fato de ser o corpo de uma criança, de a foto não ter sido tirada na Síria e não apresentar sinais de violência foram apontados como motivos para a imagem ter conquistado esse caráter. Será que apenas esses aspectos superficiais são suficientes para transformar uma imagem em símbolo de toda uma situação? A pesquisa que aqui se apresenta pretende aprofundar essa questão, respondendo à seguinte pergunta: Como a sequência de fotos de Alan Kurdi se torna símbolo da luta dos refugiados sírios? Dessa primeira questão, surge praticamente em simultaneidade a segunda pergunta central: Qual o papel do jornalismo na construção desse caráter simbólico?

Para elucidar essas questões e compreender o papel desempenhado pelas imagens e pelas palavras na construção de símbolos, nossa pesquisa propõe a elaboração de um estudo iconológico, no modelo de Aby Warburg, com base na interpretação de Didi-Huberman (2013), para analisar a sequência de fotografias de Alan Kurdi, em conjunto com uma análise de enquadramento, com base no conceito proposto por Erving Goffman em 1974. Analisaremos o material publicado no portal do jornal Folha de São Paulo entre os dias 2 de setembro e 2 de outubro de 2015 - o mês após a divulgação das fotos -, com o intuito de investigar como a combinação dessas duas formas de entender o mundo resulta na criação de

¹ Nas primeiras divulgações sobre o caso, a polícia turca informou que o nome da criança seria Aylan, segundo a tia do menino, que afirmou o ocorrido à agência de notícias BBC.

² Relato da fotógrafa publicado no G1. Disponível em: <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2015/09/fiquei-petrificada-diz-fotografa-que-fez-imagem-de-menino-sirio-morto.html> Acesso em: 15.Dez.2017.

um símbolo, entendido aqui com base em Pierre Bourdieu (2005) e Régis Debray (1993). Também faremos uma análise quantitativa e comparativa das matérias sobre refugiados no portal do mesmo jornal, entre os dias 2 de agosto de 2015 e 2 de novembro de 2015 - compreendendo, portanto, o mês que antecede a fotografia e os dois meses seguintes, para verificar se a fotografia despertou maior interesse pela pauta geral “refugiados”. Nossos objetivos, portanto, são:

- **Geral:**

1. analisar a representação simbólica da sequência de fotografias de Alan Kurdi com base no conceito de acontecimento jornalístico, levando em consideração o papel do jornal Folha de S. Paulo na abordagem dessas imagens, no atual contexto dos refugiados sírios.

- **Específicos:**

1. aprofundar e analisar, por meio da sequência de fotografias de Alan Kurdi, o conceito de símbolo;
2. verificar os enquadramentos utilizados pela Folha de São Paulo durante todo o mês seguinte à divulgação da foto (2 de setembro de 2015 a 2 de outubro de 2015) a respeito do menino;
3. entender a representação do refugiado sírio no contexto da guerra na Síria no período analisado;
4. verificar os desdobramentos das fotografias de Alan Kurdi no campo das artes, a nível mundial.

O interesse por assuntos internacionais surgiu ainda na graduação em Jornalismo, durante a qual ter escrito um livro-reportagem sobre migração foi decisivo para a elaboração de um projeto de pesquisa para o mestrado que envolvesse jornalismo internacional e guerras. Ter entrevistado um refugiado da República Democrática do Congo para o livro despertou a vontade de estudar mais a questão do refúgio e também de trazer um caráter mais humano para as pesquisas acadêmicas, tão marcadas pela impessoalidade e distanciamento.

Por isso, quando se notou que a foto do menino sírio teve repercussão a nível mundial, gerando grande comoção e desdobramentos sociais, políticos e artísticos, por exemplo, veio a decisão de escrever uma dissertação que satisfaça esses interesses. Somaram-

se a isso as implicações do conflito sírio na política mundial e os números alarmantes causados, também, pela guerra - já são mais de 68 milhões de pessoas deslocadas. Por isso, decidiu-se fazer um estudo aprofundado da imagem, para entender como as fotografias nos despertam diferentes sensações e quais aspectos a foto de Alan Kurdi apresenta que possibilitaram a sua instituição como símbolo de toda uma luta.

A pesquisa de Ana Paula da Rosa³ (2012) sobre imagens-totens despertou-nos atenção especial, por mostrar a possibilidade de entender como uma imagem pode se constituir num grande acontecimento. O conceito já foi utilizado pela pesquisadora para analisar a imagem de Alan Kurdi⁴ (2017), assim como as imagens do 11 de setembro. Aqui, se articula a ideia da imagem-totem diversos estudos sobre imagem, como os de Norval Baitello Jr (2014), com a reprodutibilidade técnica e conceito de aura de Walter Benjamin (1987), com os escritos sobre fotografia de Roland Barthes (1984) e Susan Sontag (2003; 2004) e com o poder simbólico de Pierre Bourdieu (2005), além de estudar a relação da imagem com a palavra através de Régis Debray (1993), W. J. T. Mitchell (1994; 1996) e Jacques Rancière (2012; 2015). Para analisar as fotografias, recorreremos à iconologia de Aby Warburg, por meio dos estudos de Didi-Huberman (2013).

Realizamos um diálogo entre o discurso jornalístico e as imagens, com a intenção de desvendar como ambas colaboram para a construção de um símbolo, por meio do entrelaçamento da análise iconológica com a *framing analysis*. Escolhemos trabalhar com a análise de enquadramentos por ser uma metodologia mais flexível, sem padrões muito definidos, o que permite costurá-la com a iconologia de maneira mais harmoniosa. Considerando que os *media* atuam como atores fundamentais na construção social da realidade, por meio do oferecimento de recortes do mundo interpretados, segundo técnicas permeadas de subjetividade, sabemos que têm significativa contribuição na construção simbólica numa sociedade.

Assim, fica claro que o trabalho se encaixa na linha de Mídia e Processos Socioculturais do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, mantendo um importante diálogo com a linha de Fotografia e Audiovisual. Importante para o curso, na medida em que representa um esforço para unir cada vez mais os estudos de ambas as linhas de pesquisa; essencial para a elaboração deste trabalho, já que uma análise da cobertura jornalística sem levar em consideração os aspectos da imagem se tornaria bastante

³ Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade Vale do Rio dos Sinos, com a tese “Imagens-totens: a fixação de símbolos nos processos de midiatização”.

⁴ Texto disponível em <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/1298>.

superficial. E, como comenta Régis Debray (1993), “assim funciona a divisão do trabalho acadêmico: por abstração e decupagem de planos da realidade, desarticulação cientificamente necessária, mas que tem como inconveniente escamotear as charneiras que os unem” (DEBRAY, 1993, p. 106).

O trabalho se dividirá em três etapas, entendidas, num sentido macro, como etapas da construção de um símbolo. O primeiro discorre sobre o contexto da guerra na Síria, questões relativas à migração e refúgio e traz a análise iconológica das três fotografias feitas por Nilufer Demir do corpo de Alan Kurdi, em busca de elementos que demonstrem o potencial simbólico das imagens, no contexto do êxodo sírio provocado pela guerra civil. Em seguida, partimos para o estudo do jornalismo, desde um histórico do jornalismo internacional, passando pelas especificidades dessa editoria, até chegar no processo de construção da notícia, tido para nós como forma de construir e corroborar a realidade social, assim colaborando para a consolidação de símbolos na sociedade.

Entendendo que nosso objeto tem abrangência a nível mundial, na medida em que a fotografia circulou pelos diversos meios dos mais variados países - sem se restringir, inclusive, a Ocidente ou Oriente, parece-nos que o contexto que circunda a imagem foi capaz de unir, de fato, os dois lados do mundo -, consideramos ser praticamente impossível aplicar nossos objetivos num escopo global. Por isso, da vastidão de jornais do mundo, utilizamos o recorte “Brasil” e escolhemos trabalhar com a Folha de S. Paulo, por ser o jornal impresso de maior audiência do país, considerando todas as plataformas.

No segundo momento, então, analisamos as matérias publicadas pela Folha no mês seguinte ao da divulgação das fotografias (2 de setembro de 2015 a 2 de outubro de 2015), a fim de perceber os enquadramentos jornalísticos utilizados que contribuem para que a imagem do menino se torne um símbolo. Também realizamos uma análise quantitativa, a fim de comparar a cobertura acerca do tema “refugiados” antes das fotografias, durante o período de reverberação das imagens e um mês depois (ou seja, de 2 de agosto a 2 de novembro de 2015), para verificar as mudanças que ocorreram, na cobertura jornalística, em decorrência da morte da criança.

Partindo da noção de que, para que um símbolo funcione, ele precisa ser reconhecido pela sociedade, recuperamos, por fim, algumas releituras artísticas das fotografias de Alan Kurdi, com o fito de verificar o papel dos atores individuais na construção simbólica.

2 GUERRA DE QUEM? SÍRIA, MIGRAÇÃO E REFÚGIO

A atual guerra civil na Síria irrompe após a sequência de protestos contra ditaduras que ficou conhecida como Primavera Árabe, em 2011. Mas tem raízes históricas que remontam à Primeira Guerra Mundial, após a qual os países europeus vitoriosos partilharam as terras do Oriente Médio, na região onde hoje se encontram Líbano, Síria (colônias francesas), Iraque e Palestina (colônias inglesas). A divisão não levou em conta, assim como na partilha da África, as divisões étnicas e religiosas que habitavam a região há milhares de anos. Como comenta Klester Cavalcanti (2014), durante os cinco últimos milênios, o país “já esteve nas mãos dos sumérios, dos faraós egípcios, de bizantinos, romanos, otomanos, de Alexandre, o Grande, dos árabes, dos franceses, entre outros povos” (CAVALCANTI, 2014, p. 68).

A Síria só teria sua independência após o fim da Segunda Guerra Mundial, mergulhada numa profunda instabilidade política. Entre 1946 e 1956, o país teria 20 governos diferentes⁵. Nesse contexto, Hafez al-Hassad, representante da etnia alauíta - 10% da população do país, segundo Cavalcanti -, toma o comando do país em fevereiro de 1971. Assim, a maioria sunita - Cavalcanti estima em 18 milhões de pessoas -, começa a articular uma rígida oposição ao governo de al-Hassad, que proibiu a criação de partidos da oposição, a participação de candidatos contrários ao governo nas eleições e começou a usar força militar para repressão.

Após a morte dele em 2000, quem assume o poder é seu filho, Bashar al-Assad, por meio de referendo. No começo do mandato, sinaliza para uma evolução da democracia, da liberdade de imprensa e dos direitos humanos. “Mas eram só palavras. A repressão à oposição continuava a mesma e os alauítas continuavam ascendendo social e economicamente, enquanto a maioria sunita era deixada de lado” (CAVALCANTI, 2014, p. 69).

Assim, em março de 2011, após a queda dos ditadores da Líbia e do Egito, a oposição de al-Assad decide ir às ruas, exigindo sua saída. A repressão aos movimentos é violenta e “em apenas dois dias - 18 e 19 de março -, estima-se que mais de 500 pessoas, todas civis, tenham sido mortas pelas forças do regime” (CAVALCANTI, 2014, p. 70). As atitudes do exército sírio são tão pesadas que, segundo Cavalcanti, começaram a surgir relatos

⁵ KRESCH, Daniela. Disputa étnicas e religiosas da Síria remontam a antiguidade. O GLOBO. 2013. Disponível em <https://oglobo.globo.com/sociedade/historia/disputas-etnicas-religiosas-da-siria-remontam-antiguidade-9867139> Acesso em: 10.Set.2017.

de truculência extrema em algumas cidades, como Homs, Daraa, Hama e Latakia, com assassinatos de famílias inteiras, estupros e decapitações em praça pública.

“A situação chegou a tal ponto que, no final de 2011, cerca de três mil soldados e oficiais desertaram do Exército Sírio por discordar das ações do governo” (CAVALCANTI, 2014, p. 70). Dessa maneira, os combates se tornaram mais intensos e, apenas em 2018 começamos a vislumbrar um possível apaziguamento dos conflitos, com o enfraquecimento de grupos radicais como o Estado Islâmico e a possível retirada das tropas americanas. Enquanto isso, permanecem no histórico dos anos de combate o intenso fluxo de refugiados saindo do país, batendo recordes históricos das estatísticas de deslocamento global.

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

Sobre as crianças vítimas dessa guerra, o Fundo das Nações Unidas para a Infância (Unicef) lançou um documento em março de 2017 afirmando que 2016 havia sido o pior ano para as crianças sírias. De acordo com o relatório, 652 crianças foram mortas na Síria neste ano e 5,8 milhões estão necessitadas. Além disso, 2,3 milhões de crianças estão refugiadas em países vizinhos, como Turquia, Líbano, Jordânia, Iraque e Egito. Outro dado alarmante sobre a infância no país diz respeito ao recrutamento de crianças para a guerrilha, que duplicou entre 2015 e 2016 - 851 crianças recrutadas para o conflito.

Dali, um dos trajetos mais comuns é a fuga para a Turquia via terra e, de lá, para a Grécia, de barco. Essa é uma das principais rotas para cruzar o mar Mediterrâneo rumo à Europa - outras comuns são da Líbia para a Itália e do Marrocos para a Espanha. Em 2017, 165.902 pessoas chegaram via mar Mediterrâneo à Europa, segundo a Organização Internacional para Migração (OIM), vinculada à Organização das Nações Unidas (ONU). De

⁶ O ACNUR é o órgão responsável por proteger e apoiar e buscar solucionar os problemas dos refugiados. Disponível em <<http://www.unhcr.org/global-trends-2017-media>> Acesso em: 23. Jan. 2019.

acordo com o relatório *Fatal Journeys - Volume 3*, da OIM, foram 3.901 mortes durante as travessias desde janeiro até o começo de dezembro de 2017. O trajeto é considerado o percurso de migração mais fatal do mundo. Em 2015, ano da morte de Alan Kurdi, foram 3.771 fatalidades. Desde 2014, a OIM registra aproximadamente 14.500 mortes no Mediterrâneo.

O fluxo migratório na região não é novidade. Segundo Fargues e Bonfanti (2014), geralmente os picos no número de pessoas realizando a travessia coincide com algum evento político específico, como a eclosão de conflitos - caso da guerra civil Síria. Em março de 1991, por exemplo, 27 mil albaneses chegaram ao porto de Brindisi, na Itália, fugindo da situação econômica da então República Socialista Popular da Albânia; em setembro do mesmo ano, mais 20 mil migrantes vindos do país chegavam em Bari, também na Itália.

Fargues e Bonfanti argumentam, ainda, que a ação de contrabandistas no Mediterrâneo contribui para os chamados “fluxos mistos de migração”: refugiados e migrantes econômicos, por exemplo, recorrendo aos mesmos meios para chegar à Europa. Como explica Roman, o conceito se refere a “várias categorias de migrantes com diferentes motivações e diferentes necessidades de proteção que viajam juntos pelas mesmas rotas de migração, usando os mesmos meios de transporte e recorrendo às mesmas redes de contrabandistas⁷” (ROMAN, 2015, p. 78).

A definição de migração mista foi desenvolvida pelo Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados (ACNUR) em 2000, quando lançou as Consultas Globais sobre Proteção Internacional, como resposta ao que a ONU considerou uma crise da proteção internacional. O resultado foi uma série de documentos a qual, segundo Roman, oferecem recomendações práticas aos estados e outros atores internacionais para garantia de proteção no contexto das migrações mistas. Roman pondera que a reflexão analítica sobre o conceito ainda é muito limitada. A autora aponta quatro motivos para a heterogeneidade e a complexidade da questão.

O contexto de origem dessas pessoas, de acordo com a dicotomia comum na análise de migrações, se divide em migrantes forçados (quando algum motivo impele essas pessoas a sair do país de origem, como guerras ou perseguições políticas) ou voluntários (quando há uma escolha por buscar melhores condições financeiras ou de qualidade de vida). Porém, para a autora, essa divisão não é tão clara, posto que:

⁷ Tradução nossa para “various categories of migrants with different motivations and different protection needs who travel together along the same migration routes, using the same means of transport and relying on the same smuggling networks”.

os chamados ‘migrantes voluntários’ podem ter encarado situações de extrema pobreza ou sérias crises humanitárias nos seus países de origem ou trânsito, então a capacidade de realmente escolher migrar pode ser considerada muito limitada, se não for completamente ausente⁸ (ROMAN, 2015, p. 79).

É o caso dos refugiados.

A concessão de proteção a pessoas ocorre desde os primórdios da humanidade. Constituíam um costume internacional acolher pessoas perseguidas em outros territórios, sendo amplamente difundida e praticada. Apesar de já aparecer em tratados regionais desde o século XIX, sentiu-se necessidade de organizar essa prática sob alguma legislação para tornar o consentimento de proteção à pessoa mais efetivo e eficaz no âmbito internacional. Cria-se, então, o direito de asilo, o qual compreende o asilo diplomático e territorial e o refúgio, estando previsto na Declaração Universal dos Direitos do Homem de 1948.

Atualmente, o asilo é praticado particularmente no âmbito político, mais especificamente na América Latina, sendo mais conhecido por asilo político. Na região, o tema é trabalhado desde 1889, com o Tratado de Direito Internacional de Montevideo, o qual é considerado, segundo Lascario Lambis (2013), o primeiro instrumento latinoamericano que “declara a inviolabilidade do direito de asilo a quem se perseguir por delitos políticos”⁹ (LAMBIS, 2013, p. 64). No continente, a questão do asilo se propõe bastante pertinente principalmente no contexto de ditadura vivido por diversas nações na segunda metade do século XX, como Argentina, Paraguai, Nicarágua, Chile, Panamá, Bolívia, Guatemala, Peru e Colômbia.

Já o refúgio vem se moldando nos documentos internacionais desde o século passado - muitos países anglo-saxões não diferenciam asilo de refúgio. Mas ambos apresentam caráter humanitário, são fundamentados na solidariedade e cooperação internacionais e “visam à proteção da pessoa humana, em face da sua falta no território de origem ou de residência do solicitante, a fim de assegurar e garantir os requisitos mínimos de vida e de dignidade” (JUBILLUT, 2007, p. 43). Lambis esclarece a distinção entre os termos, afirmando que o refúgio é pautado pelo sistema universal de direitos dos refugiados, enquanto o asilo é:

⁸ Tradução nossa para “so-called ‘voluntary migrants’ may have faced situations of extreme poverty or serious humanitarian crises in countries of origin and/or transit, so that their ability to actually choose to migrate may be considered very limited, if not completely absent”.

⁹ Tradução nossa para “declara la inviolabilidad del derecho de asilo a quienes se les persiguiera por delitos políticos”.

oferecido a personalidades políticas, enquanto às pessoas que buscam refúgio e não têm reconhecimento ou não são personalidades políticas muitas vezes são negadas a proteção de que precisam. Isto é principalmente porque os textos que apoiam e reconhecem o direito de asilo a nível internacional usam os termos indistintamente, contribuindo para o seu reconhecimento como figuras distintas, e as lacunas de proteção sejam grandes entre si¹⁰ (LAMBIS, 2013, p. 65-66).

Com a Convenção de Genebra de 1951, ficou determinado, na esfera internacional em seu âmbito universal, que é caracterizada como refugiada a pessoa que “temendo ser perseguida por motivos de raça, religião, nacionalidade, grupos sociais ou opiniões políticas, se encontra fora do país de sua nacionalidade e que não pode ou, por esse temor, não quer valer-se da proteção desse país” (Convenção de Genebra, 1951, apud TEIXEIRA, 2017), enquanto o asilo é limitado à perseguição política. Ressalta-se, contudo, que, como lembra Teixeira (2017), o refugiado é a pessoa cuja condição de refúgio já fora reconhecida por um instrumento internacional anterior, como o Alto Comissariado das Nações Unidas para o Refugiado (ACNUR). Além disso, a partir do reconhecimento do status de refugiado, de acordo com Liliana Jubillut, o Estado de acolhida passa a ter obrigações internacionais, o que não ocorre com o asilo político. O Estado também passa a ser responsável por políticas de integração desses refugiados com os locais. E o status de refugiado é válido enquanto as razões que o concederam persistirem. Tem-se, portanto, a perspectiva de, um dia, o refugiado deixe de sê-lo.

O Estatuto do Refugiado, criado na Convenção de 1951, por ter sido elaborado no período pós Segunda Guerra Mundial, apresentava ainda limitações geográficas, temporais e de grupos sociais (como judeus e russos). Foi com a assinatura do Protocolo de 1967 que chegou-se a uma definição mais ampla de refugiado: “engloba aquele que se desloca em decorrência de graves violações dos direitos humanos (TEIXEIRA, 2017, p. 173).

Jubillut afirma, então, que “são elementos essenciais da definição de refúgio a perseguição, o bem fundado temor, ou justo temor, e a extraterritorialidade” (JUBILLUT, 2007, p. 45). A definição de perseguição traz consigo uma questão, já que alguns estados, especialmente os europeus, entendem o Estado como único agente de perseguição possível, restringindo os documentos internacionais sobre refúgio, já que não se adjetiva o termo “perseguição”. A autora considera que esta “pode ser efetivada por agentes não estatais, fato

¹⁰ Tradução nossa para “ofrecido a personalidades políticas, mientras que a las personas que solicitan refugio y no tienen reconocimiento o no son personalidades, muchas veces se les niega la protección necesitándola. Esto se debe principalmente porque los textos que fundamentan y reconocen el derecho de asilo a nivel internacional han utilizado indistintamente los términos contribuyendo a que se reconozcan como figuras distintas, y las brechas en cuanto a protección sean grandes entre sí”.

que ocorre em inúmeras situações, tais como no caso de guerra de guerrilhas e guerras civis” (JUBILLUT, 2007, p. 46).

O elemento essencial de caracterização do refúgio é o bem fundado temor de perseguição, ou seja, a perseguição não precisa ter sido materializada. Esse “bem fundado temor” é confirmado pelo cruzamento de informações objetivas do Estado de origem com as informações obtidas por meio de entrevistas individuais com cada solicitante, na qual, tanto entrevistador quanto entrevistado, tem a responsabilidade de estabelecer evidências para a confirmação desse temor, “tal fato se explica em função de o solicitante ser o único que conhece realmente a sua história” (JUBILLUT, 2007, p. 48). Essas entrevistas, segundo Jubillut, constituem o ápice do processo de concessão do status de refugiado, porém, os solicitantes chegam a esperar anos para que aconteçam.

Prestando alguma atenção nos marcadores de temporalidade, observa-se que a questão da migração em massa não é novidade da contemporaneidade. Jubillut considera que o altruísmo representado pela acolhida de pessoas perseguidas é um dos sentimentos mais antigos da humanidade. Segundo Bauman, o uso do termo “crise” para designar a situação de agora é um “codinome politicamente correto para a fase atual da eterna batalha dos formadores de opinião pela conquista e subordinação das mentes e dos sentimentos humanos” (BAUMAN, 2017, p. 7). A migração em massa existe desde os primórdios da era moderna e o que temos observado atualmente é um enorme aumento do fluxo de refugiados e pessoas pedindo asilo, somado ao fluxo já existente de migrantes em direção a Europa.

esse salto foi causado pelo número crescente de Estados ‘afundando’, ou já submersos, ou - para todos os fins e propósitos - de territórios sem Estado, e portanto também sem leis, palcos de intermináveis guerras tribais e sectárias, assassinatos em massa e de um banditismo permanente do tipo salve-se quem puder. Em grande medida, trata-se de um efeito colateral produzido pelas expedições militares ao Afeganistão e ao Iraque, fatalmente mal avaliadas, mal conduzidas e calamitosas (BAUMAN, 2017, p. 11).

Os refugiados que chegam às nossas portas são vistos como estranhos, segundo Bauman. O autor ainda vai além: “problemáticos, irritantes, indesejados: inadmissíveis” (BAUMAN, 2017, p. 87). Ao fugirem dessas situações de conflito, de precariedade de direitos e de falta de condições de sobrevivência e adentrarem os territórios daqueles que preferem ignorar a existência dessas situações, eles se tornam a personificação do colapso da ordem. Eles representam o que a maioria das pessoas pretende afastar de suas realidades, tornar mesmo invisíveis - fazendo aqui uso do termo no sentido da colonialidade do saber de

Boaventura Santos. Os refugiados trazem consigo as marcas das “forças globais, distantes, ocasionalmente mencionadas, mas em geral despercebidas, intangíveis, obscuras, misteriosas e difíceis de imaginar, poderosas o suficiente para interferir também em nossas vidas” (BAUMAN, 2017, p. 21).

Nesse contexto, como entender o que significam as imagens do corpo de Alan Kurdi e as matérias jornalísticas escritas sobre ele e os refugiados no geral? Propomos um entrelaçamento de metodologias para aferir como a construção simbólica se deu ao redor das fotografias do menino sírio. Entendendo a relevância da imagem nesse caso, assim como do discurso jornalístico, iniciamos a seguir nosso levantamento teórico sobre ambas, buscando entender, em suas particularidades, como corroboram para a criação do símbolo.

3 DA IMAGO AO SÍMBOLO

Derivada do latim *imago*, a palavra imagem remete aos moldes de cera que eram feitos nos rostos dos mortos, de acordo com Régis Debray (1993). Assim, sendo em princípio uma máscara mortuária, “a *imago* romana é o aparecimento da morte, seu comparecimento entre nós: não a cópia de seus traços, mas sua presença como morte” (NANCY, 2015, p. 59). A etimologia da palavra está, então, “relacionada ao fim mortal do homem, fim este combatido com a criação de imagens” (ROSA, 2012, p. 30) e, como conclui Emanuele Coccia, “nossa forma torna-se imagem quando ela torna-se capaz de viver para além de nós, para além de nossa alma e para além de nosso corpo” (COCCIA, 2015, p. 81).

A imagem vem da morte. Os rituais fúnebres de reis franceses, como Carlos VI e Henrique IV, para os quais eram feitas efígies exatas dos soberanos, que ficavam expostas com os adornos e insígnias reais durante quarenta dias, “ilustram tanto as virtudes simbólicas quanto as vantagens práticas da imagem primitiva como substituto vivo do morto” (DEBRAY, 1993, p. 24-25). Debray também pondera que “figurar e transfigurar formaram uma só coisa” (DEBRAY, 1993, p. 26) e o produto dessa transfiguração representou, por bastante tempo, privilégio social, já que os rostos figurados eram uma tentativa de eternizar pessoas influentes e poderosas. A imagem é, assim, um meio de sobrevivência.

Norval Baitello Junior entende que, por causa dessa origem na morte, “o medo ancestral está entranhado nos meandros da imagem” (BAITELLO JR, 2014, p. 31). Por esse temor, nós passamos a produzir imagens para tentar afastar e esquecer a morte. Valorizam-se os signos, símbolos e as imagens, para que nos sirvam de escudo contra esse medo. Antes de Baitello Jr, Dietmar Kamper já havia afirmado que “a própria imagem já é uma estratégia do medo” (KAMPER, 2002, p. 11) e, como comenta Ciro Marcondes Filho, “protegendo-nos do medo da morte, elas remetem a um desejo de imortalidade, ao desejo que aspira a eternidade e que se desloca para as imagens” (MARCONDES, 2007, p. 155). O autor alemão considera que, para superar o medo da morte, a única opção que se tem é fazer uma imagem dela e, por isso, os desejos de imortalidade se prendem às imagens, já que, para ele, a primeira imagem nasce “mais precisamente do medo de morrer sem ser vivo, muito antes do surgimento da consciência” (KAMPER, 2002, p. 10).

Kamper explica que a criação de imagens “tem o objetivo de cobrir a ferida da qual provêm os homens” (KAMPER, 2002, p. 10). Aqui, ele se refere à “ferida inicial” da psicanálise de Lacan, que representa o desejo dos homens de voltar ao útero da mãe.

Impossibilitados de retornar ao estágio pré-natal, teríamos escolhido viver num mundo de imagens.

Lacan referia-se em relação a isso a uma fase no desenvolvimento do *infans* em que há um conhecimento pré-consciente durante a qual o desejo de retorno à caverna do útero é vedado e a possibilidade de viver a vida é igualmente impossibilitada. Há que perder a vida antes mesmo de ela ter começado. É a ‘inevitabilidade paradoxal’ da fase do espelho, um beco sem saída diante do qual, diz Lacan, o homem cria imagens. (MARCONDES, 2007, p. 156).

A primeira imagem teria, assim, surgido para tapar uma ferida, funcionando como, no termo utilizado por Ciro Marcondes Filho, uma “lembrança-tampão”. Sendo uma lembrança, ela não deixa esquecer o porquê de sua existência. “Em outras palavras, o imaginário é aquele querer esquecer que recorda e aquele querer recordar que esquece” (KAMPER, 2002, p. 11). Daí, Kamper conclui que toda imagem é, na sua origem, sexual, mesmo sendo profundamente religiosa. “‘Sexual’ por ser uma imagem que mostra mas não revela nada, apenas excita, como no erotismo” (MARCONDES, 2007, p. 156).

Nesse sentido, Emmanuel Alloa nos fala da imagem iminente, que está num lugar que não pertence a ninguém, está sempre diante. Existe um suspense na imagem, elas estão literalmente suspensas, “o que elas dão a ver está suspenso, sem que essa suspensão possa ser objeto de uma substituição sintética, o que aparece em imagem resiste à generalização, mas excede sempre, no seu aparecer a um expectador, sua simples redução a artefato individual” (ALLOA, 2015, p. 16). A imagem demanda ser percorrida e, nesse movimento, provoca um suspense, uma espera, cuja resolução é infinitamente adiada, suspensa, não limitando o fim da imagem às suas bordas materiais, mas excedendo-as. Configura-se aí o “paradoxo de um objeto que se dá a ver numa única e rápida olhada, nos limites físicos do objeto pendurado na parede, sem, no entanto, jamais ser exaustivo no instante” (ALLOA, 2015, p. 16).

Na tentativa de distanciar o medo da morte, o homem produziu imagens. Da xilogravura à litografia, chegando na fotografia, os avanços técnicos caminham em direção a uma reprodução cada vez mais rápida de imagens no meio social. Walter Benjamin alertava, já em 1936, para os efeitos do desenvolvimento da reprodutibilidade técnica. Para o autor, a obra de arte sempre foi reproduzível; tudo que o homem faz, copiável.

Debray afirma que, quando o domínio técnico começa a levar vantagem sobre o pânico, quando a capacidade humana começa a aliviar o infortúnio da morte e a modelar e dominar os materiais do mundo, começa-se, enfim, a balancear a aflição primitiva do homem em relação ao universo. “O ‘visual’ começa logo que adquirimos poder suficiente sobre o

espaço, o tempo e os corpos para deixar de temer a sua transcendência” (DEBRAY, 1993, p. 37). A sensação de segurança produzida pela reprodução das imagens apazigua as lembranças mortais e a necessidade de um intercessor.

Com a xilogravura, os desenhos começaram a ser reproduzidos pela primeira vez. Quando, no final do século XVIII surge a litografia, método de reprodução que consiste numa chapa de madeira ou metal prensada sobre outra superfície, as artes gráficas puderam, pela primeira vez, “colocar no mercado suas produções não somente em massa, como já acontecia antes, mas também sob a forma de criações sempre novas” (BENJAMIN, 1987, p. 166). Assim, os meios técnicos permitiram a ilustração da vida cotidiana, situando as imagens no mesmo nível que a palavra havia chegado com o desenvolvimento da imprensa. A litografia é superada, ainda em seus primórdios, pela fotografia, a qual, pela primeira vez, retira da mão a responsabilidade de criação e repassa ao olho a criação artística: “como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral” (BENJAMIN, 1987, p. 167).

Com a reprodutibilidade técnica, o que se perde na obra de arte é sua presença, sua noção de aqui e agora. Por mais perfeita que seja a reprodução, é na existência única da obra que se encontra sua autenticidade, “a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico” (BENJAMIN, 1987, p. 168). O autor resume essas características no conceito de aura, o qual resume elementos espaciais e temporais específicos numa figura singular. Na reprodutibilidade técnica, se atrofia a aura da obra.

Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução. Cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelas revistas ilustradas e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. Nesta, a unidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a repetibilidade (BENJAMIN, 1987, p. 170).

A reprodutibilidade substitui a existência única da obra por uma existência serial. Permitindo a reprodução de vir ao encontro do espectador, a técnica atualiza o objeto reproduzido. Esses movimentos acontecem em confluência com os movimentos de massa. Como comenta Benjamin, “orientar a realidade em função das massas e as massas em função da realidade é um processo de imenso alcance” (BENJAMIN, 1987, p. 170). Assim, a quebra da aura da obra de arte, por meio da reprodução em larga escala, está intimamente relacionada

com o desenvolvimento da sociedade de massas, mas também ao surgimento de uma nova forma de percepção da obra de arte.

Hoje, as imagens se multiplicam aos milhões e permeiam toda nossa vida. Baitello Jr, numa visão mais generalista, afirma que as imagens repetidas e idênticas distribuídas pelo espaço público inauguram o trânsito das imagens em superexposição à luz, o que leva à transitoriedade dessas imagens: “e o correspondente déficit emocional gerado por sua ausência faz com que novas imagens sejam geradas para suprir a sensação do vazio e iludir a sua transitoriedade por meio de novas transitoriedades” (BAITELLO JR, 2014, p. 19-20). O autor vê nos desdobramentos da reprodutibilidade técnica uma “multiplicação exacerbada das imagens”, configurando um descontrole, por meio do qual se busca o controle.

A era da reprodutibilidade técnica, contudo, muito mais abriu as portas para uma escalada das imagens visuais que começam a competir pelo espaço e pela atenção (vale dizer, pelo tempo de vida) das pessoas. E o excessivo, o descontrole, muito mais conduziu a um maior esvaziamento desse valor de exposição [de Benjamin] e até mesmo pode estar levando ao seu oposto, um crescente desvalor, a uma crise de visibilidade (BAITELLO JR, 2014, p. 20).

Baitello Jr aponta para um esvaziamento do potencial revelador e esclarecedor das imagens, por causa do seu uso descontrolado. A crise da visibilidade para ele, porém, não é uma crise das imagens, “mas uma rarefação de sua capacidade de apelo” (BAITELLO JR, 2014, p. 21). E, quando isso acontece, são necessárias mais e mais imagens para se obter os mesmos efeitos. O que leva a uma reprodutibilidade descontrolada.

Porém, o resultado de uma produção descontrolada de imagens acabou, segundo o autor, por trazer à tona uma outra face das imagens, a qual trouxe de volta o medo da morte, já que “passamos a coproduzir, a partir da ‘imago’ primordial, imagens mortas, sem interioridade e sem visceralidade, sem dimensões além da casca, sem vida interior” (BAITELLO JR, 2012, p. 66). Nessa materialidade vazia, acabou-se por trazer para mais perto e antecipar a morte. Para o autor - nesse argumento que beira o extremismo, mas não perde sua significativa validade para o nosso raciocínio -, é como se estivéssemos condenados a viver num mundo vazio, morto, “por isso os homens sofrem hoje o destino de já serem mortos em vida” (KAMPER, 2002, p. 9).

Nesse contexto, Baitello Jr acredita que a única oportunidade de as imagens alcançarem o status de vida é buscando, nos olhos dos espectadores, a profundidade perdida. Em épocas passadas, os olhos buscavam as raras imagens. Atualmente, com a reprodutibilidade, as imagens é quem buscam os olhos humanos, invertendo uma lógica

histórica. Nessa busca, as imagens encontram em nosso olhar, que não mais vê, mas alimenta. “Quando acreditamos que as vemos, é porque elas já nos viram há tempos, já roubaram a vida e a vontade de nossos olhos e já os programaram para acreditar estar vendo” (BAITELLO JR, 2014, p. 68).

O diagnóstico da situação agonizante é dado por Dietmar Kamper, ao falar do “padecimento dos olhos”: “o mundo como imagem com a diferença asséptica de significado e significante dissolve-se em uma catástrofe do sentido” (KAMPER, 1994 apud BAITELLO JR, 2014, p. 69). Olhos anestesiados sustentam a fome das imagens. A reprodutibilidade compulsiva valoriza superfícies e a profundidade se perde. Baitello Jr (2014) chega a afirmar que nossa sociedade atual não mais vive de pessoas, corpos e vínculos, mas se sustenta sobre uma *serial imagery*, uma sequência infindável de imagens: “a fadiga se instala no olhar que já não vê o que avista, já não enxerga o que vê, já não anima o que enxerga” (BAITELLO, 2014, p. 28).

Walter Benjamin, em contrapartida, tem um argumento mais otimista. O alemão entende que a reprodutibilidade técnica rompe, em parte, com a aura da obra de arte, mas, por sua vez, o surgimento de novas técnicas inaugura uma nova forma de percepção artística: “trata-se de uma descentralização das categorias estéticas tradicionais, de fundamentos que perdem força e autoridade em vista das artes influenciadas diretamente pela tecnologia, estabelecidas em outros contextos e com outras finalidades” (MARTELETO, 2010, p. 40). É o deslocamento do domínio estético da arte para o domínio político.

Em relação à fotografia, em seus primórdios, Benjamin comenta que a aura desse tipo de imagem se estabelece na relação entre fotógrafo e fotografado - a relação de aqui e agora - e está ligada às condições técnicas da época - inicialmente, para um retrato, era necessário um longo tempo de exposição e imobilidade de quem era fotografado. A aura, então, seria “aquele círculo de vapor que circunscreve o oval das antigas fotos, resultante do longo período de exposição, e que dá à imagem a impressão de durabilidade, a impressão de que algo dura além da foto” (CAVALCANTI, 2013, p.202-203). A fotografia inaugura, então, um novo sentido de aura.

Ao analisar os ensaios fotográficos de Karl Blossfeldt de uma série de plantas e elementos da natureza, Benjamin acena a uma proximidade com a teoria romântica, segundo Anna Hartmann Cavalcanti (2013). Os ensaios mostravam brotos, raízes e plantas aumentadas dez, vinte vezes. Em seus comentários, o autor alemão afirma ser possível identificar, por exemplo, num broto, um totem; no cardo, um edifício gótico, “ como se uma imagem

suscitasse uma outra imagem e esses pequenos objetos da natureza contivessem uma referência a um universo mais amplo” (CAVALCANTI, 2013, p. 203). Assim, as imagens não estariam se esvaziando, mas sim, acumulando infinitas relações.

Essas fotografias, interpretadas na perspectiva dos pensadores românticos, produzem um jogo de associações no qual a imagem, aquilo que é finito, aquilo que circunscreve uma forma, suscita uma nova imagem, criando a possibilidade de novas formas de percepção. A imagem, portanto, não apenas dá a ver um objeto ou um acontecimento, mas instaura um campo de possibilidades, cria um objeto ou acontecimento no jogo de associações experimentado por aquele que a contempla. (CAVALCANTI, 2013, p. 204).

Nessas circunstâncias, como justificar, atualmente, a pregnância de certas imagens? Algumas imagens relembram alguns acontecimentos. Alguns acontecimentos, retomam certas imagens. E há imagens que podem ser vistas como acontecimentos e acabam por retomar, relembrar, representar, elas mesmas. Nessa “possibilidade do acontecimento ser constituído e se constituir na imagem” (ROSA, 2014, p. 43), surge uma autorreferencialidade midiática. É não dizer mais respeito apenas ao objeto que representam, é colocar a imagem como referente ao que representa.

Se por um lado, a referência se torna a própria imagem, é preciso ter em mente que, por outro, existem imagens precedentes que se tornam base ou referência para essa primeira existir, já que “na criação das imagens-totens pela midiatização, há uma convocação do imaginário, ou seja, de imagens imateriais prévias” (ROSA, 2014, p. 32). Como comenta Baitello Jr, no crescimento da autorreferência, “as imagens se referem sempre e apenas a imagens” (BAITELLO JR, 2014, p. 76), deixando de funcionar como janelas para o mundo para tornarem-se janelas para si próprias. A imagem-totem, entendida aqui na proposta de Ana Paula da Rosa, como sendo fruto de uma crença simbólica, só se consolida por meio de processos sociais, se impondo perante as outras, em rituais de reiteração, pois “as imagens que circulam dominam o imaginário coletivo no momento em que impõem uma restrição de outras possibilidades relacionais e de leitura/interpretação do acontecimento” (ROSA, 2014, p. 42).

Para Ana Paula da Rosa, a imagem-totem resiste ao tempo do acontecimento e mesmo a espaços polêmicos porque essa imagem “torna-se uma estrutura estruturante ou, nas palavras de Bourdieu, um poder simbólico” (ROSA, 2014, p. 40). Para o autor francês, o poder simbólico é um poder de construção da realidade, um poder invisível, que só pode ser exercido por ser uma estrutura que sustenta outras estruturas e “com a cumplicidade daqueles

que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (BOURDIEU, 2005, p. 8). O autor conceitua:

O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a acção sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou económica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário (BOURDIEU, 2005, p. 14).

Assim, o poder simbólico não reside em sistemas simbólicos, tidos para Bourdieu como ferramentas políticas de imposição ou de legitimação da dominação de uma classe sobre a outra, mas numa relação determinada entre quem exerce esse poder e os que estão sujeitos a ele. Como sintetiza Debray, “o jogo simbólico é um esporte de equipe” (DEBRAY, 1993, p. 72). O poder simbólico reside na “crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia, crença cuja produção não é da competência das palavras” (BOURDIEU, 2005, p. 15).

Para que um símbolo se consolide em determinada cultura, ele precisa de imagens que o representem, que funcionem como estrutura para sustentá-los, visto que “as abstratas imagens conceituais expressas nos textos escritos não chegavam à compreensão do homem comum” (BAITELLO JR, 2014, p. 22-23). Símbolos diretores de uma sociedade inevitavelmente se apresentam em imagens, as quais são as portadoras das mensagens e dos valores de grandes símbolos, de acordo com Baitello Jr. O autor brasileiro entende símbolos como “grandes sínteses sociais, resultantes da elaboração de grandes complexos de imagens e vivências de todos os tipos” (BAITELLO JR, 2014, p. 24). Para Bourdieu, símbolos são “os instrumentos por excelência da ‘integração social’: enquanto instrumentos de conhecimento e de comunicação, eles tornam possível o *consensus* acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social” (BOURDIEU, 2005, p. 10).

Régis Debray entende o símbolo como uma forma de religar o homem ao homem. Do grego *symbolon*, de *symbollein*, denominava um fragmento de taça ou tigela, entregue aos filhos para que, um dia, possam restabelecer as relações de confiança reunindo as partes. “O símbolo é um objeto convencional que tem como razão de ser o acordo dos espíritos e a reunião dos sujeitos. Mais do que uma coisa é uma operação e uma cerimônia: não a do adeus, mas sim do reencontro” (DEBRAY, 1993, p. 61). Para o autor, símbolo e fraterno são sinônimos, reforçando a tarefa de união dada ao símbolo: só se simboliza ao unir o que era estranho e se fraterniza tendo algo para partilhar. Debray ainda recorre ao grego: “Dia-bólico

é tudo o que divide, sim-bólico tudo o que aproxima” (DEBRAY, 1993, p. 61). Para um grupo social se constituir como tal, é preciso que partilhe dos mesmos símbolos, se aproxime por meio deles.

No caso das fotografias de Alan Kurdi, a Ana Paula da Rosa identifica algumas possibilidades que contribuiriam para que se tornassem um símbolo, como 1) o fato de ser uma criança e retomar à ideia de inocência e infância perdida; 2) a falência do sistema político e econômico árabe, criando o endeusamento do Ocidente como única opção de salvação. “As imagens do menino sírio parecem mais reais do que os problemas sociais que nos acometem cotidianamente, sem negar a existência deles” (ROSA, 2017, p. 16). A autora entende as fotografias do menino sírio como imagens-totens.

Então, ao se tornar o próprio objeto representado, as menções feitas posteriormente nos espaços de mídia a essa imagem seriam remissões direcionadas ao totem, “ou a este objeto que representa a si mesmo e que é aceito consensualmente por meio de operações de linguagem promovidas pela replicação em dispositivos midiáticos” (ROSA, 2012, p. 25). Por causa da intensa midiática social, atores sociais, por exemplo, ao replicar as imagens já inscritas nos dispositivos jornalísticos, corroboram e reforçam a escolha feita pela instituição jornalística, segundo a autora. Por isso, ela entende a totemização como uma produção social que surge na circulação, assim como a construção de símbolos, já que não há construção simbólica sem relações sociais permeadas pelo jogo de poder.

Neste trabalho, identificamos pelo menos três fases da consolidação de uma fotografia como símbolo, a serem exploradas: 1) a imagem, tomada num contexto social, atravessada por infinitas relações, precisa mostrar seu potencial para tal; 2) o campo jornalístico precisa reconhecer esse potencial e decidir atuar sobre essa imagem, determinando quais das infinitas relações serão selecionadas e expostas nos textos escritos; 3) a sociedade no geral precisa reconhecer e aceitar os enquadramentos propostos pelo jornalismo, além de reforçá-los nas relações entre os indivíduos.

3.1 Fotografia e guerra

Em latim, fotografia queria dizer “*imago lucis opera expressa*”, algo como imagem revelada, tirada, espremida, exprimida, segundo Barthes. A fotografia tem essa capacidade: congela o tempo e o espaço e os imprime sobre uma superfície. “O que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca

mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 1984, p. 13), ao funcionar como registro de um instante único, “as imagens geram impacto no leitor e podem criar símbolos nos quais os espectadores se espelham e/ou com os quais se solidarizam” (OLIVEIRA, 2017, p. 33).

Nas palavras de Susan Sontag: “tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo” (SONTAG, 2004, p. 26). Não a toa, Debray argumenta que a maioria das fotos tem “como objeto aquilo que se sabe estar ameaçado de desaparecer” (DEBRAY, 1993, p. 28).

Sontag colabora nesse sentido ao escrever que toda foto fornece um testemunho. “Algo de que ouvimos falar mas de que duvidamos parece comprovado quando nos mostram uma foto” (SONTAG, 2004, p. 16), a fotografia, nesse sentido, é prova incontestável de um acontecimento, de que algo realmente existiu. Segundo Barthes, “toda fotografia é um certificado de presença” (BARTHES, 1984, p. 129). Uma foto incrimina - a adoção da técnica pela polícia forense ao redor do mundo ratifica isso. A autora considera que qualquer foto parece ter uma relação mais inocente, cuidadosa, de zelo, com a realidade visível do que outros objetos miméticos. Essa é uma característica singular à fotografia, já que “existe na fotografia algo de sagrado, uma beleza melancólica e incomparável que nenhum outro signo no universo das imagens seria capaz de reproduzir” (REIS FILHO, 2007, p. 92).

É válido considerar as questões subjetivas que rondam o trabalho do *operator*, de Barthes, o fotógrafo. Tendo o mundo como possibilidade de objeto, é difícil ao fotógrafo ter controle total sobre o que fotografa e, ainda mais, sobre os significados da imagem obtida por ele. “Cada fotógrafo, enquanto narrador, transmite um ponto de vista que utiliza como referência aquilo que conhece do mundo” (OLIVEIRA, 2017, p. 45), deixando transparecer, naquela imagem, aspectos culturais e políticos de sua personalidade. Dessa forma, “apesar de manter uma relação com o referente, qualquer objeto socialmente relevante poderia ser representado segundo preceitos estéticos pretendidos pelo fotógrafo na criação de uma narrativa” (OLIVEIRA, 2017, p. 45).

Como nomear o interesse que certas fotografias despertam em nós, os *spectator*? Para Barthes, “interesse” é insuficiente, já que há fotos que respondem a alguns interesses (como desejar o objeto ou a pessoa fotografada; amar o ser que a fotografia nos traz; espantar-se ou admirar-se com o que há na foto) mas nos interessam pouco. Barthes se preocupa em saber o que, na fotografia, causa esse estalo. O princípio da aventura (tal foto nos advém,

outra não) permite a fotografia existir, mas é necessário colocá-la em posição de existência. O autor acaba por concluir que é a animação que faz a fotografia existir: “a própria foto não é em nada animada (não acredito nas fotos ‘vivas’) mas ela me anima: é o que toda aventura produz” (BARTHES, 1984, p. 37).

Com essa preocupação, Barthes nos traz as definições de *studium* e *punctum*. O *studium* é da ordem do geral, do vasto campo do interesse diversificado, do gosto inconsequente. “O *studium* é da ordem do *to like*, e não do *to love*; mobiliza um meio desejo, um meio-querer; é a mesma espécie de interesse vago, uniforme, irresponsável, que temos por pessoas, espetáculos, roupas, livros que consideramos ‘distintos’” (BARTHES, 1984, p. 47). Quando reconhecemos o *studium*, entramos em sintonia com as intenções do fotógrafo, mas na nossa posição de *spectator*. Já o *punctum* é o que sai de uma cena, como uma flecha, para atingir quem observa. Designa essa ferida que fica, que marca. *Punctum* é o que em uma foto “me punge (mas também me mortifica, me fere)” (BARTHES, 1984, p. 46).

Num primeiro momento de sua história, a fotografia retrata o que é considerado notável. A fotografia de intenção documental, por exemplo, desde seu princípio é “fascinada pelos pobres e pelos estranhos como temas fotografáveis por excelência” (SONTAG, 2004, p. 75). Após uma inversão de valores, torna-se notável aquilo que é fotografado - o que é relevante socialmente está registrado em foto. Porém, retomando a proliferação de imagens pela reprodutibilidade técnica, em determinado momento, a repetição estética, a falta de criatividade ou de novidade na fotografia se esgota frente aos nossos olhos. Imagens de guerra são os grandes exemplos disso, como comenta Sontag, “o vasto catálogo fotográfico da desgraça e da injustiça em todo o mundo deu a todos certa familiaridade com a atrocidade, levando o horrível a parecer mais comum - levando-o a parecer familiar, distante (‘é só uma foto’), inevitável” (SONTAG, 2004, p. 31). Os olhos do *spectator* já estão exaustos com o embelezamento das desgraças da guerra, não há mais tanta comoção.

Em *Regarding the Pain of the Others*, a autora comenta que, num mundo hiper-saturado de imagens, aquelas que deviam nos tocar já não o fazem e tem um efeito decrescente: “nos tornamos insensíveis”¹¹ (SONTAG, 2003, p. 105). A reprodução de cenas de atrocidades em campos de batalha nos tornam menos capazes de sentir. Sontag afirma que a atenção pública é dirigida pela atenção dada pela mídia - ou seja, imagens - a determinados assuntos: “quando há fotos, a guerra se torna ‘real’”¹² (SONTAG, 2003, p. 104).

¹¹ Tradução nossa para “we become callous”.

¹² Tradução nossa para “when there are photographs, a war becomes ‘real’”.

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

É importante que essas imagens não pareçam artificialmente produzidas. Na fotografia de guerra, “as pessoas querem o peso do testemunho sem a mancha da arte, o que é equiparado à insinceridade ou a um simples artifício”¹³ (SONTAG, 2003, p. 26). A subjetividade do *operator* é entendida como uma parte da fotografia, que carrega ambas as funções: atua tanto como testemunho objetivo quanto ponto de vista. As imagens do conflito parecem mais autênticas quando não parecem ter uma iluminação ou composição proposital, quando parecem meras capturas de fragmentos de realidade. Quanto menor o refinamento, a aparência de subjetividade, maior a autenticidade.

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

A autora considera que as representações da violência - corpos mutilados, cadáveres - despertam um interesse lascivo. As imagens de realidades repulsivas podem, sim, provocar fascínio. Sontag considera que, em certo grau, todas as imagens que mostram a violação de um corpo são pornográficas. “Todo mundo sabe que o que retarda o tráfego rodoviário passando por um acidente de carro horrível não é apenas curiosidade. Também é, para muitos, o desejo de ver algo horrível” (SONTAG, 2003, p. 95-96), esse desejo, se chamado de “mórbido”, sugere uma aberração rara, de acordo com a autora. Mas essa atração não é rara, ao contrário, fonte constante de tormento interno. Isso aciona algum alerta moral

¹³ Tradução nossa para “people want the weight of witnessing without the taint of artistry, which is equated with insincerity or mere contrivance”.

em fotógrafos, que se preocupam cada vez mais com as questões de exploração de sentimentos e do modo de representá-los. Assim, a “difusão dessas imagens acaba gerando algo semelhante a uma extensa biblioteca de referências imagéticas de sofrimento, uma coleção de instantes marcantes que causam profunda dor” (OLIVEIRA, 2017, p. 35).

Retomando o padecimento de nossa vista diante de imagens de guerra, Barthes acredita que nas fotos de reportagem não há choque algum, elas não causam distúrbio. As fotos são recebidas todas de uma vez, passamos rapidamente por elas, quase nada atrai nossa atenção. Entretanto, pode acontecer de uma dessas fotos sobressair ao olhar (mesmo sendo raras as ocasiões, segundo Barthes), por causa de um detalhe: o *punctum*. “Pela marca de alguma coisa, a foto não é mais qualquer. Esse alguma coisa deu um estalo, provocou em mim um pequeno abalo” (BARTHES, 1984, p. 77), o *punctum* surge como uma força de dentro para fora da imagem, como se o desejo da foto estivesse para além de seus limites físicos. O que será, então, que provocou esse estalo, um abalo, nas fotografias de Alan Kurdi?

3.2 Metodologia e análise

Régis Debray nos questiona: “Será que, para se compreender, a semiologia ver-se-á, um dia, constrangida a voltar dos fatos de língua aos fatos de imagem e, portanto, à carniça humana?” (DEBRAY, 1993, p. 24). Entendemos que o homem se faz por meio de palavras e imagens. Passamos agora a contextualizar teoricamente essa relação, compreendendo-a melhor, podemos perceber como contribui para a construção de símbolos.

Para o Debray, o visível não é legível, porque “não há equivalente verbal para uma sensação colorida” (DEBRAY, 1993, p. 49). Não há como transmitir em palavras a percepção que temos de uma imagem tal qual sentimos. E, se as imagens não nos transmitissem nada, não sentiríamos nada ao estarmos à frente de uma. Daí, o autor afirma que as imagens nos tocam de uma maneira diferente da linguagem. Entretanto, “é mantendo a especificidade do visível em relação ao legível, da imagem com relação ao signo, que será possível salvar da melhor forma sua função de transmissão” (DEBRAY, 1993, p. 49).

As imagens comunicam de uma forma diferente da linguagem e, para justificar, Debray recorre à comparação com aspectos específicos da língua. “Um quadro, uma foto, um plano não se decompõem em fragmentos, parcelas ou traços comparáveis a vocábulos ou sons e que poderiam tomar um sentido a partir do jogo das respectivas oposições” (DEBRAY, 1993, p. 57). Além disso, se a imagem fosse uma língua, ela seria falada por um grupo e, para

haver grupo, é preciso que haja símbolos que os unam. A individualização da produção artística leva essa hipótese por terra, visto que o sentido de uma pintura, por exemplo, é dada pela pessoa que a olha, segundo o que ela é, na sua individualidade. Debray ainda afirma: “se a imagem fosse uma língua, seria traduzível em palavras e essas palavras, por seu turno, em outras imagens, porque o caráter próprio de uma linguagem é ser passível de tradução” (DEBRAY, 1993, p. 57).

Comunicando de forma distinta, a “capacidade expressiva e transmissiva da imagem passa por caminhos diferentes da capacidade de uma língua (natural ou artificial). Mostrar jamais será falar” (DEBRAY, 1993, p. 59). A imagem tem essa particularidade: pode e deve ser interpretada, mas não permite ser lida. É preciso falar das imagens, já que elas por si mesmas não são capazes de fazê-lo.

As interpretações das imagens são infinitas: uma para cada ser humano que a observe. E, nem por isso, alguma delas pode impor-se como referência única, nem mesmo a do autor da imagem, segundo Debray.

No ato de descrever e interpretar uma imagem, mesmo no mais elementar processo de reconhecimento, a linguagem adentra o campo visual, de acordo com William Mitchell (1996). Traçando um paralelo entre as disciplinas de História da Arte e Literatura, o autor sugere que a intromissão de um campo pelo outro é tão recorrente que “não surpreendentemente, a polícia de fronteira está em alerta para proteger o território da História da Arte do imperialismo literário”¹⁴ (MITCHELL, 1996, p. 1). Afirmando que o termo *iconologia*, de Erwin Panofsky¹⁵, representa uma sutura, uma costura, entre a imagem (ícone) e a palavra (logos), Mitchell conclui “o que é a história da arte, afinal, se não uma tentativa de encontrar as palavras certas para interpretar, explicar, descrever e avaliar as imagens visuais?”¹⁶ (MITCHELL, 1996, p. 2).

O problema surge, segundo o autor, quando tentamos explicar a diferença entre palavra e imagem, quando precisamos definir precisamente o que faz com que uma mancha sobre um papel, por exemplo, seja entendida como palavra e não como imagem. “A palavra é um sinal fonético: ele deve ser lido em voz alta ou subvocalizado e ‘ouvido’ como um evento

¹⁴ Tradução nossa para "Not surprisingly, the border police are on the alert to protect the territory of art history from colonization by literary imperialism".

¹⁵ Atribuímos, mais à frente, a autoria da Iconologia a Aby Warburg, mas, neste ponto, preferiu-se manter a consideração de Mitchell.

¹⁶ Tradução nossa para “What is art history, after all, if not an attempt to find the right words to interpret, explain, describe, and evaluate visual images?”

acústico. A imagem é um sinal visual: representa a aparência visual de um objeto”¹⁷ (MITCHELL, 1996, p. 3). A diferença, para Mitchell, entre palavra e imagem é, então, a mesma entre ouvir e ver, falar e retratar, mas ultrapassa a diferença entre experiência visual e audição. Para ele, podemos ler imagens e ver textos (notando a aparência visual de um texto, como a diagramação de uma revista).

“Imagens, podemos dizer, significam em virtude da semelhança ou imitação: a imagem da árvore parece uma árvore. As palavras, em contrapartida, são sinais arbitrários que significam em virtude de costume ou convenção”¹⁸ (MITCHELL, 1996, p. 3). Essa é uma das sinalizações mais antigas da diferença entre palavra e imagem, aparecendo desde Cratylus de Platão, segundo Mitchell. Nota-se, neste ponto, a importância do símbolo, no sentido de união social de Debray, para tornar possível a leitura de imagens como imagens e de palavras como palavras. Para que as imagens façam seu trabalho, é preciso que elas se cruzem com a linguagem no campo da construção de convenções e costumes numa dada sociedade.

A imagem da árvore significa uma árvore, não apenas porque se assemelha a ela, mas porque um acordo ou convenção social foi estabelecido que "leremos" esse sinal como uma árvore. A imagem abstrata ou ornamental que se parece e representa nada é vista como uma imagem porque funciona como uma imagem em uma prática social. A imagem nesse sentido não é uma representação, mas uma amostra representativa. É uma forma visual que tem significado, mesmo que não represente nada¹⁹ (MITCHELL, 1996, p. 4).

A relação entre palavra e imagem precisa ser entendida como um “tropo dialético”, de acordo com Mitchell. Essa relação poderia ser pensada como “palavras versus imagens”, denotando uma ligação tensa, de oposição, de diferença. Também pode ser considerada “palavras como imagens”, trazendo uma tendência de união, de semelhança. Para o autor, é necessário acionar ambas as relações, de diferença e de semelhança, num diálogo, para termos compreensão do caráter peculiar da vinculação palavra/imagem.

É um tropo, ou condensação figurativa de todo um conjunto de relações e distinções, que surge na estética, na semiótica, nos relatos de percepção, cognição e comunicação e análises de mídia (formas caracteristicamente ‘misturadas’, ‘textos

¹⁷ Tradução nossa para “The word is a phonetic sign: it is meant to be read aloud or subvocalized and "heard" as an acoustical event. The image is a visual sign: it represents the visual appearance of an object”.

¹⁸ Tradução nossa para “Images, we might say, signify by virtue of resemblance or imitation: the image of the tree looks like a tree. Words, by contrast, are arbitrary signs that signify by virtue of custom or convention”.

¹⁹ Tradução nossa para “The image of the tree signifies a tree, not just because it resembles it, but because a social agreement or convention has been established that we will "read" this sign as a tree. The abstract or ornamental image that resembles and represents nothing is seen as an image because it functions like an image in a social practice. The image in this sense is not a representation, but a representative sample. It is a visual form that has meaning, even if it doesn't represent anything”.

de imagem' que combinam palavras e imagens). É um tropo dialético porque resiste à estabilização como uma oposição binária, deslocando-se e transformando-se de um nível conceitual para outro, e desloca entre relações de contrariedade e identidade, diferença e semelhança²⁰ (MITCHELL, 1996, p. 4).

Sendo entendida como um tropo dialético, ao invés de uma oposição binária, como às vezes Debray deixa a entender, a relação palavra e imagem é considerada como um revezamento entre diferenças semióticas, estéticas e sociais. “Isso nunca aparece como um problema sem estar ligado, por mais sutil que seja, a questões de poder, valores e interesses humanos”²¹ (MITCHELL, 1996, p. 5). À História da Arte cabe, então, negociar os limites da difícil e contestada fronteira entre palavra e imagem, já que é responsável por falar pelas imagens e sobre elas, sobre o que não tem voz. Para Mitchell, a tarefa pode parecer contraditória, já que, por um lado, se transforma a imagem em uma mensagem verbal, num discurso, faz a imagem visual sumir de vista. Por outro, se recusa a linguagem ou reduz a língua a mero servo da imagem visual, esta permanece muda e inarticulada e o analista, por sua vez, passa a reproduzir clichês sobre a inabilidade e a incapacidade de se traduzir o visual. Mitchell acredita que palavra e imagem, assim como os conceitos de raça, gênero e classe nos estudos da cultura, “designa múltiplas regiões de diferença social e semiótica, com as quais não podemos viver sem, mas devemos reinventar e renegociar continuamente”²² (MITCHELL, 1996, p. 6).

Mitchell tem importante papel na formulação de uma “virada pictórica” (*pictorial turn*), defendida livro *Picture Theory*, de sua autoria. A sensação de uma virada pictórica não significa dizer, para Mitchell, que temos representações visuais ditando os termos da teoria cultural, mas é considerar que “essas imagens formam um ponto de fricção e desconforto peculiar em uma ampla gama de habilidades intelectuais”²³ (MITCHELL, 1994, p. 13). O autor considera que a imagem ocupe agora algum lugar entre o “paradigma” e a “anomalia” de Thomas Kuhn, emergindo como tema central de discussão nas ciências humanas da mesma forma que, um dia, a linguagem foi.

²⁰ Tradução nossa para “It is a trope, or figurative condensation of a whole set of relations and distinctions, that crops up in aesthetics, semiotics, accounts of perception, cognition, and communication, and analyses of media (which are characteristically “mixed” forms, “imagetexts” that combine words and images). It is a dialectical trope because it resists stabilization as a binary opposition, shifting and transforming itself from one conceptual level to another, and shuttles between relations of contrariety and identity, difference and sameness”.

²¹ Tradução nossa para “It never appears as a problem without being linked, however subtly, to questions of power, value, and human interest.”

²² Tradução nossa para “designates multiple regions of social and semiotic difference that we can live neither with nor without, but must continually reinvent and renegotiate”.

²³ Tradução nossa para “that pictures form a point of peculiar friction and discomfort across a broad range of intellectual inquiry”.

A virada pictórica não é, como o autor deixa claro, um retorno a uma mimesis ingênua ou a teorias de representação ou de uma metafísica renovada pela presença imagética: “é mais uma redescoberta pós-linguística, pós-semiótica, da imagem como uma interação complexa entre a visualidade, o aparelho, as instituições, o discurso, os corpos e a figuração” (MITCHELL, 1994, p. 16).

O norte-americano sugere que as imagens estão aparecendo como modelos para outras coisas - incluindo a própria figuração. Como um problema não resolvido, tal questão pode, até, se transformar num objeto da ciência iconológica de Panofsky. “Por um lado, somos prometidos a uma ciência discursiva de imagens, um domínio do ícone pelo logos. Por outro lado, certas imagens e semelhanças persistentes insinuam-se nesse discurso, levando-o a totalizar ‘imagens mundiais’ e ‘visões de mundo’”²⁴ (MITCHELL, 1994, p. 24). Para Mitchell, uma alternativa é desistir de uma metalinguagem, ou um discurso, que pudesse controlar a compreensão das imagens e pensar em como as imagens tentam se representar. Ao reivindicar o estabelecimento da iconologia como uma teoria científica, Mitchell acredita que tal movimento “leva a iconologia muito além do estudo comparativo da arte verbal e visual e na construção básica do sujeito humano como um ser constituído por linguagem e imagens” (MITCHELL, 1994, p. 24).

Na crítica que faz à virada pictórica de Mitchell, Jacques Rancière (2015) parte do que se entende por virada linguística, já que o termo virada pictórica, para ele, é uma clara resposta de Mitchell a tal fenômeno. Os problemas dessa teoria, segundo o autor, estariam concentrados nos usos da linguagem, mas, também inclui a prática semiológica de leitura das imagens como mensagens codificadas. Aceitar a primazia do linguístico sobre o imagético seria, para Rancière, “retirar da imagem sua consistência sensível, reduzi-la a seu sentido, quer dizer, às forças que manipulam a linguagem” (RANCIÈRE, 2015, p. 191). Simultaneamente, denuncia a solidez da imagem: “subtrair o pensamento à consistência do imaginário mascarava o primeiro trabalho da escrita ou a forma que o simbólico faz efeito no real” (RANCIÈRE, 2015, p. 191).

Para Rancière, falar em virada pictórica é contestar a metafísica que sustentava a virada linguística e, também, perceber o esgotamento dessa metafísica, “se assistiu a uma requalificação - positiva ou negativa - das imagens, uma reafirmação de sua própria consistência” (RANCIÈRE, 2015, p. 192). A vida das imagens, de acordo com o autor, se dá a

²⁴ Tradução nossa para “On the one hand, we are promised a discursive science of images, a mastering of the icon by the logos; on the other hand (as Wood notes), certain persistent images and likenesses insinuate themselves into that discourse, leading it into totalizing 'world-pictures' and 'world-views'”.

partir do entrelaçamento entre palavras e formas, sendo uma vida mais sólida que a das aparências. O francês considera que a virada pictórica não significa uma simples redenção justa à imagem contra as acusações de falta ou excesso de consistência. A transformação seria “uma virada histórica efetiva, uma mutação no modo de presença das imagens, não mais uma justiça dada pelo observador, mas uma vingança exercida pelas novas potências da imagem contra todos aqueles que negaram seus poderes” (RANCIÈRE, 2015, p. 194).

Em *O Destino das Imagens* (2012), Rancière trabalha a relação palavra e imagem afirmando que existe um visível que não produz imagem, assim como há imagens que estão todas em palavras. Segundo o autor, “o regime mais comum da imagem é aquele que põe em cena uma relação do dizível com o visível, que joga ao mesmo tempo com sua analogia e sua dessemelhança” (RANCIÈRE, 2012, p. 16). Ele considera que a imagem possui uma dupla função, a qual pressupõe uma relação estável entre o visível e o invisível.

No novo regime estético das artes, que se impõe no século XIX, a imagem passa a ser uma forma como as próprias coisas falam, abandonando a ideia de que ela seria a expressão codificada de um pensamento. O que não corresponde, como enfatiza Rancière, à dissolução de toda a correspondência entre a arte das palavras e a arte das formas visíveis. Ele defende que, em primeiro lugar, “a palavra faz ver, pela narração e pela descrição, um visível não presente. Em segundo lugar, ela dá a ver o que não pertence ao visível, reforçando, atenuando ou dissimulando a expressão de uma ideia, fazendo experimentar a força ou a contenção de um sentimento” (RANCIÈRE, 2012, p. 21). A própria imagem mudou. A arte literária estabelece uma nova relação com a pintura, então não faz sentido “opor à arte das imagens sabe-se lá qual intransitividade das palavras do poema ou das pinceladas do quadro” (RANCIÈRE, 2012, p. 22).

Dessa forma, entendendo que palavra e imagem desempenham papéis fundamentais na construção da realidade, dos símbolos e das relações sociais, partimos para uma análise das três fotografias que compõem a sequência tirada pela fotógrafa Nilufer Demir. Escolhemos trabalhar com a iconologia de Aby Warburg. Considerando que “a força de uma imagem provém de seu lastro de referências a outras tantas imagens” (BAITELLO JR, 2014, p. 128), trazemos uma coleção de imagens para tentar captar os aspectos das fotografias selecionadas que colaboraram com o processo de simbolização, visto que Debray entende que a iconologia trata dos aspectos simbólicos da obra, “esclarecendo a imagem por seu meio intelectual, ou por uma análise interna das formas” (DEBRAY, 1993, p. 106).

Warburg desconstruiu o que, até hoje, é tido como momento inicial da história da arte. O tempo não é mais baseado na transmissão acadêmica de saberes, mas em remanescências, em sobrevivências, no reaparecimento de formas. Com Warburg, a ideia da arte passa por uma reviravolta decisiva: “com ele, a história da arte se inquieta sem cessar, a história da arte se perturba” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 26). Após sua morte, ele foi reconhecido como fundador da Iconologia, mas seria tão logo esquecido com a publicação do trabalho “tão mais claro e distinto, tão mais sistemático e tranquilizador” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 27) de Erwin Panofsky, considerado por muitos como pioneiro na disciplina. A Warburg, porém, restou a classificação de “pai fantasmático da Iconologia”, dada por Didi-Huberman.

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

A insatisfação inicial de Warburg vem da territorialização do saber sobre as artes, tanto que, em 1912, ele propõe um alargamento das fronteiras da disciplina de História da Arte. “Uma imagem, toda imagem, resulta dos movimentos provisoriamente sedimentados ou cristalizados nela. Esses movimentos a atravessam de fora a fora, e cada qual tem uma trajetória - histórica, antropológica, psicológica - que parte de longe e continua além dela” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 33-34). Estender as fronteiras vai muito além de uma interdisciplinaridade. É reconhecer que, ao estarmos em frente a uma imagem, encaramos um tempo complexo, apresentado por meio de fragmentos, remanescências, de outros tempos - da Antiguidade e do Renascimento, por exemplo, como, por bastante tempo, Warburg se dedicou a estudar. Alargar as fronteiras da arte é desterritorializar a imagem e o tempo que representa sua historicidade. “Isso significa, claramente, que o tempo da imagem não é o tempo da história em geral” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 34), não é possível, para Warburg ou é, pelo menos, muito limitado, compreender a História da Arte como uma sucessão cronológica ordenada. A tentativa é de desenclausurar a imagem e o tempo que ela carrega (ou a carrega?).

A contribuição buscada por Warburg na Antropologia - a paixão pela disciplina se manifesta ao longo toda sua vida - tem bastante pertinência, já que, a partir daí, ele considera

a imagem não como objeto, mas como complexo, um conglomerado, um amontoado, de relações. “Ancorar as imagens e as obras de arte no campo das questões antropológicas foi uma primeira maneira de deslocar, mas também de orientar a história da arte para seus próprios ‘problemas fundamentais’” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 38). Enunciar os problemas fundamentais “era, em suma, ampliar o campo fenomênico de uma disciplina até então fixada em seus objetos - desprezando as relações instauradas por esses objetos, ou pelas quais eles eram instaurados” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 38).

A imagem, com efeito, constitui um “fenômeno antropológico total”, nos termos de Didi-Huberman. A cultura, num momento de sua história, é cristalizada, condensada, de forma particularmente significativa, numa imagem. Assim, a “imagem não devia ser dissociada do agir global dos membros de uma sociedade. Nem do saber próprio de uma época. Tampouco, é claro, do crer” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 40). A imagem carrega muito mais do que ela mostra. Ao desvencilhar-se de uma história da arte para uma ciência da cultura, mantendo, portanto, o vínculo entre História e Antropologia, o campo dos objetos, assim como o tempo, é aberto.

“Dizer que o presente traz a marca de múltiplos passados é falar, antes de mais nada, da indestrutibilidade de uma marca do tempo - ou dos tempos - nas próprias formas de nossa vida atual” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 47), é falar, portanto, de resquícios, de índices. É sair da essência - um traço global ou arquétipo - para o sintoma - um traço de exceção, uma coisa deslocada. A sobrevivência, em Warburg, se refere a outro tempo, “desorienta, abre, torna mais complexa a história. Numa palavra, ela a anacroniza. [...] a sobrevivência desnorteia a história, como cada período é tecido por seu próprio nó de antiguidades, anacronismos, presentes e propensões para o futuro” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 69).

A metodologia de Warburg propõe a montagem de painéis, nos quais são reunidos esses fragmentos de tempo, expondo as relações que constituem as imagens do conjunto. De acordo com Sciorra, “o método warburgiano se baseia em uma acumulação de textos e imagens por meio dos qual se pode realizar uma leitura interpretativa das produções visuais”²⁵ (SCIORRA, 2013, p. 2) . E como explica Didi Huberman, “é arriscar-se a por, uns junto a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 211). É um trabalho arqueológico, que exige “furar sua superfície, abrir e desdobrar as

²⁵ Tradução nossa para “el método warburgiano se basa en una acumulación de textos e imágenes por medio de los cuales se puede realizar una lectura interpretativa de las producciones visuales”.

imagens, num trabalho de escavação paciente que descobre nuances de sentido em cada detalhe, em cada fragmento.” (REIS FILHO, 2016, p. 64-65) não localizado nas referências.

A montagem de Warburg produz essa análise interpretativa, histórica, antropológica, capaz de estabelecer relações retrospectivas e prospectivas, num tempo complexo. A montagem é entendida como uma outra forma de construção a historicidade, porque “escapa às teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 212).

Sciorra comenta que o tema das migrações, permanências simbólicas e da dialética da palavra e da imagem eram temas de interesse de Warburg; suas investigações sobre outras culturas e “povos originários” - frutos de seus deslocamentos, também, geográficos - tiveram um relevante resultado do ponto de vista etnográfico, visto que “contribuíram com muita informação a respeito de tradições, rituais e representações simbólicas”²⁶ (SCIORRA, 2013, p. 2).

Nossa proposta é perceber, pelo método de Warburg, as reminiscências de outros tempos e os sintomas de historicidade que formam as fotografias de Alan Kurdi. É encontrar relações com outras imagens que possam justificar a comoção gerada pelas fotos, a repercussão nos meios jornalísticos e a construção dessas imagens como símbolo de um movimento migratório contemporâneo. Porém, entendemos que imagens, sozinhas, não falam. É preciso interpretá-las e falar por elas. Quem falou pelas fotografias de Alan?

Muitos atores sociais falaram por e falaram sobre a sequência de fotografias que constitui nosso objeto de análise. Nesta pesquisa, entretanto, considerando o papel desempenhado pela mídia jornalística em guiar a atenção da opinião pública, oferecendo enquadramentos para a interpretação de acontecimentos, decidiu-se reduzir o *corpus* a um veículo de comunicação. Por isso, no quarto capítulo, nos dedicaremos à análise da narrativa elaborada pela Folha de São Paulo sobre Alan Kurdi, por entendermos que palavra e imagem trabalham juntas na estruturação de símbolos.

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

²⁶ Tradução nossa para “aportaron cuantiosa información respecto de sus tradiciones, sus rituales y sus representaciones simbólicas”.

Figura 1: Corpo de Alan Kurdi



Fonte: Agência de Notícias Dogan News, registro fotográfico de Nilufer Demir.²⁷

A fotografia em close do corpo de Alan é a materialização e exposição da morte, tão temida no princípio das imagens. Porém, não aparece como uma morte violenta, fugaz, assustadora, o que não alimenta aquele interesse lascivo comentado por Sontag. É uma morte que se apresenta tranquila, pacífica, calma. Pela posição do corpo, o menino poderia estar dormindo - deslocado, mas dormindo um sono profundo. Aqui, relembremos Machado de Assis o qual, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, escreve que dormir “é um modo interino de morrer” (ASSIS, 1994, p. 74). Alan poderia estar dormindo à beira da praia, cansado de brincar.

Por exigir a presença da coisa (paisagens ou pessoas, por exemplo), a fotografia, segundo Barthes, jamais é metamórfica, com exceção de quando se fotografam cadáveres “a fotografia se torna então horrível, é porque ela certifica, se assim podemos dizer, que o cadáver está vivo, enquanto cadáver: é a imagem viva de uma coisa morta” (BARTHES, 1984, p. 118). A Figura 1 nos traz uma confusão perversa entre o “real” e o “vivo”, pois costumeiramente atribuímos ao real esse valor de eterno, de vida, mas deslocando-o a um passado, se torna o *isso-foi* de Barthes, sugerindo que aquilo já está morto.

O braço descansado, a colocação dos pés e sua blusa um pouco levantada denotam essa interpretação de relaxamento. A forma como a cabeça dele está encostada na areia também lembra algo do hábito de dormir de bruços, representada nas pinturas de Felix

²⁷ DEMIR, Nilufer. Corpo de Alan Kurdi. e-Democratize, Sep 4, 2015. Disponível em:<
<https://medium.com/democratize-m%C3%ADdia/fot%C3%B3grafa-descreve-o-grito-do-corpo-silencioso-do-garoto-imigrante-a5c238b73dae>>. Acesso em: 10.jan.2019.

Vallotton e Egon Schiele a seguir. Na Figura 2, percebe-se também a semelhança com o posicionamento das pernas do menino. A Figura 3, por sua vez, ao trabalhar com uma maior aproximação do corpo e ao usar um tom parecido com areia no fundo, poderia ser localizado como um sono na praia. O que, porventura, não é pensado logo em primeira análise, boa parte, por causa da vestimenta da mulher. Porém, seria a roupa de Alan adequada à praia?

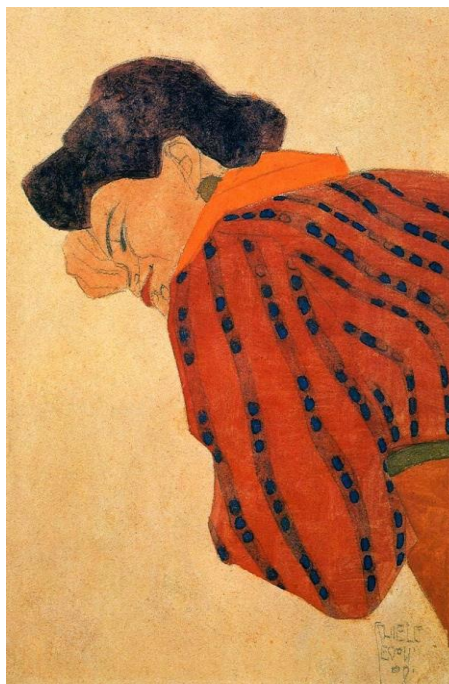
Figura 2: The Sleeper, 1908, por Felix Vallotton.



Fonte: Google Arts & Culture.²⁸

²⁸ VOLLOTTON, Félix. The Sleeper. 1908. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/entity/m02681jc>
Acesso em: 10.Out.2019.

Figura 3: “Reclining woman with red blouse”, de 1908, por Egon Schiele.



Fonte: Fonte: Google Arts & Culture.²⁹

<https://deniseludwig.blogspot.com/2014/04/pinturas-com-pessoas-dormindo.html>

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

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

²⁹ SCHIELE, Egon. Reclining woman with red blouse, 1908. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/entity/m0df65>> Acesso em: 10.Out.2019.

Figura 4: Crianças sobreviventes em Auschwitz - foto tirada de imagens gravadas pelas forças soviéticas.



Fonte: US Holocaust Memorial Museum.³⁰

A identificação pelas roupas usadas fica bastante clara no filme *O Menino do Pijama Listrado* (2008). O filme, adaptação do livro homônimo, traz a história da amizade de Bruno, filho de um comandante alemão, com Shmuel, judeu preso num campo de concentração próximo à casa de Bruno. No recorte de cena da Figura 5, sabemos de pronto quem é a criança vítima. A roupa o diferencia. No campo da Moda, são inúmeros os trabalhos sobre a relação entre roupa e identidade. Aqui, nos limitamos a dizer que, por apresentar uma criança vestida como todas as outras, mas num local tido como inadequado para aquele tipo de roupa, a fotografia chama nossa atenção, suscita uma série de perguntas como 1) o que uma criança vestida assim está fazendo na praia?; 2) como ele chegou aqui?; 3) tem alguém cuidando dele? O *punctum*, em nossa leitura, estaria, então, ali, naquele conjunto de blusa vermelha, bermuda azul e tênis.

³⁰ MUSEUM, US Holocaust Memorial. Crianças sobreviventes em Auschwitz. Disponível em: <https://www.ushmm.org/> Acesso em: 10.Mar.2019.

Figura 5: Imagem do filme "O Menino do Pijama Listrado" (2008).



Fonte: "Filme O menino do pijama listrado".³¹

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

Figura 6: Corpo de Alan Kurdi, enquanto policial faz anotações.



Fonte: Agência de Notícias Dogan News, registro fotográfico de Nilufer Demir.³²

³¹ HERMAN, Mark. The Boy in the Striped Pyjamas. YouTube. 94 min. 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5Rz5ELTxG48>. Acesso em: 13.Mar.2019.

Quem está cuidando de Alan Kurdi, agora que ele está morto? O Estado. Para fugir da guerra, a família do menino tentou conseguir refúgio em outros países - o pai só receberia a resposta do aceite após a repercussão das fotos. Sem a condição de refugiados reconhecida, a chance que tinham era recorrer aos contrabandistas que realizam a travessia do Mediterrâneo. No meio do caminho, mãe e os dois filhos morreram afogados. A tragédia da família Kurdi já havia acontecido com milhares de outras famílias e continuam acontecendo. Enquanto representam esse contingente de estranhos indesejáveis - para fazer uso das palavras de Bauman -, os Estados estão preocupados em reforçar o controle de fronteiras e mantê-los distante, reagindo “a essas tragédias depois de elas acontecerem, sem se esforçar para evitar que elas ocorram” (BAUMAN, 2017, p. 95). O policial representa, na foto, esse Estado que se isenta de responsabilidade sobre o que está acontecendo para além-mar e aparece quando não há mais o que fazer - ou quando o problema chega, literalmente, até ele.

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

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

³² DEMIR, Nilufer. Corpo de Alan Kurdi. e-Democratize, Sep 4, 2015. Disponível em:<
<https://medium.com/democratize-m%C3%ADdia/fot%C3%B3grafa-descreve-o-grito-do-corpo-silencioso-do-garoto-imigrante-a5c238b73dae>>. Acesso em: 10.jan.2019.

Figura 7: Corpo de Alan Kurdi/ imagem sem corte.



Fonte: Agência de Notícias Dogan News, registro fotográfico de Nilufer Demir.³³

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

³³ DEMIR, Nilufer. Corpo de Alan Kurdi. e-Democratize, Sep 4, 2015. Disponível em:<
<https://medium.com/democratize-m%C3%ADdia/fot%C3%B3grafa-descreve-o-grito-do-corpo-silencioso-do-garoto-imigrante-a5c238b73dae>>. Acesso em: 10.jan.2019.

Figura 8: Crianças fogem das bombas de napalm, no Vietnã (1972).



Fonte: Fotografado por Nick, pela Agência Associated Press.³⁴

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

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

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

³⁴ UT, Nick. Napalm Girl. Associated Press.1972. Disponível em: <https://www.apnews.com/1bc4725ece764fcab754a99b030f0397> Acesso em: 17.Mar.2019.

Figura 9: Policial carrega corpo de Alan.



Fonte: Agência de Notícias Dogan News, registro fotográfico de Nilufer Demir.³⁵

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

Carregar crianças no colo é um movimento rotineiro para mães e pais. Enquanto elas não aprendem a andar, a se proteger sozinhas, o colo é sinônimo de abrigo, de amparo e - porque não? -, de refúgio. Também é sinônimo de afeto, demonstração de carinho, amor. Na pintura *Ternura maternal*, de Elisabeth Vigée Lebrunn, um autorretrato da artista com sua filha ao colo, essa carga afetiva fica evidente. Assim como, na ilustração de um cartão cristão,

³⁵ DEMIR, Nilufer. Corpo de Alan Kurdi. e-Democratize, Sep 4, 2015. Disponível em: <<https://medium.com/democratize-m%C3%ADdia/fot%C3%B3grafa-descreve-o-grito-do-corpo-silencioso-do-garoto-imigrante-a5c238b73dae>>. Acesso em: 10.jan.2019.

no qual Jesus aparece com um garotinho no colo, a função de amparo e zelo se manifesta. Enveredando mais no cristianismo, há uma passagem da bíblia que diz “deixai as crianças virem a mim. Não as impeçais, pois delas é o Reino de Deus” (Marcos 10, 13-16), enfatizando a ideia de proteção dada pelo colo do filho de Deus.

Figura 10: Na esquerda autorretrato de Elisabeth Vigée Le Brun com sua filha, sob título Ternura maternal de 1790/ Na direita a imagem de um cartão postal do Cristo com Menino.



Fonte: Google Arts & Culture³⁶ / Acervo Pessoal.³⁷

Susan Sontag nos fala que as fotos provocam choque quando mostram algo novo. A guerra na Síria ocorre desde 2011 e, desde então, os cidadãos do país fogem da calamidade que se instalou e, para isso, se submetem à perigosa travessia do mediterrâneo para chegar à Europa, na tentativa de encontrar melhores condições de vida. Até aqui, nada novo. A novidade vem no conjunto de relações imbricadas nas fotografias de Alan Kurdi. Se encontram nelas reunidas esses vários ingredientes que nos comovem e nos marcam, pois, como comenta a autora, “uma foto que traz notícias de uma insuspeitada região de miséria não pode deixar marca na opinião pública, a menos que exista um contexto apropriado de sentimentos e de atitude” (SONTAG, 2004, p. 27). Quantas crianças morreram antes de Alan e continuam morrendo da mesma forma até hoje?

³⁶ CULTURE, Google Arts &. Ternura Maternal por Elisabeth Vigée Le Brun. 1790. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/search?q=Elisabeth%20Vig%C3%A9e%20Le%20Brun> Acesso em: 17.Mar.2019.

³⁷ A imagem citada não possui referencia de autoria ou data de criação.

Aí está a importância da imagem e dos aspectos antropológicos que ela porta. Dietmar Kamper afirma que “a coisa mais difícil é, sem dúvida, uma existência sem imagem” (KAMPER, 2002, p. 12). Milhares de crianças continuam enfrentando o que Kurdi enfrentou, mas é o corpo dele que está capturado numa imagem estendido à praia. São essas fotografias que suscitam sentimentos de comoção, compaixão, fraternidade e solidariedade. Ao encarar aquele menino, que era como essas milhares de crianças que nos cercam, somos tocados profundamente e, imediatamente, convidados a não mais ignorar o que acontece lá fora. As fotos tiradas por Nilufer Demir atingem, pela primeira vez, o nível de perturbação necessário para se perceber o que, por textos e estatísticas, não foi compreendido: pessoas estão morrendo numa tentativa de não morrer. Sem amparo legal, famílias inteiras estão morrendo durante a busca por sobrevivência e a sociedade parece estar anestesiada, alheia a tudo isso.

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

Figura 11 A esquerda a obra “Retirantes” e direita “Criança Morta”, ambas criadas em 1944 por Candido Portinari.



Fonte: Google Arts & Culture.³⁸

Em ambos os quadros, a fisionomia de alguns personagens (o bebê e o velho, no primeiro, e a mãe e a criança, no segundo) lembram caveiras e demonstram desamparo, desesperança. Mesmo vivos, tem o semblante cadavérico. É a expressão imagética do estar entre a vida e a morte. As lágrimas que caem no segundo quadro lamentam a morte da criança mas, também, toda a penúria enfrentada por esses migrantes. Consideramos válido, portanto, acreditar que o drama da miséria denunciado nos quadros de Portinari se assemelham com o drama dos refugiados sírios. No contexto do artista não havia guerra, mas os refugiados também enfrentam as forças da natureza, adversidades climáticas, fome e miséria ao tentar fugir da violência do conflito. A disposição das pessoas no *Criança Morta*, além do choro e lamento, se assemelha, por estarem reunidos, à utilizada numa charge divulgada durante a repercussão das fotos de Alan, na qual animais marinhos aparecem chorando a morte da criança.

³⁸ _____. Candido Portinari. Retirantes e Criança morta. 1944. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/search?q=Candido%20portinari>. Acesso em: 17.Mar.2019.

Figura 12: Charge reproduzidas pelas redes sociais e portais de notícias produzida por Azzan Daaboul.



Fonte: Site revista Veja.³⁹

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

³⁹ Imagem reproduzida pela revista Veja. Autor Azzan Daaboul. 2015. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/galeria-fotos/aylan-kurdi-2/> Acesso em: 17.Mar.2019.

4 DO MERCANTILISMO ÀS ZONAS DE CONFLITO: O JORNALISMO INTERNACIONAL

O jornalismo é, desde o surgimento, internacional. A origem data do período renascentista, quando, nas primeiras décadas do século XVI, os agentes de Jacob Függer, o mais importante banqueiro da época, espalhados por toda a Europa, passaram a ser responsáveis por captar informações relevantes aos negócios. Eles enviavam com certa frequência a cotação de mercadorias, taxas alfandegárias e relatavam conflitos regionais que pudessem afetar negociações ou transporte das cargas. As informações eram, então, consolidadas e distribuídas dentro da própria rede bancária. Surgia, então, a newsletter, ou, como se refere João Batista Natali (2004), “o embrião do jornalismo econômico e político, voltado para assuntos internacionais” (p. 12).

O autor, que foi jornalista da Folha de S. Paulo por 38 anos - dos quais oito como correspondente internacional em Paris -, ressalta a frágil e limitada infra-estrutura de comunicação da época, que dependia das condições das estradas, já que, sem suportes tecnológicos, as informações eram levadas à cavalo. Mesmo assim, com o tempo, as informações eram compiladas em folhas de notícias impressas e eram vendidas a quem quisesse comprar, não mais a um grupo seletivo. Nas primeiras décadas do século XVII, começaram a surgir alguns jornais europeus, baseados em notícias econômicas e políticas estrangeiras. Na Holanda e na Bélgica, os corantos - notícias atuais, correntes, segundo Natali - ganhavam espaço. Natali também destaca a comercialização da informação desde muito cedo, como suporte para bons negócios: “sem informações de qualidade, o capitalista do Renascimento e o empresário do mercantilismo, se é que podemos chamá-los assim, não saberiam avaliar o prejuízo que sofreriam ou o lucro que obteriam” (NATALI, 2004, p. 13).

Dando um salto cronológico, voltamos as atenções para a Revolução Francesa, no final do século XVIII, quando começa a se ampliar a noção de “espaço público” (o termo foi usado com ressalvas por Batista Natali e, assim como no texto do autor, é utilizado aqui de forma simplista, para significar apenas que a esfera de assuntos de interesse da sociedade começa a ultrapassar os limites dos lugares da vida cotidiana), ao reestruturar os valores sociais. Assim, como afirma Natali, “não estamos mais apenas na esfera do noticiário internacional de caráter utilitário, que a comunidade business consumia por meio dos corantos. Estamos no espaço verbal da política ou da fofoca, num espaço de pauta sem muitas fronteiras geográficas” (NATALI, 2004, p. 15-16).

Já no século XIX e XX, o que se vivenciou foi o rápido avanço tecnológico, encurtando distâncias e fazendo a notícia circular mais rápido.

Em 1800, os jornais eram impressos, em uma folha só, por aparelhos de madeira semelhantes aos utilizados para a fabricação de livros. Uma impressora a vapor inventada pelos ingleses em 1814 permitiu, por exemplo, multiplicar por dez a tiragem do *The Times*. Em 1865, veio a impressora cilíndrica (rotativa), e, em 1889, desta vez nos Estados Unidos, o linotipo, que fundia todas as letras de uma linha de texto em uma única matriz metálica. Na segunda metade do século, o trem com cabos de telégrafo foi instalado em todas as direções. O mundo ficou menor. O impacto da rapidez na transmissão de informações e na distribuição de jornais e revistas foi proporcionalmente bem maior que o da computação e o da Internet no final do século XX (NATALI, 2004, p. 17).

Ainda de acordo com Natali, a inovação tecnológica, porém, não foi acompanhada de uma percepção do jornalismo como prática social. A notícia continuava a ser um produto de consumo, uma mercadoria, num mercado que funcionava seguindo suas próprias regras, que, segundo o autor, continuam constantes ainda hoje: “a produção em massa para baixar custos, a conquista de novas camadas de consumidores, a discriminação do “saber”, pela qual o pobre tem menos acesso que o rico àquilo que é a atualidade” (NATALI, 2004, p. 17).

Pedro Aguiar (2009) é quem chama a atenção para a conjuntura histórica do século XIX, segundo o qual, traz questões:

como o ápice da primeira revolução industrial, o ocaso definitivo do absolutismo (que, entre inúmeras outras restrições, praticava censura à imprensa), a invenção e rapidíssima instalação de malhas internacionais de telecomunicações e transporte (telégrafo e ferrovia) e a demanda por informação transcontinental derivada da integração das nações emancipadas das Américas na economia mundial (sem os monopólios das metrópoles) (AGUIAR, 2009, p. 5).

Considerando tais circunstâncias, que acabaram gerando demanda e possibilitando a infraestrutura necessária, Aguiar conclui ser uma “conclusão marxistamente lógica” o surgimento das agências de notícia. Além dessas questões, Carlos Eduardo Lins da Silva (2011) afirma que as movimentações políticas europeias despertavam interesse além-mar “por servirem como referência para as contendas políticas e ideológicas do Novo Mundo” (SILVA, 2011, p. 27).

Nos estudos clássicos sobre a história do jornalismo internacional, costuma-se atribuir o início das agências de notícia ao empreendedorismo e sagacidade do banqueiro francês Charles-Louis Havas (1783-1858), o qual, em 1832, montou um escritório de tradução para prestar serviços informativos financeiros a clientes privados. Após financiar o exército napoleônico e falir, utilizou “sua rede de contatos para apurar informações úteis a investidores

(cotações de mercadorias e matérias-primas, previsões de colheitas, decisões políticas, questões tributárias etc.), depois traduzi-las e revendê-las” (AGUIAR, 2009, p. 4), sob o nome *Agence de Feuilles Politiques et Correspondance Générale*, depois renomeada Havas. Seguindo o mesmo modelo, Paul Juilius Reuter (1816-1899) e Bernhard Wolff (1811-1879), fundam, respectivamente, a britânica Reuters (1851) e a Continental Telegraphen (1849) - atual DPA alemã.

Contudo, entendendo o contexto histórico de desenvolvimento em diversos aspectos, concordamos com Aguiar quando este afirma que “as agências de notícias teriam surgido naquele momento a despeito dos gênios empreendedores pessoais de Havas, Reuter ou Wolff” (AGUIAR, 2009, p. 6). Tanto é que, simultaneamente, nos Estados Unidos, motivadas pelas mesmas demandas advindas da consolidação do liberalismo político e econômico, surgiram outras formas de organização do que viriam a se transformar também em agências de notícias. Cinco jornais de Nova York, desde a década de 1820, já tinham um acordo informal de cooperação para buscar as informações trazidas pelos navios vindos da Europa. O combinado era que os repórteres de cada veículo se alternavam nas idas ao porto e compartilhavam com os outros as novidades.

A principal diferença do modelo norte-americano é que os próprios veículos de comunicação são os proprietários da agência. Na década de 1840, os jornais que cooperavam no porto de Nova York, que agora já eram seis, formalizaram o acordo juridicamente e criaram a Harbor News Association - a atual Associated Press -, uma entidade legal, com fundação contratual. A necessidade de diminuir os gastos com as conexões de telégrafo, que eram caríssimas na época, se configurou como mais uma justificativa para a cooperação entre os veículos, que passava a ser organizada em *pools*.

Graças a uma regra imposta pelas operadoras, cada pessoa (física ou jurídica) tinha direito a no máximo 15 minutos de uso da linha por transmissão. Com isto, os repórteres nas sucursais portuárias aguardavam em fila e, trocando impressões e informações com os colegas, faziam uma seleção dos fatos que julgavam mais importantes, o que os levava a enviar despachos idênticos. Para não simplesmente repetir material (ou seja, eliminar redundância do processo), os editores tomaram a iniciativa de sugerir o pool para poupar custos, tempo e maximizar o volume de informação recebido. Os despachos enviados por cada repórter a cada intervalo de 15 minutos, então, passaram a ser distintos e complementares, transmitidos a um destinatário único e de lá redistribuídos entre os participantes. (AGUIAR, 2009, p. 7).

Para Natali, a Guerra Civil Norte-americana (1861-1865) marca a “fase adulta” do jornalismo internacional. Diogo Schelp (2016) fala em 500 jornalistas destacados para cobrir

o conflito e afirma que algumas publicações estadunidenses tiveram mais de 30 jornalistas cobrindo a guerra. Já Natali contabiliza 150 correspondentes. Graças à expansão do telégrafo, a Guerra Civil Norte-americana foi a primeira “a motivar uma verdadeira concorrência entre os jornais na busca por informações inéditas (‘quentes’, no jargão jornalístico) e que mais atraíssem leitores” (SCHELP, 2016, p. 24). A cobertura foi feita também por *pools*, “pelos quais um mesmo repórter ou equipe de repórteres produziram material para muitos órgãos de imprensa” (NATALI, 2004, p. 17). Com efeito, consolidava-se a atuação das agências de notícias.

Além de atender às demandas comerciais e sociais por informações atualizadas, a consolidação do jornalismo de agências representou um barateamento da cobertura internacional. Para se ter uma noção, “a agência France Press, diariamente, envia cerca de cinco mil conteúdos para 165 países com os quais transmitem informações em seis idiomas diferentes” (VIANA; LIMA, 2013, p. 7). Margarethe Born Steinberger (2005) argumenta que as agências de notícia “são fontes de material jornalístico muito barato para as empresas, que se limitam a manter um contrato que as habilita a receber bem mais que o suficiente para preencher seus espaços” (STEINBERGER, 2005, p. 35).

Ou seja, ao contratar os serviços de uma agência de notícias, os veículos de comunicação têm, a um custo bem mais baixo, um volume muito maior de informações do que se mantivessem vários correspondentes próprios espalhados pelo mundo. Consequência disso é a homogeneização do noticiário. Homogeneização de fontes, de texto - muitos jornais apenas reproduzem a notícia da forma como chega da agência - e de temas - ao considerarmos que a mídia estrangeira acaba pautando a mídia nacional, de acordo com Steinberger (2005). No Ceará, por exemplo, não é raro encontrar, nas editorias de notícias internacionais dos dois jornais impressos de maior circulação, Diário do Nordeste e O Povo, a mesma notícia com exatamente o mesmo texto, publicada no mesmo dia.

Nesse sentido, Natali comenta sobre um “relativo apartidarismo do noticiário” causado pela imparcialidade contida nos textos das agências. Para atender a demanda dos clientes ao redor do mundo, textos (o mais) neutros (possíveis)⁴⁰ se fazem necessários. É mais

⁴⁰ Os estudos sobre imparcialidade, neutralidade e objetividade jornalísticas são abundantes no universo acadêmico. Não é nossa intenção, aqui, debruçar-nos sobre tal discussão, mas entendemos que, dentro dos estudos do discurso, tais critérios são impossíveis de serem atingidos completamente. O que se argumenta neste ponto da pesquisa é que, para atender um maior número de clientes a nível global, as agências de notícias prezam por textos o mais neutros possíveis. Também deixamos claro que, se os veículos decidem publicar os textos relativos a apenas um determinado grupo de países, não quer dizer, necessariamente, que as agências às quais tenham acesso não cubram outras pautas, outros territórios. Como já se argumentou anteriormente, a maior parte do material recebido das agências não é utilizado.

uma estratégia de mercado do que uma postura ética tomada pelas agências. Como explica Natali, “como há clientes de diferentes orientações editoriais, nenhuma agência puxaria a azeitona para o lado de uma só empada. Se assim o fizesse, criaria melindres e perderia o freguês para uma agência concorrente” (NATALI, 2004, p. 18).

O início do século XXI, quando a globalização atinge o apogeu, é, para Silva, “o período em que a necessidade da atuação dessa categoria de jornalista é, em princípio, mais urgente e justificável, mas também em que ela se tem contraído como raramente antes, devido à impossibilidade de as empresas darem conta de seus elevados custos” (SILVA, 2011, p. 10). Assim, “o correspondente ou o enviado especial passou a ser um diferencial de peso, mas não o arroz-com-feijão do noticiário” (NATALI, 2004, p. 18).

Diferentemente de um repórter de agência, o correspondente internacional escreve para um só veículo, o que constitui “uma relação única com uma audiência específica, característica importante para o trabalho de correspondente” (SILVA, 2011, p. 31). A relação com o público para o qual escreve é fundamental, já que é função do correspondente mostrar o que acontece de acordo com a perspectiva da sociedade que cobre, porém, para um leitor/espectador que não vive essa realidade, por isso “a dissociação do correspondente da maneira de seu leitor ver o mundo pode ser fatal para o seu trabalho” (SILVA, 2011, p. 33).

Para os efeitos dessa pesquisa, consideramos o correspondente internacional como sendo aquele profissional sediado em outro país que não o seu de origem, com os custos de vida pagos por um veículo de comunicação, com o trabalho de reportar fatos e características da sociedade na qual está inserido para o público do veículo, conforme Silva (2011). Para o autor, “o correspondente tem um papel especial, porque seus relatos de diversos países ajudam a formar a consciência do mundo nas pessoas que não viajam para o exterior, mas são afetadas pela globalização de qualquer modo” (SILVA, 2011, p. 9).

Além do correspondente internacional, há outras formas de se fazer cobertura internacional. Uma possibilidade é, diante de um acontecimento de destaque em outro país, o veículo envie um jornalista da redação para cobrir aquele evento específico, por tempo determinado (ex: Copa do Mundo, eleições, conferências), caracterizando, então, o enviado especial. Outra forma é por jornalistas freelancers, que recebem por matéria escrita, mas não contam com a proteção de nenhuma empresa jornalística. Há, ainda, a possibilidade de stringers, jornalistas locais que contribuem regularmente para um veículo de comunicação, mas são também pagos por produção.

Há registros de militares trabalhando como correspondentes durante a Guerra do Paraguai (1864-1870), porém, o primeiro correspondente internacional brasileiro, propriamente dito (remunerado para isso e fixo num lugar por um tempo), segundo Silva, foi João do Rio, sob o pseudônimo jornalístico João Paulo Alberto Coelho Barreto, que enviou despachos da Europa por oito meses para o jornal O País, em 1918, após cobrir a Conferência do Armistício da Primeira Grande Guerra em Versalhes. No ano seguinte, Assis Chateaubriand foi convidado pelo jornal Correio da Manhã a passar um ano na Alemanha, cobrindo os vencidos na Primeira Guerra Mundial.

A cobertura de pautas internacionais ficou mais intensa no Brasil a partir da década de 1960, entre outros motivos, porque a editoria de internacional era a menos penalizada pela censura. De acordo com Schelp, na década de 1970 já era mais comum as redações brasileiras terem correspondentes no exterior, o que acabou impactando na cobertura de guerras pelos jornais brasileiros.

Repórteres brasileiros cobriram vários conflitos da época, como a Guerra dos Seis Dias, em Israel, os confrontos de maio de 1968, em Paris, e a Guerra do Vietnã - na qual se destaca a atuação de José Hamilton Ribeiro, da revista Atualidade, que perdeu uma perna ao pisar numa mina, em seu último dia de trabalho. Schelp ainda cita a atuação de outros correspondentes de guerra brasileiros, como André Petry, do Correio Braziliense, que cobriu a Guerra Irã-Iraque (1980-1988); na Guerra do Golfo (1990-1991), trabalharam Vilma Gryzinski, para a revista Veja, William Waack e o fotógrafo Hélio Campos Mello, para O Estado de São Paulo (que foram, inclusive, sequestrados e entregues às forças de Saddam Hussein); Sílio Boccanera, Ana Paula Padrão e Sergio Gilz, pela TV Globo, Kennedy Alencar, pela Folha de S. Paulo e Milton Blay, pela revista Visão e pela Radio France Internationale, atuaram nos conflitos na ex-Iugoslávia, na década de 1990.

A cobertura de conflitos internacionais é realizada não necessariamente por correspondentes que já residiam no exterior, mas, muitas vezes, por enviados especiais para as zonas de guerra e que ficam lá por tempo indeterminado - geralmente, enquanto durarem os conflitos - ou fazem algumas viagens, indo e voltando. Por essas características específicas da cobertura de confrontos, além dos perigos envolvidos em se estar numa frente de batalha, de um lado ou de outro dos conflitos, é comum falar-se em correspondentes de guerra para descrever esses jornalistas que atuam nessas condições de trabalho. Esses profissionais “desempenham o importante papel de testemunhar, decifrar e interpretar os fatos, para que as pessoas que se importam com o que acontece no mundo, mas não podem ou não querem ir ao

local dos acontecimentos para ver tudo com os próprios olhos, saibam o que precisam saber” (SCHELP, 2016, p. 108).

Para Schelp, o século XXI inaugurou uma nova preocupação para correspondentes de guerra: pela primeira vez, eles são alvos de terroristas e de exércitos. Na Guerra do Iraque, grupos de milícia iraquianos pagavam 3 mil dólares por um soldado americano e 2 mil dólares por um jornalista estrangeiro, segundo o autor. Na mesma guerra, entre 2004 e 2008, 57 jornalistas foram sequestrados. O objetivo principal dos sequestros, nessa época, era o de angariar recursos - Schelp cita um levantamento feito pelo New York Times, segundo o qual a Al-Qaeda levantou 125 milhões de dólares com resgates entre 2008 e 2014.

A Guerra Civil na Síria “inaugurou uma onda de raptos e assassinatos de jornalistas” (SCHELP, 2016, p. 53), já que, entre 2011 e 2015, 90 jornalistas foram raptados no país. As intenções com os sequestros passaram a mudar quando o governo americano começou a bombardear locais dominados pelo Estado Islâmico (EI) no Iraque e a se recusar a pagar pelos resgates. O EI, então, sem poder legitimado pela comunidade internacional, passou a utilizar os sequestrados como personagens da estratégia de propaganda do grupo, que conta basicamente com ampla divulgação de material na internet, a exemplo dos vídeos jornalistas sendo decapitados na frente das câmeras. De acordo com Schelp, nos conflitos deste começo de século, o controle psicológico da população é mais importante que o controle de territórios, e que, por isso:

Dadas as possibilidades tecnológicas, forças irregulares ou atores não estatais como o EI ou o Boko Haram, da Nigéria, sentem que não precisam da imprensa tradicional para espalhar o terror e, dessa forma, exercer o controle psicológico da população ou fazer a demonstração de força de que necessitam para angariar novos voluntários. Eles passaram a ser capazes de produzir e difundir suas próprias peças de propaganda de guerra para milhões de pessoas, sem mediadores. (SCHELP, 2016, p. 56-57).

Nos conflitos atuais, os correspondentes de guerra deixaram de ser vistos como observadores neutros e se tornaram alvos legítimos. Segundo a ONG Repórteres Sem Fronteira⁴¹, em 2018 a violência contra jornalistas alcançou um nível sem precedentes. Foram 80 jornalistas mortos. 348 estavam detidos em dezembro de 2018 e 60 feitos reféns. O balanço anual mostrou também que o Afeganistão é o país mais letal, onde foram contabilizadas 15 mortes, seguido da Síria, onde foram 11 jornalistas mortos.

⁴¹ FRONTEIRAS, Repórteres sem. Balanço RSF da violência contra jornalistas em 2018: "Todos os indicadores estão vermelhos". 2018. Disponível em <<https://rsf.org/pt/noticia/balanco-rsf-da-violencia-contra-jornalistas-em-2018-todos-os-indicadores-estao-vermelhos>> Acesso em: 16.jan.2019.

A perseguição a jornalistas pode ser uma tendência passageira, principalmente considerando que, nesse início de século, acompanhamos duas guerras de longa duração, a do Iraque e do Afeganistão, além da Primavera Árabe, que derrubou governos e, na Síria, instaurou uma intensa guerra civil, como já abordamos no primeiro capítulo. Porém, se “for uma tendência que veio para ficar, a verdade continuará sendo a primeira vítima” (SCHELP, 2016, p. 108), o que acaba atingindo diretamente o público, que fica desprovido de informações verídicas e de fontes com credibilidade.

4.1 Folha de S. Paulo

A editoria de notícias internacionais da Folha de S. Paulo se chama Mundo e existe desde a criação do jornal, em 1921. “É importante ressaltar que no livro *Folha de S. Paulo Primeira Página: Uma Viagem Pela História do Brasil e do Mundo nas 223 Mais Importantes Capas da Folha Desde 1921* (2006), 40% dessas principais capas contém notícias internacionais” (BAHIA; RIGUEIRA, 2010), como a primeira edição da Folha, de 19 de fevereiro de 1921, que traz a manchete “Declarações de Lloyd George sobre as dividas allemans” e a edição de 30 de outubro de 1929, que noticiou o crash da bolsa de Nova York. As autoras também destacam a capa de 23 de novembro de 1963, com a manchete “John Kennedy assassinado”.

Em 1987, o jornal criou uma bolsa-correspondente, a qual consistia em selecionar jovens jornalistas para passarem um tempo de seis meses (por algum tempo, nove meses) no exterior sob o comando de um correspondente internacional mais experiente. A eles “caberia o trabalho ‘pesado’: ir a campo, colher as informações *in loco*, entrevistar pessoas. O correspondente sênior deveria orientá-los, confrontar seus dados, dar-lhes dicas” (SILVA, 2011, p. 41). Alguns desses bolsistas hoje são jornalistas conhecidos nacionalmente, como Zeca Camargo e Renata Lo Prete.

Entretanto, pouco tempo depois, como afirma Silva, a bolsa se desvirtuou do objetivo inicial, que era aliviar o trabalho de um correspondente já experiente (o desgaste da idade, junto com o cansaço da rotina, acabavam refletindo na qualidade da cobertura feita) e passou a ser uma alternativa mais barata para que a Folha tivesse jornalistas em vários locais do mundo, inclusive onde não havia um correspondente sênior para orientá-los. O autor observa: “melhor do que nada, mas não o ideal” (SILVA, 2011, p. 42).

Além disso, uma reclamação constante era o período de duração do benefício. Seis ou nove meses não são tempo suficiente para um jornalista se consolidar como correspondente internacional. Silva comenta que um ano é o período mínimo para se instalar e adquirir algum senso do novo país; em dois anos, começa a adquirir uma relação de confiança com as fontes; em três, quatro anos, as relações com as instituições se consolidam. Tanto que o autor observa que cinco anos é o “mandato” padrão do New York Times para correspondentes. Sem contar que a alta rotatividade desestabiliza o contato com as fontes locais, que já conhecem um correspondente, já possuem uma relação de confiança com alguém que, de repente, não está mais lá e foi substituído por outro desconhecido. E também “impede que o leitor estabeleça um vínculo sólido com o correspondente e sua maneira de interpretar o país” (SILVA, 2011, p. 43).

Entretanto, o projeto bolsa-correspondente, seguindo as intenções iniciais ou não, refletiu na cobertura do noticiário internacional da Folha, que, na década de 1990 investiu pesadamente na editoria, que ganhou caderno separado diário. Na época, o jornal possuía uma rede com quase trinta jornalistas espalhados pelo mundo, entre correspondentes seniores, juniores, bolsistas e stringers. Só nos Estados Unidos, por exemplo, eram sete: dois em Nova York, dois em Washington (um dos quais, Silva), um em Chicago, Los Angeles e Miami.

Atualmente, conta com 4 correspondentes internacionais fixos, dois nos Estados Unidos, um na Argentina e um na França. A editoria têm ainda a disposição alguns colaboradores fixos que são acionados com alguma frequência em Lisboa, Tel Aviv e Los Angeles. Na redação do escritório em São Paulo, são 8 repórteres e a editora, Luciana Coelho, a frente da Mundo desde 2010.

Além disso, a Folha tem acesso ao material de três agências de notícias internacionais: Reuters, Associated Press e AFP (antiga France Presse). Porém, Luciana Coelho afirma, em entrevista⁴², que é raro a editoria utilizar os textos das agências na íntegra. O material que chega na redação costuma ser usado para o factual do dia, então, geralmente, os jornalistas da Folha usam as matérias prontas como base ou fontes de informações e acrescentam informações relativas ao contexto brasileiro na composição do texto final, para, segundo Luciana, “ficar mais completo”. Tal prática é definida por Steinberger como sendo “todo um trabalho de reciclagem da informação, convertendo-a aos padrões noticiosos de cada veículo e sujeitando-a aos limites operacionais e organizacionais da produção jornalística” (STEINBERGER, 2005, p. 30).

⁴² Entrevista concedida à pesquisadora em 21 de novembro de 2018, por telefone.

A Mundo existe no jornal impresso e na Folha Online e, hoje em dia, a orientação é que ambas as plataformas sejam o mais igual possível, segundo a editora. Descontando a restrição de espaço do impresso, que é menor em relação ao online - em média 3 páginas durante a semana e, aos domingos, uma média de 4 a 5 páginas -, os destaques do site, as notícias mais importantes do dia e as reportagens exclusivas estão todos no impresso, como explica Luciana. Esporadicamente alguma matéria ou outra fica apenas no site, a depender da relevância ou impacto. A editora explica: “às vezes a gente deixa no site coisas que são interessantes mas são menos relevantes ou coisas que acontecem ao longo do dia e depois a gente consolida num texto só para o impresso”.

Para esta pesquisa, foram consideradas as matérias publicadas pela editoria Mundo no portal Folha Online entre os dias 02 de agosto de 2015 a 02 de outubro de 2015. As matérias da versão impressa não foram consideradas, já que ambas as plataformas tendem a ser iguais em conteúdo. Os critérios de análise variam de acordo com os períodos dentro do recorte temporal considerado - segundo a intenção de cada análise - e serão mais detalhados no capítulo 6.

5 UMA FOTOGRAFIA, UM ACONTECIMENTO JORNALÍSTICO

No correr dos dias e da rotina, como definir o que é válido entrar no noticiário e o que não é? O que é um acontecimento para o jornalismo? Ou, melhor, como o jornalismo faz surgir um acontecimento? A pesquisa sobre acontecimento no campo do jornalismo é extensa e vem se desenvolvendo desde os anos de 1980. De lá para cá, multiplicaram-se diferentes percepções acerca do assunto, que conta hoje com extensa bibliografia para defini-lo. Por isso, este capítulo é um esforço para conceituar o que é o acontecimento jornalístico dentro da pesquisa que se desenvolve e como uma fotografia pode ser considerado um.

No âmbito dos fenômenos, um acontecimento implica uma ruptura. Uma alteração de estado: às vezes, uma perturbação; outras, uma repetição. Assim, conforme Patrick Charaudeau (2018), “o acontecimento não é somente a desordem; ora é a ordem (a necessidade), ora a desordem (o acaso, a contingência)” (CHARAUDEAU, 2018, p. 98). Nem sempre é preciso romper com a rotina estabelecida. Michel Foucault, em sua fase arqueológica, já entende que um acontecimento discursivo implica numa ruptura ou repetição histórica - entendida como aniversário, comemoração ou lembrança de um acontecimento importante, por exemplo, todo dia 11 de setembro retomar o 11 de setembro de 2001. As chuvas de verão no Brasil, por exemplo, são esperadas - acontecem todos os anos, no mesmo período; há uma certeza, uma expectativa de que aconteçam - mas, nem por isso, deixam de ser noticiadas quando se aproximam. Já as possíveis enchentes ou deslizamentos de terra por ocorrência dessas chuvas não o são, e, também, são notícia.

A transformação de uma alteração na esfera dos fenômenos em um acontecimento jornalístico necessita da intervenção de um sujeito. Um sujeito que tenha, segundo Charaudeau, duas habilidades: a de perceber “aquilo que os fenômenos têm de potencialmente estruturável em relação ao tempo e ao espaço” (CHARAUDEAU, 2018, p. 98) e a de estruturá-los com o auxílio da linguagem. Para além disso, tal sujeito deve ser capaz de integrar as suas percepções sobre tal alteração num sistema de referências anterior ao surgimento do fenômeno. Para o autor francês, o acontecimento existe numa dialética da ordem e da desordem, que pode depender unicamente das lógicas da natureza, mas a percepção e significância vão depender sempre de um sujeito que interpreta o mundo.

Mortos são mortos, acontecimento que depende da conjugação de uma multiplicidade de lógicas [...]; mas sua significação evenemencial, o fato de que esses mortos sejam designados como parte de um ‘genocídio’, de uma ‘purificação étnica’, de uma ‘solução final’, de que sejam declarados ‘vítimas do destino’

(catástrofe natural) ou da ‘maldade humana’ (crime), depende do olhar que o sujeito humano lança sobre esse fato, ou seja, as redes que ele estabelece, através de sua própria experiência, entre diversos sistemas de pensamento e de crenças. (CHARAUDEAU, 2018, p. 99).

Pensando no mesmo sentido, Stuart Hall (1999) entende esses sistemas de pensamento e de crenças como mapas de significado, que se constituem como base do conhecimento cultural de uma dada sociedade, sob o qual o mundo social está definido.

As coisas são noticiáveis porque elas representam a volubilidade, a imprevisibilidade e a natureza conflituosa do mundo. Mas não se deve permitir que tais acontecimentos permaneçam no limbo da desordem - devem ser trazidos aos horizontes do significativo. Este trazer de acontecimentos ao campo dos significados quer dizer, na essência, reportar acontecimentos invulgares e inesperados para os mapas de significado que já constituem a base do nosso conhecimento cultural, no qual o mundo social já está traçado. A identificação social, classificação e contextualização de acontecimentos noticiosos em termos destes quadros de referência de fundo constitui o processo fundamental através do qual os *media* tornam o mundo a que eles fazem referência inteligível a leitores e espectadores (HALL, 1999, p. 226).

Erving Goffman, quando propõe a ideia do enquadramento, ainda em 1974, já lança a noção de que a experiência de um indivíduo depende de como ele enquadra a realidade ao seu redor. Entendendo que os eventos ocorridos na esfera dos fenômenos são sempre enquadrados a partir de uma perspectiva individual, “os fatos e os eventos sobre os quais alguma consciência se dirige apenas são integrados à experiência de uma pessoa quando interpretados e codificados como objetos de atenção” (HANGAI, 2012). Assim, o autor norte-americano propõe o conceito de quadro, entendido como uma,

estrutura cognitiva empregada subjetivamente pelo indivíduo a fim de que este possa atribuir significados aos objetos e aos acontecimentos físicos e abstratos que o cercam. Pode-se falar de um ponto de vista particular que delimita as atividades, enquadrando-as no espaço e no tempo enquanto delas se extrai algum sentido plausível que possa ser incorporado à experiência (HANGAI, 2012).

É válido esclarecer que quadros são estruturas individuais, únicas e pessoais, acionadas pelo sujeito na sua percepção para atribuir significado aos fenômenos que ocorrem ao seu redor. Esse processo de significação por meio do enquadramento está, inevitavelmente, ancorado no contexto no qual o sujeito está inserido, pois os quadros estabelecidos previamente pelo indivíduo decorrem da sua experiência e da confluência de recursos materiais e sociais disponíveis para seu próprio enquadramento.

Quando inserido na pesquisa em Jornalismo, o enquadramento de Goffman se torna uma eficaz ferramenta de análise, já que, partindo dessa perspectiva, as notícias tornam-se resultado dos recortes subjetivos da realidade operados pelos jornalistas dentro do seu próprio processo de significação. Por isso, o texto jornalístico “não pode mais ser verificado como uma unidade do real, mas sim como uma construção simbólica promovida por agentes especializados em sua tentativa de enquadrar a realidade” (HANGAI, 2012). Para Stuart Hall, esse processo de atribuir significado a um acontecimento é um processo social: “tornar um acontecimento inteligível é um processo social - constituído por um número de práticas jornalísticas específicas, que compreendem (frequentemente só de modo implícito) suposições cruciais sobre o que é a sociedade e como ela funciona” (HALL, 1999, p. 226). É o que Charaudeau define como processo evenemencial:

Para que um acontecimento possa ser apreendido, é necessário que se produza uma modificação no estado do mundo fenomenal, geradora de um estado de desequilíbrio, que essa modificação seja percebida por sujeitos (ou que estes julguem que houve modificação) num efeito de ‘saliência’, e que essa percepção se inscreva numa rede coerente de significações sociais por um efeito de ‘pregnância’ (CHARAUDEAU, 2018, p. 99-100).

É preciso que haja um elemento novo, mas que este se inscreva no sistema de referências estabelecido, pois é assim que “a mídia garante uma atualização constante do componente ‘novo’ das informações e, ao mesmo tempo, reassegura à população que o sistema de significações sociais ou sistema de referência continua o mesmo” (STEINBERGER, 2005, p.20).

Partindo da ideia de que os indivíduos são membros de uma mesma sociedade porque partilham certa quantidade de conhecimentos culturais, Hall compreende que, dessa forma, esses indivíduos têm acesso aos mesmos mapas de significado: “Não só somos todos capazes de manipular estes mapas de significados para compreender os acontecimentos, mas também temos interesses, valores e preocupações fundamentais, em comum, que estes mapas incorporam ou reflectem” (HALL, 1999, p. 226). Por isso, quando os jornais sugerem um enquadramento dos acontecimentos por meio das notícias, é suposto que o público saiba operar esses mesmos enquadramentos, visto que eles são construídos em conjunto e que “eles são extraídos das mesmas estruturas de compreensão para todos os grupos sociais e públicos” (HALL, 1999, p. 227).

O autor reconhece, então, que o processo de significação dos acontecimentos pelos *media* ajuda a construir a sociedade como esse consenso, que funciona como ferramenta

de coesão social, unindo os indivíduos como sociedade e como cultura. A prática dos *media* está consistentemente baseada nesse consenso. Não quer dizer, contudo, que todos os indivíduos possuem a mesma opinião acerca dos acontecimentos, mas sim que o jornalista “parte da assunção de que todos temos, mais ou menos, os mesmos interesses na sociedade, e que aproximadamente a mesma quota-parte de poder na sociedade” (HALL, 1999, p. 226). Ou seja, entende-se que, num geral, os indivíduos de uma sociedade se interessem pela política ou pelo esporte, mas não necessariamente defendam o mesmo partido ou torçam para o mesmo time, por exemplo. O consenso, segundo Hall, está acima disso e engloba as possibilidades de diferentes opiniões. O consenso é entendido, portanto, como um enquadramento concordante e básico mais lato, “no qual toda contestação, desacordo ou conflito de interesses pode ser reconciliado pela discussão, sem recurso ao confronto ou à violência” (HALL, 1999, p. 227).

Ao destacar a importância do compartilhamento dos sistemas de referência, dos mapas de significado, dos enquadramentos prévios, entre os membros de uma sociedade para a estruturação de um consenso, que se torna basilar na rotina social, percebemos certa relação com a iconologia de Aby Warburg, dentro do esforço desta pesquisa em costurar a palavra com a imagem na construção de um símbolo.

Defendendo a ideia das remanescências, da sobrevivência de formas, para entender as relações que permeiam uma imagem, Warburg atribui, também, importância fundamental a esse lastro de referências para interpretar uma imagem. A relevância do repertório cultural compartilhado é indispensável tanto para entender uma fotografia quanto para entender um texto jornalístico, conforme Steinberger: “ao ler o noticiário internacional, o analista reconhece os discursos que ali se entrecruzam como conjunto de referências acumuladas de outras experiências” (STEINBERGER, 2005, p. 67). Assim como afirma Ana Paula Rosa (2012), “as imagens midiáticas, frutos da midiatização, se baseiam em imagens precedentes, de modo que a representação de um acontecimento não é apenas a representação de algo, mas uma rerepresentação das formas pelas quais este mesmo acontecimento já foi mostrado antes” (ROSA, 2012, p. 91).

Portanto, o jornalista é o indivíduo responsável por captar, da esfera fenomênica, alterações ou repetições as quais ele considere ter alguma relevância em potencial para a sociedade na qual está inserido e atribuir, com o auxílio da linguagem e do repertório de experiências que possui, um significado a isso. Desse processo, permeado pela subjetividade de quem o produz, surge um acontecimento jornalístico - o qual ainda é submetido às lógicas de produção/elaboração de uma empresa de comunicação e é entregue ao consumidor final em

formato de notícia, reportagem, etc. O acontecimento jornalístico é, em suma, uma alteração no ciclo habitual das coisas, à qual se perguntou o que, quem, quando, onde e porque, imbuindo-a de significado e estruturando-a num formato jornalístico.

Entende-se, então, como fundamental para a eclosão de um acontecimento jornalístico uma ruptura no convencional. Porém, há assuntos de considerável interesse público que não têm espaço na cobertura jornalística porque se estabeleceram, segundo Márcia Benetti (2010), como historicamente invariantes. A autora cita o caso da fome, das desigualdades e das injustiças sociais. Benetti resume que, “dito de forma crua, são fatos clinicamente percebidos como ordinários ou comuns e que, por isso, não alcançam os requisitos que lhes permitiriam ocupar o estatuto de acontecimento jornalístico” (BENETTI, 2010, p. 146).

Acrescentamos, com uma ressalva, o caso das guerras. Assim que um conflito eclode, o rompimento com o rotineiro é bastante claro, mas, a medida que o confronto vai se estendendo por anos, ele vai se tornando parte do cotidiano, do convencional, já não tem o mesmo potencial de atrair a atenção - é visto como mais um bombardeio, mais um ataque. A ressalva, portanto, é que a pauta Guerra na Síria, por exemplo, com o passar do tempo, vai perdendo espaço no noticiário internacional, ao passo que outros acontecimentos vão garantir maior repercussão. Um exemplo disso é o comentário da editora de Mundo da Folha de S. Paulo, Luciana Coelho, sobre a situação migratória na Europa: “nos últimos anos a gente cobriu intensamente essa crise migratória na Europa e, em 2018, arrefeceu um pouco, porque passamos a cobrir melhor a crise migratória na Venezuela, que é mais próxima para nós”. Ou seja, não quer dizer que o conflito não aparece de forma alguma no noticiário, mas que, por causa da duração temporal, é um tema que acaba entrando para o habitual, já não gera a mesma ruptura do início e, por isso, perde bastante espaço no noticiário. Por isso, “é preciso que esse elemento novo seja portador de uma forte carga de inesperado” (CHARAUDEAU, 2018, p. 134) para o assunto voltar a ter destaque nos jornais.

Aqui, recuperamos a importância da fotografia para o jornalismo internacional. Fenômenos sociais como os citados por Benetti costumam, de fato, não serem pauta frequente ou de destaque no jornalismo. Porém, quando surge uma fotografia impactante retratando fome, desigualdades ou situações desumanas, as imagens ganham espaço no noticiário diário e acabam por pautar esses fenômenos. Por isso, Charaudeau afirma que a expressão “as novas” - do inglês *the news*, termo utilizado para se referir às notícias - é carregada de ambiguidade, porque há elementos, como as fotografias, que são capazes de gerar um novo

espaço temático, “mas podem também se ligar a um espaço temático já circunscrito e conhecido, como no caso de um conflito que se prolonga” (CHARAUDEAU, 2018, p. 132). É o caso, por exemplo, da fotografia de Kevin Carter, que retrata uma criança definhando de fome ao lado de um abutre no Sudão, em 1993, vencedora, inclusive, do Prêmio Pulitzer de 1994. Ou a fotografia da menina vietnamita já citada no capítulo 2, de Nick Ut, em 1972, que expôs a crueldade do uso do napalm na Guerra do Vietnã.

Assim, as fotografias funcionam como gatilho, como estopim para um acontecimento jornalístico, já que, “sem imagem, o sistema pós-moderno-midiático perde um de seus mais eficazes instrumentos de representação” (STEINBERGER, 2005, p. 22). Desse modo, as fotos acabam se constituindo como os próprios acontecimentos jornalísticos. O insólito não é a fome na África ou o conflito no Vietnã ou, na nossa análise, a situação dos refugiados sírios no Mediterrâneo, porque isso já se configurou como parte do dia-a-dia pela sociedade. A novidade é o registro em imagem que expõe tal situação de uma forma diferente. Como sugere Steinberger, “o acontecimento só se torna conhecido com base em um indício” (STEINBERGER, 2005, p. 90). O acontecimento jornalístico surge, nesse caso, quando nos deparamos com esses fenômenos escancarados em fotografias que afetam, sensibilizam, impactam. Quando o jornalismo é praticamente forçado a dar vez às pautas que, cotidianamente, prefere afastar ou esquecer que existem.

Na descrição do processo evenemencial, Charaudeau três condições para que o acontecimento se configure como tal. A primeira é a modificação de um estado do mundo fenomênico: “é preciso que aconteça alguma coisa, isto é, que de um modo ou de outro alguma coisa cause uma ruptura na ordem estabelecida e provoque um desequilíbrio nos sistemas que fundam essa ordem” (CHARAUDEAU, 2018, p. 100). No caso das fotografias de Alan Kurdi, essa ruptura é a própria existência das imagens, as quais retratam as consequências da crise migratória de uma forma diferente das anteriores.

A segunda condição para o acontecimento é que essa modificação seja percebida por um sujeito, “é preciso que alguém perceba o que, nele, provoca o efeito de ‘saliência’ na uniformidade do mundo” (CHARAUDEAU, 2018, p. 100). Esse alguém, no caso, são os jornalistas, os profissionais reconhecidos socialmente como responsáveis por captar essas modificações. O efeito de “saliência” das fotos de Alan Kurdi, conforme analisado no capítulo anterior, se justifica pelas diversas características que nos atingem: a posição do corpo do menino, as roupas que ele usa, o local em que ele está, a ausência de elementos de violência.

A última condição é a significação dessa modificação para uma dada sociedade, ou seja, “essa modificação, e sua percepção cognitiva, deve inscrever-se numa problematização, isto é, numa cadeia de causalidades que lhe conferirá uma razão de ser” (CHARAUDEAU, 2018, p. 100). A foto de Alan Kurdi, segundo a editora Luciana Coelho, “têm esse poder de síntese, ela dá uma cara para a crise, porque era algo que estava acontecendo com muita frequência, mas a crise até então não tinha um rosto, não tinha um corpo”. Ou seja, a imagem foi tomada pelo jornalismo como um modo de personificar, de humanizar, uma situação que já fazia parte do cotidiano social, mas em forma de números. Por isso, provoca impacto e comoção, porque foi capaz de ser inscrita num mapa de significado preexistente como uma de novidade, visto que não havia, até então, algo capaz de realmente atrair a atenção das pessoas para a situação.

Considerando que o processo de produção dos acontecimentos jornalísticos está impregnado de valores que circulam na sociedade, Benetti entende que, assim, eles ajudam a definir historicamente uma sociedade. Indo além, a autora afirma, então, que o jornalismo pode ser entendido, também, como um acontecimento, “pois através dele é possível avaliar o sistema de valores hegemônico naquela sociedade e naquele momento histórico” (BENETTI, 2010, p. 160).

Steinberger, partindo do conceito de imaginário social⁴³, sugere que é possível “rastrear vestígios de sistemas de referência hegemônicos em outras épocas, em outros espaços” (STEINBERGER, 2005, p. 22). A autora cita o exemplo das cruzadas, movimento militar de motivação cristã ocorrido entre os séculos XI e XIII, saindo da Europa Ocidental em direção à Palestina, controlada pelos turcos muçulmanos. “Nessa arqueologia de referências, o fundamentalismo religioso está sendo resgatado e já se fala de guerras do Bem contra o Mal” (STEINBERGER, 2005, p. 22), trazendo, então, o sistema de referência medieval-religioso para os dias atuais. Isto é, a consolidação de um sistema de referência hegemônico não provoca o desaparecimento de sistemas anteriores, mas sim os englobam, pois “a força de um sistema de referência consiste, justamente, em sua capacidade de subsumir os seus concorrentes” (STEINBERGER, 2005, p. 23). Como, no exemplo das cruzadas, a autora sugere que o sistema medieval-religioso é utilizado pela mídia atualmente para articular as guerras de fundamentalismos no noticiário. Neste ponto, os argumentos de Steinberger também nos possibilitam uma aproximação com as ideias de Warburg, quando

⁴³ Entendido como um campo ou espaço “ao qual não se aplicam ‘objetivações’, isto é, em que os sentidos estão em suspensão e ainda não aterrissaram em objetos socialmente reconhecíveis, dizíveis pela sociedade” (STEINBERGER, 2005, p. 21).

Didi-Huberman traz a noção da sobrevivência das imagens, ao dizer que o presente traz a marca de outros passados, entra em consonância com a ideia de Steinberger de que os sistemas de referência vão incluindo os anteriores.

Entendendo, então, que o processo de construção de um acontecimento jornalístico é impregnado pelos valores que circulam na sociedade, torna-se inevitável tratar dos parâmetros utilizados pelos jornalistas na seleção dos acontecimentos que irão se tornar notícias. Segundo o italiano Mauro Wolf (1999), os valores-notícia “constituem a resposta à pergunta seguinte: quais os acontecimentos que são considerados suficientemente interessantes, significativos e relevantes para serem transformados em notícias?” (WOLF, 1999, p. 85).

Nelson Traquina (2005) divide os valores-notícia de seleção em critérios substantivos e contextuais. A primeira classificação diz respeito “à avaliação direta do acontecimento em termos da sua importância ou interesse como notícia” (TRAQUINA, 2005, p. 78). Já os contextuais estão relacionados ao contexto de produção da notícia.

O autor cita como critérios substantivos, entre outros, a morte, a proximidade, o inesperado e a notabilidade. É este último, aliás, que justifica o jornalismo ser mais voltado para acontecimentos do que para problemáticas - retomando o exposto por Benetti anteriormente. A notabilidade refere-se a qualidade do acontecimento ser tangível, visível. Considerando que, na rotina de produção, o jornalista está a todo momento correndo contra o tempo, a cobertura de acontecimentos demanda menos esforço, já que, ao contrário das problemáticas, “os acontecimentos são concretos, delimitados no tempo, e mais facilmente observáveis” (TRAQUINA, 2005, p. 83). Por isso é mais fácil cobrir uma greve operária do que a situação precária de trabalho, por exemplo.

O inesperado é, para Traquina, “aquilo que irrompe e que surpreende a expectativa da comunidade jornalística” (TRAQUINA, 2005, p. 84), é o que provoca agitação na redação, o que desestabiliza a rotina de trabalho. É o caso dos mega-acontecimentos, como o ataque ao *World Trade Center* em 11 de setembro de 2001. O atentado também possui outro valor-notícia, que é a morte. Segundo o autor, “onde há mortes, há jornalistas” (TRAQUINA, 2005, p. 79). O interesse pela morte já foi discutido quando tratamos das imagens e das fotografias de guerra; o interesse lascivo do humano pelo sofrimento do outro pode ser também utilizado como justificativa para este valor-notícia - ainda mais considerando que, quanto maior o número de mortos, maior o interesse jornalístico no acontecimento. Já a

proximidade se refere, além do espaço geográfico, à aproximação cultural entre o local do acontecimento e o país de origem do jornal.

Os critérios contextuais, relacionados ao processo de produção em si, apresentados por Traquina, dentre outros, são: i) disponibilidade, que diz respeito à facilidade de se realizar a cobertura jornalística. No caso da editoria de internacional, estamos falando do acesso ao material de agências, às fontes, de ter ou não correspondentes no exterior e da disponibilidade financeira e organizacional da empresa jornalística para enviar repórteres especiais ao local do acontecimento, por exemplo; ii) visualidade, relacionada a existência de elementos visuais, como fotografias ou vídeos, posto que “a existência de boas imagens, de ‘bom’ material visual, pode ser determinante na seleção desse acontecimento como notícia” (TRAQUINA, 2005, p. 89). É o caso das fotografias de Alan Kurdi; iii) concorrência, visto que as empresas jornalísticas não trabalham sozinhas, há uma corrida pelo “furo” jornalístico ou por materiais exclusivos, o que aumenta o valor-notícia de um acontecimento dentro de uma redação e, também, a imagem do jornal perante a sociedade. Sobre as fotografias de Alan Kurdi, a editora de Mundo da Folha de S. Paulo, Luciana Coelho, comenta que ao chegar para trabalhar no dia que a fotografia foi divulgada, a imagem já circulava nos veículos europeus.

Além desses, Traquina aponta alguns valores-notícia de construção, os quais são critérios de seleção de elementos do próprio acontecimento que são dignos de entrarem no texto da matéria. Por exemplo, a consonância é um valor-notícia de construção e diz respeito ao potencial de um acontecimento ser inserido numa narrativa já estabelecida, “isso quer dizer que a notícia deve ser interpretada num contexto conhecido, pois corresponde às expectativas do receptor” (TRAQUINA, 2005, p. 93). A consonância nos remete ao que é dito por Stuart Hall e Patrick Charaudeau sobre a inserção do acontecimento num contexto preexistente. A foto do menino sírio, por exemplo, se inclui na narrativa anterior do drama dos refugiados sírios no Mediterrâneo. Ainda, o autor português fala da dramatização e da personalização, a qual diz respeito à acentuação do fator pessoa, à valorização das pessoas envolvidas na notícia: “quanto mais personalizado é o acontecimento mais possibilidades tem a notícia de ser notada” (TRAQUINA, 2005, p. 92). A dramatização, por sua vez, se refere ao reforço do caráter emotivo dos acontecimentos.

Wolf destaca que “são as diferentes relações e combinações que se estabelecem entre diferentes valores-notícia que recomendam a seleção de um facto” (WOLF, 1999, p. 85), por isso, é comum, nas análises do noticiário, perceber mais de um critério em uma matéria. Além disso, os valores-notícia são parâmetros vistos como inerentes da prática jornalística, ou

seja, “estão continuamente presentes nas interações quotidianas dos jornalistas na sua cooperação profissional” (WOLF, 1999, p. 85), não é, portanto, algo que gere expectativa, ansiedade ou preocupação ao profissional. O autor italiano resume:

O rigor dos valores/notícia não é, pois, o de uma classificação abstracta, teoricamente coerente e organizada; é, antes, a lógica de uma tipificação que tem por objectivo atingir fins práticos de uma forma programada e que se destina, acima de tudo, a tornar possível a repetitividade de certos procedimentos. Por isso, os valores/notícia devem permitir que a selecção do material seja executada com rapidez, de um modo quase automático (WOLF, 1999, p. 86).

Na editoria de notícias internacionais, Natali comenta que, por receber conteúdo de diversas agências, “nenhuma outra editoria de jornal põe no lixo uma quantidade tão incrível de informações” (NATALI, 2004, p. 6). O autor ressalta que, por esse motivo, os critérios de seleção da editoria precisam ser bastante refinados e qualificados: “a seletividade implica hierarquizar para escolher, deletar ou jogar no cesto de lixo eletrônico coisas que sejam circunstancialmente menos importantes” (NATALI, 2004, p. 6).

Na seleção das pautas que se tornarão notícia na editoria Mundo da Folha de S. Paulo, os principais critérios utilizados se baseiam pelo interesse do leitor - ou o que os jornalistas julgam ser o interesse do leitor -, pela importância para a política externa brasileira e pelos efeitos que os acontecimentos causam no Brasil, segundo a editora Luciana Coelho. Ela ressalta que a cobertura varia muito de acordo com o que acontece, mas que alguns países, com os quais o Brasil tem uma ligação cultural e histórica maior, como os da América Latina, Estados Unidos e alguns da Europa têm maior importância para o jornal. Além desses, Japão e Israel também têm bastante importância no noticiário da Folha.

Partindo da fundamentação do acontecimento jornalístico como recorte do mundo fenomênico operado pelo jornalista, o qual interpreta uma ruptura no convencional de acordo com a sua referência de mundo e com o que ele julga ser de interesse do leitor, será desenvolvida, em sequência, uma análise das matérias da Folha de S. Paulo. Considerando que a fotografia de Alan Kurdi constituiu-se, ela própria, num acontecimento jornalístico, utilizamos o método do enquadramento para identificar quais os quadros que a Folha de S. Paulo oferece a seus leitores sobre o assunto. Ademais, realizamos uma análise quantitativa comparativa para verificar se houve ou não mudança na cobertura do tema “refugiados”.

5.1 Metodologia e análise

Segundo Margarethe Steinberger, “construir discursivamente representações sociais do mundo é também produzi-lo socialmente” (STEINBERGER, 2005, p. 31). A autora afirma que a formação da opinião pública sobre acontecimentos internacionais se baseia em quatro fontes: a informação acadêmica, a indústria cultural, os depoimentos vivenciados e a informação jornalística, sendo a última a principal fonte de referência para a formação da opinião.

A ideia de que o mundo é produzido socialmente pela mídia jornalística já não contradiz a de que os jornais sejam representações do mundo. A ampla distribuição da informação jornalística permite que esse mundo seja partilhado por um enorme contingente de pessoas, que constroem seus mapas e leituras do lugar em que vivem segundo o sistema de referências que a mídia provê (STEINBERGER, 2005, p. 30).

Stuart Hall (1999) também comenta, nesse sentido, que os *media* são responsáveis por definir para a maioria da população quais são os acontecimentos significativos dignos de atenção e, ao mesmo tempo, “oferecem interpretações poderosas acerca da forma de compreender estes acontecimentos. Implícitas nessas interpretações estão as orientações relativas aos acontecimentos e pessoas ou grupos nelas envolvidos” (HALL, 1999, p. 228). Telmo Gonçalves (2005) argumenta que a influência exercida pelos *media* na construção social da realidade acontece “pela definição dos enquadramentos através dos quais as imagens da realidade são interpretadas pelos indivíduos” (GONÇALVES, 2005, p. 161).

Assim, percebendo o jornalismo como ator fundamental na construção da sociedade, capaz de oferecer recortes do mundo interpretados e direcionados a sua audiência, entende-se que desempenha importante papel na construção de símbolos. Visto que, conforme Hall, as matérias jornalísticas oferecem “orientações” sobre os acontecimentos, trabalhamos com a *framing analysis* (ou análise do enquadramento), porque “as notícias são o próprio enquadramento, pois é através delas que construímos grande parte da nossa percepção do mundo e da nossa relação com ele” (GONÇALVES, 2005, p. 159).

Segundo Telmo Gonçalves, os enquadramentos “definem não só a forma como interpretamos as situações, mas também como interagimos com os outros. Estruturam, em síntese, a nossa experiência da realidade” (GONÇALVES, 2005, 158). Funcionam, então, como critérios básicos de organização do nosso cotidiano. Como resume Luis Hangai (2012), embora o conceito de enquadramento possa ser utilizado nos mais variados campos de estudo, “ele não perde a sua especificidade: explicar de que maneira o indivíduo constrói sua experiência pessoal com base no enquadramento aplicado sobre aquilo que ele julga ser real” (HANGAI, 2012, p. 5/6).

No campo jornalístico, os enquadramentos são tomados como “padrões persistentes de cognição, interpretação e apresentação, seleção, ênfase e exclusão, através dos quais os manipuladores de símbolos organizam rotineiramente o discurso, seja verbal ou visual” (GITLIN apud GONÇALVES, 2005, p. 160). Estabelecemos aqui um paralelo com os valores-notícia utilizados na construção de matérias jornalísticas, já que são critérios utilizados na determinação do que é notícia e o que não é, ou seja, do que se enquadra ou não como relevante, fazendo parte do processo de enquadramento desenvolvido pela imprensa. Para Carvalho, considerando os estudos de Gaye Tuchman (1978), é fundamental entender o jornalismo como uma prática institucionalizada para entender o modo como são promovidos os enquadramentos pela mídia.

narrar um acontecimento transformado em notícia, dando-lhe um enquadramento, consiste, à primeira vista, na seleção de aspectos que deem à narrativa sobre ele inteligibilidade, a partir de estruturas cognitivas e quadros de referência que conduzirão a uma determinada visão, dentre uma série de outras possíveis, relativamente ao que é apresentado ao fruidor da informação daí resultante (CARVALHO, 2009, p. 5).

Apesar de ser utilizado desde os anos 1980 nos estudos da comunicação, não há um consenso metodológico sobre a análise de enquadramentos. Nos primeiros 20 anos de conceitualização, as investigações se concentraram na análise do contexto considerado, e não numa operacionalização que pudesse ser padronizada, de acordo com Melissa Gomes (2017).

Assim, muitos pesquisadores acabaram por desenvolver seus próprios métodos, o que não é, de todo, um problema, pois “o ecletismo metodológico não só é válido como é fundamental para combinar, num mesmo trabalho, a análise de enunciados lingüísticos e contextos sociais ou ‘mundos de referência’ acionados no processo de construção da notícia” (GOMES, 2017, p. 2), que é o que propomos neste trabalho.

Resolvemos utilizar a análise de enquadramentos justamente pela flexibilidade e possibilidade de ser uma metodologia que funcione de maneira complementar à análise iconológica desenvolvida anteriormente. Sabemos que imagens dificilmente andam sozinhas: há, quase sempre, uma palavra, uma frase, um discurso para oferecer uma interpretação. E é por isso que o enquadramento se mostra uma ferramenta eficaz na nossa análise: o discurso jornalístico oferece uma interpretação da imagem dentre tantas outras possíveis. Como diz Gabriela Zago (2013), “O texto nos diz o que olhar da imagem” (ZAGO, 2013, p. 88). Qual a interpretação oferecida pela Folha de S. Paulo? Qual o papel desse discurso na construção simbólica da fotografia de Alan Kurdi?

Utilizamos a análise de enquadramento considerando, também, que a repetição dos quadros oferecidos pelo jornalismo é capaz de atribuir carga simbólica a fotografias e acontecimentos, consolidando-os como símbolos numa sociedade, posto que “o maior poder deste discurso [o jornalístico] está naquilo que se repete, definindo como é o mundo, quais são os valores contemporâneos e sobre como agir neste mundo narrado” (BENETTI, 2010, p. 160). A consolidação simbólica é decorrente dessa repetição: ver apenas um determinado enquadramento dá a sensação de que há apenas aquilo para ser visto.

A indefinição de padrões metodológicos, entretanto, dá margem a um subjetivismo exacerbado, podendo resultar em “avaliações interpretativas que podem não esclarecer como o pesquisador extraiu os *frames* do material analisado” (GOMES, 2017, p. 2). Para evitar ambiguidades, explicamos que usaremos basicamente o texto jornalístico na análise, sempre trazendo as aspas que fundamentam nossas impressões, assim como trechos da entrevista com a editora da Mundo, Luciana Coelho, os quais ratificam alguns dos nossos argumentos.

Então, a partir da *framing analysis*, entendida como a investigação da organização da experiência social, vamos investigar quais foram os enquadramentos utilizados pela Folha de S. Paulo nas matérias relacionadas à fotografia-acontecimento de Alan Kurdi, durante o mês que se seguiu à divulgação da imagem. Escolhemos trabalhar com o período mensal por entender que a construção simbólica demanda certo tempo para se efetivar. Nesse tempo, pudemos perceber quando a fotografia eclode, quando a cobertura “esfria” e quando ela volta a ter força.

O portal do jornal Folha de S. Paulo foi o escolhido para análise pois, por ser o jornal de maior alcance do país, com audiência de 20,2 milhões de brasileiros⁴⁴, é, ao nosso ver, o que melhor representa, a nível nacional, a agitação causada mundialmente pela fotografia-acontecimento do menino. Sabendo que o caso aqui analisado é de abrangência internacional, a Folha é tomada, então, como uma amostra desse amplo espectro, reconhecendo o papel do jornal como ator fundamental na formação de opinião do público brasileiro acerca do assunto.

Além disso, o site possui uma ferramenta de busca detalhada, permitindo selecionar períodos de tempo e editorias. Soma-se também o fato da pesquisadora ter a assinatura online do jornal, o que facilita bastante o acesso - o jornal limita a quantidade de

⁴⁴ Segundo dados de 2016 da Associação Nacional de Jornais (ANJ), esse número representa a quantidade de pessoas que lê a Folha nas diversas plataformas, como aparelhos móveis, internet e impresso. Disponível em <<https://m.folha.uol.com.br/poder/2016/02/1744085-no-impresso-internet-e-celular-folha-e-jornal-de-maior-alcance-do-pais.shtml>> Acesso em: 16. Jan.2019.

matérias acessadas por não-assinantes. Para a *framing analysis*, pesquisamos o termo “aylan kurdi” e o termo “alan kurdi” - a Folha utilizou a grafia com a letra y no começo -, entre os dias 2 de setembro e 2 de outubro de 2015. Foram catalogadas um total de 36 matérias: 15 assinadas por agências de notícia, 7 de correspondentes internacionais, 8 “de São Paulo”⁴⁵ e 6 de jornalistas da Folha espalhados pelo Brasil. Além disso, contabilizamos um artigo, de autoria da editora da Mundo, Luciana Coelho. Todas as publicações foram organizadas numa tabela, a qual consta nos anexos deste trabalho, separadas por data, título e assinatura. Todos os links de acesso também são disponibilizados. Posteriormente, realizamos uma análise quantitativa comparativa entre o mês que antecede a publicação da foto e os dois meses depois (2 de agosto a 2 de novembro de 2015), das matérias que tratam sobre a crise migratória no mediterrâneo, para verificar se a foto causou alguma alteração ou não na cobertura do assunto.

A primeira matéria publicada no portal sobre Alan Kurdi data do dia 02 de setembro. A publicação foi feita às 18h36 e traz como título “Foto de menino refugiado morto na praia atrai atenção para a crise”⁴⁶. É válido destacar o horário da notícia, considerando que, por causa do fuso, a fotografia já circulava pelos sites de veículos estrangeiros desde as primeiras horas da manhã. Em razão disso, pelo título da matéria é possível inferir que era pressuposto que o leitor já conhecia a imagem ou, pelo menos, já tinha ouvido falar, visto que não se refere à fotografia em si, mas, mais precisamente, à repercussão que estava tendo a imagem. Ao fazer isso, a Folha de S. Paulo ratifica a rompimento com o fluxo habitual da sociedade gerado pela foto, pois, por causa da notícia, as movimentações sociais em torno da imagem configuraram-se, também, como acontecimento jornalístico - a comoção, a atenção dada à causa dos refugiados, passa a fazer parte da realidade comentada pelo jornal.

Assim, é este o quadro oferecido pela Folha para o enquadramento da imagem pelo leitor, logo na primeira matéria sobre o assunto: é uma fotografia importante, já que é capaz de atrair a atenção do público para a crise dos refugiados. A dimensão simbólica da fotografia vem prontamente na primeira frase do texto: “A morte de 12 pessoas na Turquia, simbolizada pela imagem do corpo de Aylan Kurdi, de três anos, à beira do mar, escancarou a tragédia dos milhares de refugiados que tentam chegar à Europa”. Neste momento, a

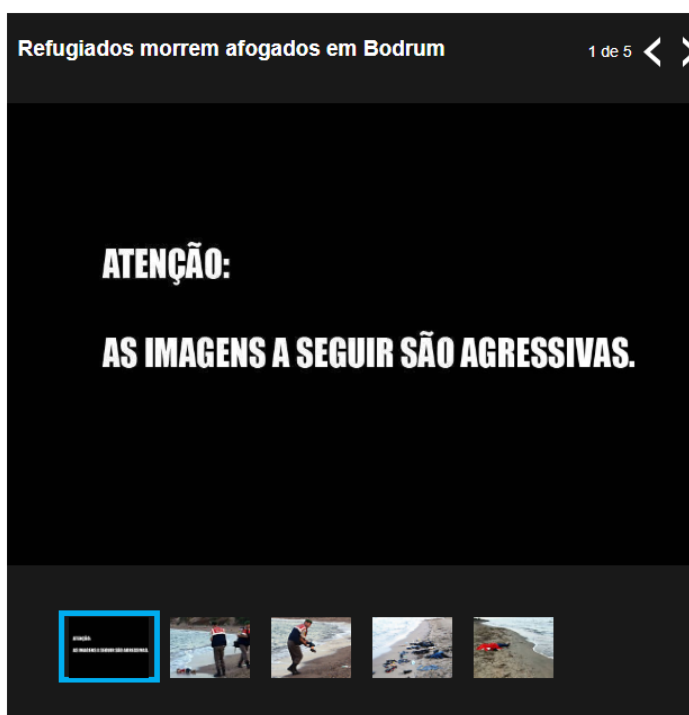
⁴⁵ Expressão utilizada na assinatura de notícias produzidas na redação, geralmente com informações anunciadas oficialmente e de contextualização.

⁴⁶ COLON, Leandro; FLECK, Isabel. Foto de menino refugiado morto na praia atrai atenção para crise. Folha, 2015. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2015/09/1677028-foto-de-menino-refugiado-morto-na-praia-atraiu-atencao-para-crise.shtml>>, acesso dia 8.jan.2019.

fotografia circulava há menos de um dia pelos veículos de comunicação, mas já era considerada um símbolo - pelo menos das pessoas que morreram junto com Alan.

Também chama atenção a expressão “escancarou a tragédia”. Voltamos ao final do capítulo 2, quando concluímos que era necessário uma fotografia como a do menino sírio para sensibilizar uma sociedade já acostumada com imagens de violência. Porque, visualmente, a foto não escancara uma tragédia - não são milhares de pessoas mortas na foto, é apenas um garotinho -; o que fica escancarado, na verdade, é o que a imagem provoca: a comunidade internacional como um todo se viu obrigada a encarar os efeitos da sua displicência em relação à situação dos refugiados sírios. Precisou ser personificada no corpo de uma criança, remetendo à inocência e fragilidade infantil para nos confrontarmos com as consequências da omissão coletiva. Como afirma Cora Gamarnik, em ensaio sobre a imagem de Alan Kurdi: “não é que a foto tenha despertado uma súbita consciência global do drama da migração, mas, ao contrário, a foto se baseia numa condenação moral extensa e preexistente”⁴⁷ (GAMARNIK, 2015).

Figura 13 Galeria de imagens de Alan Kurdi na Folha de S. Paulo.



Fonte: Site Folha de S. Paulo.⁴⁸

⁴⁷ Tradução nossa para “no es que la foto despertó una repentina conciencia mundial sobre el drama de las migraciones, sino por el contrario, que la foto se asentó en una condena moral extendida y pre-existente”.

⁴⁸ FOLHA. Refugiados morrem afogados em Bodrum. 2015. Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/38169-refugiados-morrem-afogados-em-bodrum> Acesso em: 17.Mar.2017.

É válido ressaltar, também, que a Folha incluiu um aviso, o qual dizia “Atenção: as imagens a seguir são agressivas” no início da galeria de fotos de Alan - que trazia, além das fotos do menino, uma de pertences de refugiados encontrados à beira do mar e uma do corpo de um rapaz, coberto, também na beira do mar. Ademais, a matéria traz, ao final, a discussão da necessidade de exposição de uma fotografia tão agressiva, com aspas de uma professora de Direito e do ex-diretor de fotografia do jornal, ambos afirmando que não se tratava do caso apenas da criança, mas de todo um grupo de milhares de pessoas. Entendemos a inclusão de tal discussão como forma de justificar a escolha editorial de publicar as fotos, como explica Luciana Coelho, editora da Mundo, “Por causa do ECA⁴⁹, a gente evita foto de criança em situações degradantes e tentamos aplicar o mesmo princípio para as crianças estrangeiras. Mas algumas fotos são extremamente simbólicas e noticiosas. A gente também não pode fugir da notícia. Quando uma foto tem uma importância jornalística, quando ela consegue sintetizar uma crise, uma situação, como é o caso dessa do Alan, eu acho inescapável você publicá-la, mesmo que ela choque”.

No dia seguinte, 3 de setembro, por volta das 10h, vem com o título “Canadá rejeitou asilo à família de menino afogado, diz parlamentar”⁵⁰ e é assinada por “agências de notícias”. A matéria é “desmentida” mais tarde, já por volta das 17h, quando o Departamento de Cidadania e Imigração do Canadá nega que tenha rejeitado asilo à família Kurdi⁵¹.

Nesse dia, as notícias já contam com mais informações sobre a família, inclusive falam sobre a morte, no mesmo naufrágio, da mãe e do irmão de Alan. Abdullah Kurdi, o pai, é o único sobrevivente da família e aparece chorando numa foto que abre a notícia intitulada “Meus filhos escorregaram entre meus dedos, diz pai de menino afogado”⁵², também assinada por agências internacionais. O texto inicia já se referindo à morte de Alan Kurdi como símbolo: “O pai do menino sírio Aylan Kurdi, cuja morte virou símbolo da crise dos refugiados na Europa...”. Ou seja, um dia depois, a Folha já enquadra a criança como um símbolo. Além disso, traz o relato do pai sobre a rotina das crianças, detalhes do naufrágio e a informação de que, dos 12 mortos, 8 eram menores.

⁴⁹ Estatuto da Criança e do Adolescente, conjunto de normas que visa a proteção integral da criança e do adolescente. Possui algumas orientações sobre a abordagem infanto-juvenil na mídia.

⁵⁰ FOLHA. Canadá havia rejeitado pedido de refúgio da família do garoto afogado. 2015. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2015/09/1677228-canada-havia-rejeitado-pedido-de-refugio-da-familia-de-garoto-afogado.shtml>> Acesso em: 9.jan.2019.

⁵¹ _____. Canadá nega que tenha rejeitado entrada da família de menino afogado. 2015. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2015/09/1677368-canada-nega-que-tenha-rejeitado-entrada-de-familia-de-menino-afogado.shtml>> Acesso em: 9.jan.2019.

⁵² _____. “Percebi que estavam mortos em meus braços” diz pai de menino da foto. 2015. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2015/09/1677272-percebi-que-estavam-mortos-em-meus-bracos-diz-pai-de-menino-da-foto.shtml>> Acesso em: 9.jan.2019.

A partir dessa matéria, começamos a perceber o esforço do jornal pela personificação da pauta dos refugiados sírios. Ainda no dia 3 de setembro, a Folha publicou o relato de Nilufer Demir, quem fotografou o corpo de Alan, sob o título “Ao ver corpo de garoto na praia, meu sangue congelou, diz fotógrafa”⁵³. A profissional conta que, na praia, também encontraram outros corpos de crianças - o de irmão de Alan, aliás, estava a 100 metros do dele. Nesse mesmo sentido, é publicado um artigo, escrito pela editora Luciana Coelho, chamada “Necessidade de humanização responde dilema sobre foto de menino morto”⁵⁴, a qual levanta vários questionamentos - alguns, inclusive, semelhantes aos desta pesquisa - e aborda a questão da humanização. Em seguida, trazemos alguns trechos:

Por que a imagem de Aylan, 3, comoveu mais do que as outras, por que ela teve que ser divulgada e por que ela imediatamente provocou ações concretas de políticos são perguntas a fazer. [...]

Por que não nos comovemos com esses corpos, que mal puderam ser identificados? Por que não com os que vagam pelas ruas de países periféricos europeus, buscando receberem reconhecimento como refugiados e recomeçarem? Por que não com os que nem chegam a deixar a Síria? [...]

Quando a imagem surgiu, sem nome nem história, ela era a desumanização completa. Mais um corpo jogado na praia, como os do caminhão frigorífico. Mais um número, mais uma foto para apelar à emoção do público, que logo após se chocar poderia compartilhá-la em uma rede social e voltar a seus afazeres.

Mas isso foi feito com tamanha profusão e velocidade que a foto em si virou uma notícia, e, no decorrer do dia, bons jornalistas correram atrás da história do menino e de sua família. Ela, aliás, ainda está vindo à tona.

O corpo ganhou um nome, uma vida. E a crise dos refugiados, há tantas semanas nos jornais do mundo, ganhou um rosto. E políticos agiram. [...]

Ter, pela primeira vez, um personagem para um assunto antes coberto apenas com estatísticas aproxima a notícia do leitor, conforme nos fala Gamarnik: “com nome e sobrenome, com rosto e identidade, coloca humanidade em dados que, por sua própria magnitude, falham em comunicar a tragédia da mesma maneira”⁵⁵ (GAMARNIK, 2015). Como afirma Luciana Coelho, Alan é um rosto para a crise.

Considerada por Traquina como um valor-notícia de construção, o autor aponta a “importância da personalização como estratégia para agarrar o leitor porque as pessoas se interessam por outras pessoas” (TRAQUINA, 2005, p. 92), assim como a editora da Mundo, a

⁵³ _____. “Ao ver corpo de garoto na praia meu sangue congelou” diz fotógrafa. 2015. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2015/09/1677285-ao-ver-corpo-de-garoto-na-praia-meu-sangue-congelou-diz-fotografa.shtml>> Acesso em: 9.jan.2019.

⁵⁴ COELHO, Luciana. Necessidade de humanização responde dilema sobre foto de menino morto. 2015. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2015/09/1677324-necessidade-de-humanizacao-responde-dilema-sobre-foto-de-menino-morto.shtml>> Acesso em: 9.jan.2019.

⁵⁵ Tradução nossa para “Con nombre y apellido, con rostro e identidad, le pone humanidad a datos que por si solos, en su terrible magnitud no logran comunicar de la misma manera la tragedia”.

qual afirma “você presta mais atenção numa notícia se ela tem um ser humano ali, seja uma notícia positiva ou negativa”.

Além da personalização, a dramatização de Traquina também é utilizada pela Folha para construir a história de Alan. O reforço do viés emocional - o relato tocante da fotógrafa, a análise da editora, a foto e as palavras do pai da criança - nas matérias do dia 3 de setembro corroboram para essa conclusão. Luciana Coelho, inclusive, admite certo dilema no jornalismo, no tocante à dramatização: “quando lidamos com essas grandes tragédias no jornalismo, tem uma linha muito fina entre ser piegas ou apelativo, mas é preciso humanizar a crise para tocar as pessoas e não ser só um emaranhado de números”.

O reforço do caráter emocional do acontecimento segue durante o dia 4 de setembro, quando a Folha divulga “Pai de menino afogado retorna à Síria e enterra sua família”⁵⁶. Um trecho da matéria, assinada pela AFP, afirma que Abdullah Kurdi está “completamente devastado, segundo amigos”. A notícia acompanha, além das fotografias da criança morta, imagens do sepultamento - nas quais o pai parece bastante emocionado - e uma foto dos irmãos Kurdi.

No dia 4, sete matérias citam o nome de Alan Kurdi. Dessas, apenas 3 são relacionadas diretamente à fotografia. Além da notícia do enterro da criança e dos familiares, há uma matéria para explicar o contexto da guerra na Síria e dos refugiados do país⁵⁷ por meio de uma galeria de fotos; a outra, traz um pedido de desculpas do Le Monde pela infeliz colocação de uma publicidade de marca de luxo poucas páginas depois da foto de Alan⁵⁸. Já as outras quatro dizem respeito à temática mais geral dos refugiados e migração.

No dia seguinte, 5 de setembro, um sábado, somente duas notícias citam o nome de Alan e apenas uma tem a fotografia como tema principal, a qual é intitulada “Suspeito de celebrar morte de menino sírio em rede social pode ir para a cadeia”⁵⁹. A outra é sobre uma manifestação na França pedindo para o governo acolher mais refugiados, sob o título

⁵⁶ FOLHA. Pai de menino sírio afogado retorna a Síria para enterrar a família. 2015. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2015/09/1677692-pai-de-menino-sirio-afogado-retorna-a-siria-para-enterrar-a-familia.shtml>> Acesso em: 10.jan.2019.

⁵⁷ FOLHA. Morte de menino refugiado tem como origem guerra civil na Síria; entenda os quatro anos de conflito em fotos. 2015. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/asmais/2015/09/1677776-morte-de-menino-refugiado-tem-como-origem-guerra-civil-na-siria-entenda-os-quatro-anos-de-conflito-em-fotos.shtml>> Acesso em: 10.jan.2019.

⁵⁸ _____. Le Monde se desculpa por anúncio que remetia a menino morto. 2015. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2015/09/1678230-le-monde-se-desculpa-por-anuncio-que-remetia-a-menino-morto.shtml>> Acesso em: 10.jan.2019.

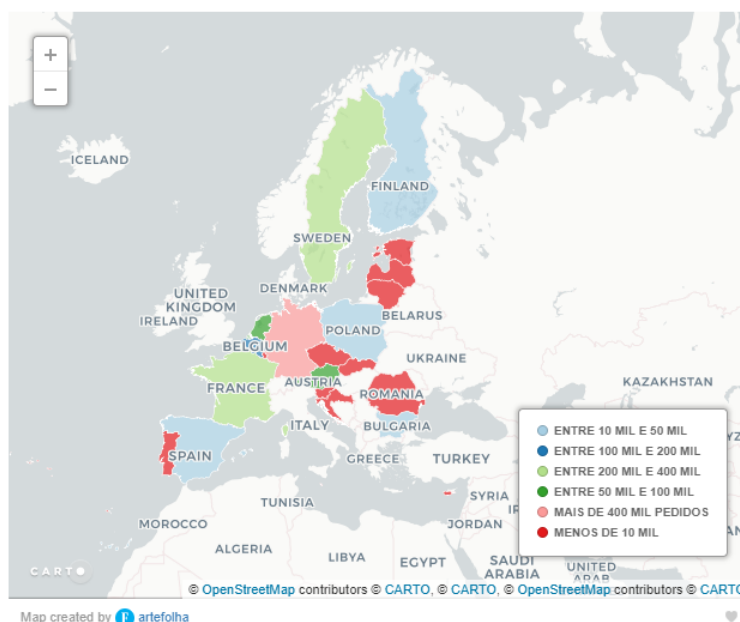
⁵⁹ _____. Suspeito de celebrar morte de menino sírio em rede social pode ir para cadeia. 2015. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2015/09/1678270-suspeito-de-celebrar-morte-de-menino-sirio-em-rede-social-pode-ir-para-cadeia.shtml>> Acesso em: 11.jan.2019.

“Milhares de manifestantes pedem que França acolha mais refugiados sírios”⁶⁰. Nas fotos dos manifestantes é possível ver que a imagem de Alan Kurdi foi usada em cartazes, assim como seu nome, em frases como “Je suis Aylan”. Daí, já percebemos uma tomada, pela sociedade, da imagem como símbolo, capaz de resumir o drama que vivem os refugiados sírios. Na galeria de fotos, é possível ver a foto do menino em pelo menos dois cartazes.

No dia 6 de setembro, são seis matérias referindo-se a Alan. Por ser domingo, ainda mais o primeiro após a circulação da fotografia, há um espaço maior para reportagens analíticas, como é o caso da intitulada “Desafio da Europa é buscar solução sustentável para a crise”⁶¹, a qual abre com um mapa e traz uma série de dados, em gráficos, sobre pedidos de refúgio, prisões por permanecer ilegalmente na União Europeia e número de refugiados sírios nos países fronteiriços com o território em conflito. Também há duas galerias de foto: uma com fotografias de refugiados na Áustria, seguindo viagem para a Alemanha, e a outra é a galeria de fotos de Alan Kurdi.

Figura 14: Imagem reprodução da Folha de S. Paulo, em reportagem publicada em 6 de setembro de 2015.

Desafio da Europa é buscar solução sustentável para crise de refugiados



Fonte: Folha de S. Paulo.

⁶⁰ _____. Milhares de manifestantes pedem que França acolha mais refugiados sírios. 2015. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2015/09/1678381-milhares-de-manifestantes-pedem-que-franca-acolha-mais-refugiados-sirios.shtml>> Acesso em: 11.jan.2019.

⁶¹ _____. Desafio da Europa é buscar solução sustentável para crise de refugiados. 2015. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2015/09/1678262-desafio-da-europa-e-buscar-solucao-sustentavel-para-crise-de-refugiados.shtml>> Acesso em: 11.jan.2019.

Notamos, por essa reportagem, o potencial da repercussão da fotografia ao pautar a crise migratória. O assunto já vinha sendo pauta constante no portal da Folha, mas entendemos que, dado o impacto da imagem na sociedade, o tema “crise migratória” ganha imediatamente mais interesse e maior destaque pelo jornal. As consequências da fotografia são ratificadas, ainda, no primeiro parágrafo da reportagem, o qual diz “A repercussão mundial da imagem do corpo do menino sírio Aylan Kurdi, 3, numa praia da Turquia, elevou a pressão sobre líderes da Europa, que responderam nos últimos três dias prometendo fazer mais para conter a crise de refugiados”.

Além desse material, no domingo a Folha traz mais duas matérias com um teor mais emotivo e relacionadas diretamente às imagens de Alan Kurdi: “‘Pensei no meu filho’, diz policial que carregou corpo de menino”⁶² e “Foi por meus filhos que fiz a travessia ilegal, diz pai do menino sírio Aylan”⁶³. A primeira, assinada pela AFP, tem como personagem principal o policial que aparece na foto, Mehmet Ciplak, o qual fala de seu filho de seis anos e se coloca no lugar do pai de Alan. O texto enquadra a imagem como símbolo duas vezes. No primeiro parágrafo, “as imagens do menino e do policial Mehmet Ciplak carregando-o circularam na imprensa de todo mundo como um símbolo da extensão da crise migratória na Europa”; mais adiante, acrescentando maior carga emocional, “Ciplak disse ainda que não sabia que neste momento viraria personagem de uma das fotos mais comoventes da crise migratória europeia. A imagem ocupou a primeira página de jornais de todo o mundo e virou símbolo do drama dos refugiados sírios”.

A matéria sobre o pai do menino, Abdullah, também vem com um aspecto bastante comovente mas traz um histórico das migrações da família até a decisão de tentar imigrar ilegalmente. O homem fala de falta de trabalho, de recusa de visto e do momento do naufrágio. Há várias aspas dramáticas, como “Se me dão agora o mundo inteiro, de que me serve? Já não tenho nem mulher nem filhos”, além da fotografia de Abdullah chorando.

Fica claro, por meio dessas duas matérias, a estratégia da Folha de S. Paulo para aproximar ainda mais o acontecimento do leitor. Ambos os casos são facilmente encontrados na sociedade brasileira, pois os dois são pais, convivem (ou conviviam) com crianças

⁶² FOLHA. “Pensei no meu filho” diz policial que carregou o corpo do menino sírio. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2015/09/1678453-pensei-no-meu-filho-diz-policial-que-carregou-corpo-de-menino-sirio.shtml>> Acesso em: 11.jan.2019.

⁶³ _____. “Foi por meus filhos que fiz a travessia ilegal” diz pai do menino sírio Ayla. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2015/09/1678484-foi-por-meus-filhos-que-fiz-a-travessia-ilegal-diz-pai-do-menino-sirio-ayla.shtml>> Acesso em: 14.jan.2019.

pequenas. As aspas dos personagens permitem um reconhecimento pelo sentimento de perda ou de solidariedade com a perda: provavelmente muitos pais, mães, tios, professores, babás ou outras pessoas que têm relação próxima com crianças se identificaram com a sensação dos homens das notícias. A maneira de enquadrar as imagens nesses textos permite uma ligação sentimental, seja pela noção de que “poderia ser meu filho” ou pela memória de perda de alguma criança querida. É uma forma de comover as pessoas, atraindo maior atenção para o caso.

Durante esses primeiros cinco dias de análise, percebe-se que a cobertura da fotografia foi intensa (por isso, aliás, optou-se por uma análise mais detalhada desse período) e focada na história de Alan e da família Kurdi, com forte carga emotiva atrelada às notícias. Além de aproveitar a comoção geral já causada pela circulação da fotografia, o conteúdo oferecido pela Folha colabora para a manutenção desse abalo emocional da sociedade ao trazer os relatos das pessoas próximas ao caso e detalhes do naufrágio. É importante esclarecer que não avaliamos esse destaque do viés emocional como negativo, visto que foi a identificação sentimental que possibilitou a aproximação de Alan Kurdi e de toda a realidade que ele representa do nosso cotidiano, sendo um dos motivos para tamanha repercussão.

Assim, percebemos um esforço de resgatar a atualidade da foto, por meio da busca de novos elementos, novas histórias relacionadas à fatalidade inicial. Por cinco dias consecutivos, a Folha publicou pelo menos uma matéria relacionada diretamente a Alan Kurdi. Dessa forma, o jornal tenta resgatar o que Stuart Hall chama de valor-notícia de novidade, o qual tem um período de validade mais limitado de todos os outros, visto que, pela repetição do extraordinário ou por novos acontecimentos, logo o caráter de “novo” se perde. Por isso, “no ciclo de uma estória, são necessários outros valores-notícia mais duradouros para acrescentar a noticiabilidade em declínio, e sustentar a sua vida como notícia” (HALL, 1999, p. 243). É o que acontece quando a Folha publica declarações do pai, cobre o funeral da criança e traz relatos da fotógrafa e do policial, por exemplo: tenta-se estender o período de validade da novidade da fotografia. Ao mesmo tempo, ao retomá-la tantas vezes, por efeito de pregnância, acaba por colaborar na consolidação da imagem como um símbolo.

A retomada da história do menino se verifica quando buscamos o nome da criança no período considerado, no qual há, desde o dia 3 de setembro, matérias relacionadas à crise migratória, as quais não têm Alan como tema principal mas citam a criança. São, principalmente, sobre a tensão na Hungria, que já vinha acontecendo desde antes da

veiculação da imagem, mas também há matérias sobre a sinalização do Brasil ou da América Latina a receber refugiados. Organizamos as informações na tabela a seguir:

Tabela 1: Matérias em que constam o nome “Alan Kurdi” ou “Aylan Kurdi”.

MATÉRIAS	Total	Trazem a fotografia	De agências	Assinada pelo jornalista ⁶⁴	“de São Paulo”
Diretamente relacionadas	14	13	6	4	5
Não-diretamente relacionadas	22	4	9	10	3
TOTAL	36	17	15	13	8

Consideramos matérias “diretamente relacionadas” as que têm o menino ou as imagens como tema principal. São, por exemplo, os relatos da família, as notícias com a história da criança e matérias que trazem os efeitos da repercussão fotografia, como “Imagem de garoto morto na praia faz crescer as doações a entidades no Brasil”⁶⁵ (10/09/2015). A maior parte dessas matérias traz as imagens de Alan, na mesma galeria da Figura 13, com o título “Refugiados morrem afogados em Bodrum”.

As “não-diretamente relacionadas” são aquelas notícias mais relacionadas ao factual, que se enquadram na pauta mais geral “crise migratória” ou “refugiados”, como “Áustria autoriza migrantes a passarem por seu território para ir à Alemanha”⁶⁶. São nessas notícias que podemos examinar os enquadramentos utilizados, também, sobre os refugiados sírios como um todo.

À época, a Hungria, país de passagem para os refugiados que pretendem chegar à Alemanha, estava dificultando a entrada dos migrantes. O governo húngaro chegou a fechar estações de trem e ordenar que refugiados saíssem, o que gerou confronto com a polícia. Foi em meio a essa confusão que eclodiu a fotografia de Alan. A partir daí, a Folha passa a

⁶⁴ Incluem-se aqui todos os correspondentes internacionais, enviados especiais e os jornalistas no Brasil.

⁶⁵ MEDICÍ, Daniel. Imagem de garoto morto na praia faz crescer doações a entidades no Brasil. Folha. 2015. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2015/09/1679811-imagem-de-garoto-morto-na-praia-faz-crescer-doacoes-a-entidades-no-brasil.shtml>> Acesso em: 15.jan.2019.

⁶⁶ COLON, Leandro. Áustria autoriza migrantes a passarem por seu território para ir a Alemanha. Folha, 2015. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2015/09/1678173-austria-autoriza-migrantes-a-passarem-por-seu-territorio-para-ir-a-alemanha.shtml>> Acesso em: 18.jan.2019.

acompanhar essa movimentação de perto, com o envio do correspondente de Londres, Leandro Colon, à Áustria poucos dias depois.

O que se nota no texto é um grande destaque às dificuldades encontradas pelos refugiados. Por exemplo, na matéria “Polícia húngara entra em choque com refugiados após forçar saída de trem”⁶⁷, há a frase “Centenas se espremeram nas composições, agarrando-se às portas e empurrando os filhos pelas janelas”. Além de destacar a situação angustiante, a construção discursiva acaba retomando uma memória de guerra ainda muito vívida no imaginário social: a dos judeus sendo transportados, da mesma maneira, durante a Segunda Guerra Mundial, para os campos de concentração.

Ademais, o título da matéria de Leandro Colon, “Após caos na Hungria, refugiados encaram com alívio chegada à Áustria”⁶⁸, também enfatiza esse enquadramento dramático, que fica evidente com o uso de palavras como “caos” e “alívio”. Assim, no momento em que ocorrem repressões violentas, é dado um enquadramento que destaca o drama humano.

Superada a dificuldade na Hungria, a questão dos refugiados assume um caráter mais diplomático, quando ganham espaço, também, as decisões políticas. Nesse momento, os refugiados são vistos como um problema a ser resolvido. É quando a União Europeia passa a discutir como lidar com o contingente de pessoas chegando às fronteiras: para onde enviar, como custear. A vida humana se torna uma questão burocrática.

Chama a atenção o período entre o dia 7 e 21 de setembro, quando há apenas duas publicações diretamente relacionadas, uma sobre o crescimento das doações (supracitada) e outra sobre as charges do jornal Charlie Hebdo⁶⁹, que causaram certa revolta. No mesmo intervalo de tempo, são 11 matérias não-diretamente relacionadas. No dia 22 de setembro, é publicada uma reportagem assinada pela Patrícia Campos Mello, direto de Kobani, na Síria.

O título é “Avós de menino sírio cuja foto chocou o mundo relatam cotidiano de perdas”⁷⁰ e resgata o viés de comoção da primeira semana de cobertura ao trazer o

⁶⁷ FOLHA. Polícia húngara entra em choque com refugiados após forçar saída de trem. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2015/09/1677288-policia-hungara-entra-em-choque-com-refugiados-apos-forcar-saida-de-trem.shtml>> Acesso em: 18.jan.2019.

⁶⁸ COLON, Leandro. Após caos na Hungria refugiados encaram com alívio chegada a Áustria. Folha. 2015. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2015/09/1678389-apos-caos-na-hungria-refugiados-encaram-com-alivio-chegada-a-austria.shtml>> Acesso em: 15.jan.2019.

⁶⁹ FOLHA. ‘Charlie Hebdo’ provoca indignação com caricaturas de menino sírio morto. 2015. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2015/09/1681884-charlie-hebdo-provoca-indignacao-com-caricaturas-de-menino-sirio-morto.shtml>> Acesso em: 15.jan.2019.

⁷⁰ MELO, Patrícia Campos. Avós de menino sírio cuja foto chocou o mundo relatam cotidiano de perdas. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2015/09/1684696-avos-de-menino-sirio-cuja-foto-chocou-o-mundo-relatam-cotidiano-de-perdas.shtml>> Acesso em: 15.jan.2019.

depoimento dos avós. Há imagem do casal, Shexo Kurdi e Fatma Mesto, segurando fotografias de Alan e da avó com brinquedos e ursos de pelúcia das crianças. O texto conta a história dos pais de Alan, como era a vida antes de fugirem e traz o relato emocionante dos avós sobre a morte dos netos e da filha: "O avô falava todos os dias com a filha e os netos por telefone. "Galib um dia me disse: mamãe vai jogar a gente dentro d'água, vovô, por favor, vem buscar a gente com seu caminhão", diz. "Parece que ele estava sentindo". Também é nessa reportagem que a Folha de S. Paulo corrige a escrita do nome de Alan, grafado, até então, como Aylan.

Figura 15: Avó do menino Alan Kurdi.



Fatma Mesto, 45, mostra roupas e brinquedos de seu neto, Alan, em quarto de sua casa em Kobani

Fonte: Folha de S. Paulo.

Portanto, o valor-notícia de novidade da fotografia-acontecimento de Alan Kurdi é atualizado, 20 dias depois do impacto inicial causado pela imagem. O que também quer dizer que esse impacto inicial foi realmente capaz de alterar a ordem das coisas e que perdurou por mais que alguns poucos dias - o que costuma acontecer, nessa era de intensa proliferação imagética, com outras tantas fotografias que somem com a mesma rapidez com que aparecem. Ademais, o envio de uma repórter especial para a cidade da família Kurdi para investigar os precedentes da tragédia significa que, mesmo passada a comoção inicial, ainda valia a pena para a Folha investir financeiramente nessa história. Num contexto de empresa jornalística, ao financiar a viagem à Síria, a Folha assume que Alan Kurdi (e a questão geral de guerra e crise migratória) são dignas de um acompanhamento mais próximo e particular, elaborado por uma repórter do jornal.

A referência a Alan Kurdi nas matérias não-diretamente relacionadas vem, na maioria das vezes, no começo ou no final do texto, e grande parte não inclui a imagem, como vemos na Tabela 1. Geralmente essa referência vem atrelada à comoção gerada pela foto ou à capacidade de sintetizar a crise migratória ou à influência para a tomada de decisões políticas. É o que se verifica nos títulos “Reino Unido usará verba internacional para bancar refugiados”⁷¹ (06/09/2015), “Brasil está de ‘braços abertos’ para receber refugiados, afirma Dilma”⁷² (07/09/2015) e “Países sul-americanos acenam a refugiados sírios”⁷³ (09/09/2015).

Esse movimento nos desperta atenção, pois retoma, discursivamente, a imagem de Alan Kurdi - já armazenada no imaginário social, já parte do repertório do leitor - em matérias que não tinham, expressamente, a necessidade de citar o caso do menino, como em “Na Paraíba, Dilma pede respeito ao voto popular e às instituições”⁷⁴. A notícia é sobre um discurso da presidente - a qual, na época, era alvo de um processo de impeachment - para movimentos sociais e traz o trecho: “Dilma também afirmou que ficou comovida com a foto do corpo do menino sírio Aylan Kurdi, 3, encontrado em uma praia da Turquia na quarta-feira (2), e criticou a conduta dos países europeus”. Entretanto, a estratégia, como já comentamos, é mais notada em notícias relacionadas à guerra síria ou à crise dos refugiados.

Porém, com esse resgate frequente da fotografia por meio do discurso jornalístico em matérias não-diretamente relacionadas, a Folha acaba contribuindo para a consolidação da imagem como um símbolo. Dessa forma, o acontecimento jornalístico “Alan Kurdi” não se basta na imagem.

Dentro da nossa análise, percebemos que, além de trazer todo o contexto da fotografia, o discurso elaborado pela Folha durante o mês que se seguiu à divulgação da foto contribuiu significativamente para a imagem atingir o caráter simbólico que atingiu, dentro das possibilidades do âmbito jornalístico. Isso por meio dos enquadramentos acerca da fotografia oferecidos e repetidos durante o período considerado, enfatizados, principalmente,

⁷¹ REUTERS. Reino Unido usará verba de ajuda internacional para bancar custos com refugiados. Folha. 2015. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2015/09/1678448-reino-unido-usara-verba-de-ajuda-internacional-para-bancar-custos-com-refugiados.shtml>> Acesso em: 15.jan.2019.

⁷² FOREQUE, Flavia. “Brasil está de braços abertos para receber refugiados” afirma Dilma. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2015/09/1678709-brasil-esta-de-bracos-abertos-para-receber-refugiados-afirma-dilma.shtml>> Acesso em: 15.jan.2019.

⁷³ ADIGHIRNI, Samy. Países Sulamericanos acenam a refugiados sírios. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2015/09/1679287-paises-sul-americanos-acenam-a-refugiados-sirios.shtml>> Acesso em: 15.jan.2019.

⁷⁴ BRITO, Patricia. Na Paraíba Dilma pede respeito ao voto popular e as instituições. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2015/09/1678149-na-paraiba-dilma-pede-respeito-ao-voto-popular-e-as-instituicoes.shtml>> Acesso em: 15. Jan.2019.

pelo uso de palavras como “escancarou”, “chocou”, “simboliza”, “comoveu”, “assombrou”, etc.

E, ao fazer uma análise comparativa da quantidade de matérias sobre o tema “refugiados” no mês anterior ao da divulgação da fotografia (2 de agosto a 2 de setembro de 2015) com o mês seguinte (2 de setembro a 2 de outubro), percebemos um aumento substancial na quantidade de notícias acerca do assunto. No mês de agosto de 2015, uma busca simples pelo termo “refugiados” no site da Folha de S. Paulo mostrou 52 resultados. No mês de setembro, foram 156 resultados, exatamente o triplo de notícias do mês anterior.

Em outubro, o número volta para a média de antes: 59 resultados. Portanto, mesmo que a Folha já viesse acompanhando a crise migratória com atenção, a fotografia de Alan Kurdi acabou gerando um interesse maior pela pauta geral “refugiados”, pelo menos no mês que se seguiu. Outra evidência do despertar desse interesse é a ida, no meio de setembro, da repórter Patrícia Campos Mello para a Síria.

Um mês, foi, a grosso modo, a duração da onda de interesse gerada pela imagem do menino na cobertura do tema dos refugiados pela Folha. Além do aumento verificado no mês de setembro, em outubro, apenas uma matéria cita o nome de Alan. Como comenta a editora da Mundo, “cria uma onda de comoção no momento e ela se dissipa com a próxima crise ou com a próxima notícia. Esse que é o problema, se você não publica mensalmente fotos como essa, a situação começa a normalizar, a pasteurizar, a ficar só mais um dado do cotidiano” - o que também justifica, em parte, a retomada do menino diversas vezes no período analisado.

Portanto, considerando o papel desempenhado pela Folha de S. Paulo na construção de símbolos na sociedade brasileira, avaliamos que o jornal contribuiu, sim, para a consolidação simbólica da imagem de Alan Kurdi. Porém, sabemos, também, que o caso em questão é de abrangência internacional, o que torna a atuação da Folha, na escala global, limitada.

6 RELER PARA REAFIRMAR

Concordamos com Régis Debray (1993), quando este diz que o jogo simbólico é um esporte em equipe. E, se o poder simbólico só é exercido quando é reconhecido e o símbolo é um instrumento de integração social, como propõe Bourdieu (2005), é indispensável trazer para o recorte da pesquisa a contribuição dos sujeitos sociais para a consolidação da imagem de Alan Kurdi como símbolo. Pouco adiantaria uma fotografia impactante ou os enquadramentos jornalísticos se não houvesse, também, uma terceira parte envolvida no processo. Todo um grupo de indivíduos que ratifiquem o símbolo, que aceitem o jogo e compartilhem essa noção simbólica da imagem. Por isso, seguimos agora para um balanço final da construção simbólica em torno da imagem de Alan Kurdi, quando trazemos releituras das fotografias, com o intuito de atestar o reconhecimento, pela sociedade, do caráter simbólico da imagem.

Para isso, recorreremos às artes visuais, à performance, à fotografia, campos todos que fizeram releituras de Alan Kurdi, para verificar essa participação social, já que "entender a criação simbólica, a partir da midiaticização, implica compreender que os processos de circulação são essenciais para determinar os modos de representação e de interpretação dos acontecimentos e da própria realidade" (ROSA, 2012, p. 87). Ana Paula da Rosa ainda afirma que "quando uma fotografia se torna um símbolo de um acontecimento, maior é o seu valor de circulação em dispositivos de instituições midiáticas e também em dispositivos midiáticos de atores individuais", o que amplia o seu potencial de pregnância. Para a autora, falar de simbólico e da criação de símbolos é remeter ao contrato social, "pois um símbolo só se efetiva mediante a replicação e legitimação da sociedade" (ROSA, 2012, p. 87).

No mesmo sentido, Zago também destaca a importância da circulação de imagens, ao alegar que "uma imagem representativa, que representa coisas concretas, ao circular bastante pode vir a adquirir um valor simbólico, ou seja, que representa coisas abstratas" (ZAGO, 2013, p. 88). Um diferencial do momento em que surge a fotografia de Alan Kurdi para as outras já citadas, como a da menina vietnamita (1972) ou a da criança e do abutre (1993), é a existência de um espaço *online*, que permite uma circulação numa escala sem precedentes tanto em tempo como em abrangência.

Em artigo sobre o caso Alan Kurdi, Solange Lima e Vânia de Carvalho (2018) contabilizaram, em 12 horas, a visualização da fotografia em 20 milhões de telas. O estudo das autoras traz métricas espantosas sobre a velocidade do alcance global da imagem:

por volta das 13h, a chefe do Washington Post Bureau em Beirute, Liz Sly, compartilhou no Twitter a imagem, que seria replicada 7.421 vezes, “tornando-se o mais viral dos posts neste tipo de ambiente” (D’ORAZIO, 2015, p. 27). A escala da difusão mudou a partir de então; na primeira meia hora, a difusão alcançou o mesmo número de posts que haviam sido compartilhados nas duas horas anteriores. Foi quando a imagem alcançou uma difusão verdadeiramente global (LIMA; CARVALHO, 2018, p. 48).

Nesse contexto, a intensa circulação da imagem do menino logo no primeiro dia, a nível mundial, já representa uma legitimação, pela sociedade, do potencial simbólico da fotografia. Nos dias que seguem, surgem, então, diversas releituras. A maioria, virtual, compartilhada em redes sociais, mas há, também, outros tipos. Como comentam Lima e Carvalho, a criança como motivo estimulou muito rapidamente respostas artísticas. De acordo com o artigo das autoras, no dia seguinte à morte de Alan, o site de entretenimento BuzzFeed publicou 17 respostas artísticas; o site Bored Panda, uma plataforma para criativos, contabilizou o recebimento de 97 releituras do menino. “Essas recriações partem de uma apropriação do conteúdo, que é reconfigurado e remixado para fazer servir a um novo propósito” (ZAGO, 2013, p. 90) o qual, no caso em análise, é, muitas vezes, o de denúncia ou o de comover também. Na rede social Twitter, ilustradores de diversos países postaram suas versões da imagem.

Figura 16: Imagens publicada nas redes social ressignificando a imagem original. À esquerda, Umm Talha (Austrália); ao meio, Dijwar Ibrahim (Iraque); à direita, Omer Tosun (Turquia).



Fonte: Portais de notícias.⁷⁵

⁷⁵ Produzida por Umm Talha (Austrália), publicado em: MDIG. Artistas de todo mundo respondem à trágica morte de um menino refugiado sírio. 03/09/2015 Disponível em: https://www.mdig.com.br/index.php?itemid=35511&fb_comment_id=898115690275482_898421583578226#f3ec329652067e8 Acesso em: 16.Mar.2019.; ao meio, A segunda foi publica por: CHAVARRO, Laura. Artistas se solidarizan con tragédia de niño sírio Aylan Kurdi. El Heraldo. Mundo, 05/09/2015. Disponível em: <https://www.elheraldo.co/internacional/artistas-se-solidarizan-con-tragedia-de-nino-sirio-215552>. Acesso em: 16.Mar.2019; a terceira imagem é do artista Omer Tosun (Turquia), El PAÍS. O menino sírio da praia viaja em

Nessas respostas artísticas, é comum encontrar representações de Alan como um anjo.

Figura 17: Imagem produzida por Ahmad Kadi (Emirados Árabes).



Fonte: Site do artista.⁷⁶

mil desenhos. Disponível em:
https://brasil.elpais.com/brasil/2015/09/03/internacional/1441316653_944472.html São Paulo. 04/09/2015.
Acesso em: 16.Mar.2019.

⁷⁶ KADI, Ahmad. Disponível em: <http://ahmadkadi.com/imageview/41-Alan-Kurdi-Angel-Baby-Painting-Portrait-by-Ahmad-Kadi> Acesso em: 17.Mar.2019.

Figura 18: Imagem produzida por Khaled Yeslam.



Fonte: Publicado no site El Heraldo, sob título “Artistas se solidarizam com tragédia de ninã sírio Aylan Kurdi.”⁷⁷

Além das criações que circularam nas redes sociais, Alan Kurdi também suscitou manifestações artísticas em forma de graffiti, fotografia e performance.

Figura 19: Graffiti de Alan Kurdi em Sorocaba (Brasil)



Fonte: Imagem publica no portal G1.⁷⁸

⁷⁷ O CHAVARRO, Laura. Artistas se solidarizam com tragédia de niño sírio Aylan Kurdi. El Heraldo. Mundo, 05/09/2015. <https://www.elheraldo.co/internacional/artistas-se-solidarizan-con-tragedia-de-nino-sirio-215552>. Acesso em: 1.Mar.2019.

⁷⁸ G1. Grafite em Sorocaba faz homenagem a menino sírio morto após naufrágio. 04.09.2015. Disponível em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/sorocaba-jundiai/noticia/2015/09/grafite-em-sorocaba-faz-homenagem-menino-sirio-morto-apos-naufragio.html> Acesso em: 17.Mar.2019.

Figura 20: Graffiti de Alan Kurdi em Frankfurt (Alemanha).



Fonte: Imagem publicada em Folha de S. Paulo.⁷⁹

O artista chinês Ai Weiwei, em fevereiro de 2016, recriou a cena do menino morto numa praia na ilha grega de Lesbos, onde milhares de refugiados aportam, vindos da Turquia. A cena foi fotografada pelo India Today. Em maio de 2017, Weiwei voltou a representar Alan. Dessa vez, no Museu de Israel, em Jerusalém.

Figura 21: o artista Ai Weiwei recriando a cena do menino morto em Lesbos, Grecia.



Fonte: Imagem disponível no portal do jornal O Globo.⁸⁰

⁷⁹ FOLHA. Grafite dos artistas Justus Becker e Oguz Sen retrata Alan Kurdi, o menino refugiado sírio que se afogou no porto de Frankfurt, na Alemanha, em 2015. Imagem do Dia. 11.03.2016. Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/nova/42527-imagens-do-dia> Acesso em: 17.Mar.2019.

Figura 22: o artista refaz a foto no museu de Israel.



Fonte: Imagem disponível no site The Art Newspaper.⁸¹

Além disso, cerca de 30 pessoas - usando blusa vermelha e bermudas ou calças azuis - reproduziram a cena numa praia no Marrocos. Além disso, a imagem da criança também foi usada em diversos protestos.

⁸⁰ O GLOBO. Ai Weiwei recria foto de Aylan Kurdi e denuncia drama de milhares de refugiados. 01/02/2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/mundo/ai-weiwei-recria-foto-de-aylan-kurdi-denuncia-drama-de-milhares-de-refugiados-18583551>. Acesso em: 17.Mar.2019.

⁸¹ SHAW, Anny. Ai Weiwei poses as drowned Syrian refugee toddler once again. The Art Newspaper .31.Set.2017.

Figura 23: Protesto em praia do Marrocos.



Fonte: Imagem disponível no site da TV Band.⁸²

Figura 24: Protesto em Atenas, Grécia.



Fonte: Imagem disponível no site Alamy.⁸³

⁸² BAND. Marroquinos prestam homenagem a Aylan Kurdi. 07.09.2015. Disponível em: <https://bandrio.band.uol.com.br/noticias/100000770237/marroquinosprestamhomenagemaaylankurdi.html.html.html.html> Acesso em: 17.Mar.2019.

⁸³ ALAMI. Disponível em: <https://www.alamy.com/stock-photo-athens-greece-12th-sep-2015-a-protesters-holds-up-a-poster-with-a-87422559.html> Acessado em: 10.Mar.2019.

Figura 25: Protesto ocorrido em Londres, Inglaterra.



Fonte: Imagem disponível no site Alamy.⁸⁴

Para Zago, a recirculação jornalística pode ser considerada uma forma de participação ativa do público no jornalismo, “na medida em que envolve a colocação em circulação novamente do acontecimento jornalístico, a partir das apropriações dos interagentes” (ZAGO, 2013, p. 87). Todas as manifestações elencadas acima são exemplos da ação dos atores individuais no processo de simbolização da fotografia de Alan na sociedade: além dos veículos de comunicação enquadrarem as imagens como símbolo, há sujeitos que aceitam esses enquadramentos e, além de replicá-los, atuam sobre a imagem, atribuindo ainda mais significados e carga simbólica.

Ana Paula da Rosa também destaca o papel dos sujeitos como participantes ativos no processo de simbolização, visto que, ao fazer uso das diversas ferramentas disponíveis, como redes sociais, ilustrações, etc, eles assumem “de vez a função de produtores de discursos e de ‘manuseadores’ dos materiais significantes já exibidos anteriormente em dispositivos jornalísticos, contribuindo via replicação para a criação de imagens símbolos” (ROSA, p. 84). Ao trazer as respostas artísticas, buscamos a confirmação do caráter simbólico da fotografia de Alan Kurdi, que extrapola fronteiras. Para além de uma convenção social, o símbolo é confirmado quando transformado em arte. É preciso produzir releituras para reafirmar o símbolo como tal.

⁸⁴ ALAMI. Disponível em: encurtador.com.br/qUY69 Acessado em: 10.Mar.2019.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quase oito anos de guerra na Síria e só agora a situação parece ter arrefecido, com o Estado Islâmico perdendo força, tropas americanas em retirada e o governo de Bashar-al-Assad ainda no poder.

Mais de três anos já se passaram desde que Alan Kurdi morreu afogado. 6,3 milhões de refugiados. O jornalismo internacional, nesse período, acompanhou a crise migratória em intensidades bastante variáveis. Entendemos que, no Brasil, as imagens do menino sírio funcionaram como estopim para uma cobertura imediata mais assídua. Já o engajamento social com a questão humanitária ganhou muita força a partir da intensa circulação das fotos.

Então, qual o papel dos jornalismo na construção do caráter simbólico das fotografias de Alan Kurdi?

Ao dissertar sobre a forma como o jornalista constrói um acontecimento jornalístico, evidenciamos a subjetividade do processo, como é metodicamente pautado na experiência do sujeito jornalístico, sendo, assim, um processo social, por meio do qual o jornalista cria e corrobora, simultaneamente, um consenso que contribui para coesão da sociedade. Também salientamos que, no contexto da rotina produtiva do jornal, há critérios objetivos a serem considerados na construção da notícia, tidos como inerentes da profissão jornalística. Destacamos que no dia-a-dia da redação, a escolha dos acontecimentos que vão se transformar em notícia é feita de maneira quase automática e que, muitas vezes, essas escolhas seguem as escolhas dos outros veículos de comunicação.

Dessa forma, concluímos que o texto jornalístico é capaz de oferecer recortes de uma realidade fenomênica, interpretados e entregues a uma audiência. Daí, assumimos o conceito de enquadramento para resumir a atuação do jornalismo na construção social da realidade. Considerando isso, entendemos que o jornalismo desempenha um papel fundamental na construção de símbolos na sociedade, já que jornais são vistos como fonte de valor e credibilidade de informações.

Tratando especificamente do nosso objeto de pesquisa, verificamos as características visuais da fotografia que nos pungem, nos afetam, e analisamos a construção jornalística da Folha de S. Paulo em torno delas. Constatamos, ao fazer uma *framing analysis*, que, por meio do discurso, o jornal entregou à sociedade a imagem já enquadrada como

símbolo desde a primeira matéria sobre o assunto. Além disso, ao retomar constantemente o caso de Alan Kurdi em diversas notícias, reiterou socialmente esse enquadramento.

Resgatando aqui nosso objetivo geral de pesquisa - analisar a representação simbólica da sequência de fotografias de Alan Kurdi com base no conceito de acontecimento jornalístico, levando em consideração o papel do jornal Folha de S. Paulo na abordagem dessas imagens, no atual contexto dos refugiados sírios -, concluímos que, sempre acompanhada de palavras que remetem à emoções, a fotografia foi apresentada como capaz de gerar uma comoção geral. E, essa comoção, por afetar também os responsáveis por tomar as decisões, acabou suscitando uma série de desdobramentos sociais, políticos e econômicos.

Ao verificar três aspectos da construção simbólica, desde a análise específica da imagem, passando pelo processo evenemencial da notícia, culminando nas releituras artísticas, pretendemos, por meio dos nossos recortes do acontecimento global, responder ao nosso primeiro objetivo específico, a saber: aprofundar e analisar, por meio da sequência de fotografias de Alan Kurdi, o conceito de símbolo;

A verificação dos enquadramentos oferecidos pela Folha de S. Paulo, desenvolvida no capítulo 5, busca atender o segundo objetivo específico da nossa lista. A análise também possibilitou a investigação dos enquadramentos utilizados para se referir a todo o contingente de refugiados sírios, que concluímos ser dividida em dois aspectos. O primeiro, o de ressaltar a desgraça humana vivida por aquelas pessoas, destacando dificuldades e sofrimentos. O segundo, enquadra os refugiados como um problema político, quando o foco é o desenrolar burocrático de governos para lidar com o contingente de pessoas batendo às portas dos países.

O capítulo 6 foi o responsável por trazer a atuação dos atores individuais na consolidação simbólica das imagens de Alan Kurdi, por meio da recirculação do acontecimento jornalístico. Utilizamos as respostas artísticas como forma de rastrear uma parcela da participação da sociedade na construção simbólica.

Então, finalmente, como a sequência de fotos de Alan Kurdi se torna símbolo da crise humanitária vivida refugiados sírios?

A imagem do menino é o próprio acontecimento jornalístico na medida em que a morte de refugiados no Mediterrâneo é registrada numa fotografia com características que, enfim, comoveram muitos: é essa a ruptura causada no convencional, é daí que vem o choque. É por isso, também, que a imagem é síntese de uma crise humanitária: um mesmo quadro nos afeta com o pesar pela morte de uma criança, com o desespero ao pensar pelo que ela passou,

com a angústia ao pensar que, como ela, outros tantos milhares já pereceram e com o sentimento de culpa ao percebermos de que foi preciso tal chegar a tal ponto para darmos atenção a isso. A imagem é síntese enquanto consegue concentrar visualmente os dilemas morais da sociedade que assiste à crise do sofá confortável da sala de casa. A imagem se torna símbolo quando essa sociedade levanta.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Pedro. **Notas para uma História do Jornalismo de Agências**. In: VII Encontro Nacional de História da Mídia. Anais. Fortaleza, 2019. Disponível em:

<<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/7o-encontro-2009-1/Notas%20para%20uma%20Historia%20do%20Jornalismo%20de%20Agencias.pdf>>

Acesso em: 30.Jan.2018.

ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade: o que a imagem dá a pensar. **In: Pensar a Imagem**. idem (Org). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. In: Obra Completa, Machado de Assis. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994. Disponível em:

<<http://www.machadodeassis.ufsc.br/obras/romances/ROMANCE,%20Memorias%20Postumas%20de%20Bras%20Cubas,%201880.htm>> Acesso em: 15. jan. 2018.

BAHIA, Ana Lúcia; RIGUEIRA, Marina. **Internet e reconfiguração da prática jornalística: a editoria internacional nos jornais Folha de S. Paulo, O Estado de S. Paulo e em seus respectivos portais**. Covilhã: Biblioteca Online de Ciências da Comunicação. 2010. Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/esp/autor.php?codautor=1834>> Acesso em: 23. jan. 2019.

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

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

BAUMAN, Zygmunt. **Estranhos à nossa porta**. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

BENETTI, Marcia. O jornalismo como acontecimento. Marcia Benetti e Virginia Fonseca (Org) In: **Mapeamentos Críticos**: Jornalismo e Acontecimento. Florianópolis: Insular, 2010.

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

BONFANTI, Sara; FARGUES, Philippe. **When the best option is a leaky boat**: why migrants risk their lives crossing the Mediterranean and what Europe is doing about it. European University Institute, Migration Policy Centre, 2014.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 8 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

CARVALHO, Carlos. **O enquadramento como conceito desafiador à compreensão do jornalismo**. In: XIV Congresso de Ciências da Comunicação da Região Sudeste. Rio de Janeiro. Anais. Rio de Janeiro, 2009. P.1-13 Disponível em:

<<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2009/resumos/r14-0206-1.pdf>> Acesso em: 30.fev.2018.

CAVALCANTI, Anna. Arte, fotografia e formas de percepção em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: **Psicanálise & Barroco em revista**. v., 11, n. 2, dez 2013. p.198-209. Disponível em: <<http://132.248.9.34/hevila/Psicanalise&barrocoemrevista/2013/no2/13.pdf>> Acessado em: 20.fev.2018.

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

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das Mídias**. São Paulo: Contexto, 2018.

COCCIA, Emanuele. **Física do sensível** - pensar a imagem na Idade Média. In: Pensar a Imagem. Emmanuel Alloa (Org.). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

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

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

_____. Quando as imagens tocam o real. Belo Horizonte: **Revista Pós**. v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/viewFile/60/62>> Acessado em: 30.03.2018.

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

GAMARNIK, Cora. **“Podría ser el hijo de cualquier europeo”**. Revista Anfibia, 2015. Disponível em <<http://revistaanfibia.com/ensayo/podria-ser-el-hijo-de-cualquier-europeo/>> Acesso em: 23. jan. 2019.

GITLIN, Todd. **The whole world is watching**, Califórnia: University of California Press.1980.

GOMES, Melissa. **O conceito de enquadramento noticioso nos estudos publicados em periódicos científicos (2013-2016)**. In: XV Congresso de Ciências da Comunicação. 4 a 9 de setembro de 2017. Anais. Curitiba 2017. p.1-14. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-2928-1.pdf>> Acessado em: 23.jan.2019.

_____. Fotografia e experiência urbana: notas sobre a poética do caos em Eustáquio Neves., São Paulo: **Líbero**. 19, n. 37, p. 61-70, jan./jun. de 2016. Disponível em: <<https://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2016/08/Osmar-Goncalves-Reis-Filho-Libero-37.pdf>> Acessado em: 20.Jun.2018.

GONÇALVES, Telmo. A abordagem do enquadramento nos estudos em Jornalismo. Lisboa: **Revista Caleidoscópio**, n. 5/6, 2005. pp. 157-167. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/caleidoscopio/article/view/2268>> Acesso em: 4.Jan.2019.

HALL, Stuart. A produção social das notícias: o *mugging* nos *media*. Jornalismo: questões, teorias e “estórias”. Nelson Traquina (Org). **Comunicação e Linguagens**, Editora Vega, 2 ed, 1999.

HANGAI, Luis Antônio. *A framing analysis* de Goffman e sua aplicação nos estudos em Comunicação. Paraná: **Revista Ação Midiática**. v. 2, n. 1, 2012. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/acaomidiatica/article/view/28658/19303> > Acesso em: 22.10.2018.

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

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

LAMBIS, Lascario. Asilo y refugio en América Latina: avances o retrocesos? Cartagena de Indias: **Saber, ciencia y libertad**. v. 8, n 1. p. 63-68. 2013. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5109389.pdf>> Acesso em: 10.Jan.2019.

LIMA, Solange; CARVALHO, Vânia. Circuitos e potencial icônico da fotografia: o caso Aylan Kurdi. Porto Alegre: **Estudos Ibero-Americanos**. v. 44, n. 1, jan/abr 2018. pp. 41-60. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/27676> Acesso em: 10.Out.2018.

MARCONDES FILHO, Ciro. As imagens que nos aprisionam e a escapada a partir do corpo: sobre Dietmar Kamper. Lisboa: **Comunicação & Cultura**, n.º 4, 2007. p. 153-174. Disponível em: Acessado em: https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/10390/1/04_09_Ciro_Marcondes_Filho.pdf Acesso em: 10.Nov.2019.

MARTELETO, Sylvia. **O desaparecimento da aura em Walter Benjamin**. 2010. 141 f. Dissertação (mestrado em Filosofia). Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

MITCHELL, W.T.J. **Word a Critical Terms for Art History**. NELSON, Robert; SHIFF, Richard. Chicago:University of Chicago Press, 1996.

_____. **Picture Theory**. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

NANCY, Jean-Luc. Imagem, mimesis & méthexis. In: **Pensar a Imagem**. Emmanuel Alloa (Org.). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

NATALI, João Batista. **Jornalismo Internacional**. São Paulo: Contexto, 2004. Projeto Democratização da Leitura. Disponível em: <<https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbncqb3JuYWxpemFkbzlwMTV8Z3g6MjJiNWY4Mzk0ZGY1YzI2>> Acesso em: 23. jan.2019.

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

RANCIÈRE, Jacques. As imagens querem realmente viver? In: **Pensar a Imagem**. Emmanuel Alloa (Org.). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. **O destino das imagens**.. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

ROMAN, Emanuela. **Mediterranean Flows into Europe. Refugees or migrants?** EMed. Mediterranean Yearbook, 2015. pp. 77-80.

ROSA, Ana Paula. **Imagens-totens**: a fixação de símbolos nos processos de midiaticização. 2012. 360 f. Tese (Doutorado em Comunicação). Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação, Universidade Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2012.

_____. Imagens-totens em permanência x tentativas midiáticas de rupturas. In: **Teorias da Imagem e do Imaginário**. Org: Denize Correa Araujo e Malena Segura Contrera. Compós, 2014. p. 28-49.

_____. O êxito da gula: a indestrutibilidade da imagem-totem no caso Aylan Kurdi. Brasília: **E-compós**, v. 20, n. 2, maio/ago 2017. Disponível em: <<http://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1298>> Acesso em: 30.Dez.2018.

SCHELP, Diogo. **Correspondente de Guerra**: os perigos da profissão que se tornou alvo de terroristas e exércitos. São Paulo: Contexto, 2016.

SCIORRA, Jorgelina. El método iconológico de Aby Warburg: El caso del Pasaje Dardo Rocha. La Plata: **Boletín de Arte**, ano 2013, n. 13.

SILVA, Carlos Eduardo Lins da. **Correspondente internacional**. São Paulo: Contexto, 2011.

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

_____. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STEINBERGER, Margarethe Born. **Discursos geopolíticos da mídia**: jornalismo e imaginário internacional na América Latina. São Paulo: Cortez, 2005.

TEIXEIRA, Gabriel. O refúgio que você pode ver: uma análise do discurso da mídia brasileira sobre o refúgio. Paraná: **Interin**, v. 22, n. 1, jan/jun 2017. p. 168-173. Disponível em: <<http://seer.utp.br/index.php/i/article/viewFile/566/527>> Acesso em: 30.Dez.2018.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo Volume II**: a tribo jornalística, uma comunidade interpretativa transnacional. Florianópolis: Insular, 2005.

VIANA, Bruno, LIMA, Maria Érica de Oliveira. Além das fronteiras: uma breve história do jornalismo internacional. Paraíba: **Revista Cultura Midiática**. Ano VI, n. 10, jan-jun 2013.

Disponível em: <<http://www.periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/cm/article/view/16198>>
Acessado em: 15.Jan.2019.

REIS FILHO, Osmar Gonçalves. Desconstrução, opacidade e desmemória: a re-invenção da fotografia na prática contemporânea. São Paulo: **Revista De Cultura Audiovisual**. 2007, p.89-99. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2007.65646> Acesso em: 20.Jan.2019.

_____. Fotografia e Experiência Urbana: notas sobre a poética do caos em Eustáquio Neves. São Paulo: **Libero**. v. 19, n. 37, p. 61-70, (jan/jun), 2016. Disponível em: <<https://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2016/08/Osmar-Goncalves-Reis-Filho-Libero-37.pdf>> Acessado em: 10.out.2018.

WOLF, Mauro. **Teorias da Comunicação**. Lisboa: Presença, 5 ed, 1999. Disponível em <http://www.jornalismoufma.xpg.com.br/arquivos/mauro_wolf_teorias_da_comunicacao.pdf> Acesso em: 23 de jan. 2019.

ZAGO, Gabriela. A recirculação do acontecimento jornalístico em imagens remixadas: Cibercultura e apropriações. Santa Cruz do Sul: **Revista Rizoma**. v. 1, n. 1, jul 2013. p. 85-99. Disponível em: <<https://online.unisc.br/seer/index.php/rizoma/article/view/3505>> Acesso em: 10.jan.2018.

ANEXOS



LINK PARA ACESSO À TABELA COMPLETA:

https://docs.google.com/spreadsheets/d/1fDp9Uy1-ZDlWmCgmqFd3_m5jxIIB_ZCvypGfgBaa-Q/edit?usp=sharing