



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM (IEL)
LABORATÓRIO DE ESTUDOS AVANÇADOS EM JORNALISMO (LABJOR)

ARMANDO MARTINELLI NETO

FOGO NO MAR:
COMPLEXIDADE E AFETO NA ABORDAGEM DOS FLUXOS DE REFUGIADOS
NA COSTA ITALIANA

Campinas
2020

FOGO NO MAR:
COMPLEXIDADE E AFETO NA ABORDAGEM DOS FLUXOS DE REFUGIADOS
NA COSTA ITALIANA

Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem e Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestre em Divulgação Científica e Cultural, na área de Divulgação Científica e Cultural.

Orientador: Prof. Dr. Celso Luiz Figueiredo Bodstein

Este exemplar corresponde à versão para defesa da Dissertação defendida por Armando Martinelli Neto orientado pelo Prof. Dr. Celso Bodstein.

Campinas
2020

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

M366f Martinelli Neto, Armando, 1974 -
Fogo no mar: complexidade e afeto na abordagem dos fluxos de refugiados na costa italiana / Armando Martinelli Neto. – Campinas, SP : [s.n.], 2020.

Orientador: Celso Bodstein.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Narrativas complexas. 2. Representações sociais. 3. Fluxos de refugiados. I. Bodstein, Celso. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Fire at sea: complexity and commitment in addressing the flow of refugees on the italian cost

Palavras-chave em inglês:

Complex narratives

Social representations

Refugee flows

Área de concentração: Divulgação Científica e Cultural

Titulação: Mestre em Divulgação Científica e Cultural

Banca examinadora:

Celso Luiz Figueiredo Bodstein

Fabiano Ormaneze

Maria Lucia de Paiva Jacobini

Data de defesa: 18-11-2020

Programa de Pós-Graduação: Divulgação Científica e Cultural

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-9406-0666>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/3398232917581928> Powered by TCPDF (www.tcpdf.org)



BANCA EXAMINADORA

Celso Luiz Figueiredo Bodstein

Maria Lucia de Paiva Jacobini

Fabiano Ormaneze

**IEL/UNICAMP
2020**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

Aos meus avós, Armando e Vitória, e ao pequeno Alberto (meu pai), que atravessaram o oceano em busca de um recomeço distante do medo das guerras.

Agradecimentos

À minha mãe e irmão, pela paciência, compreensão e todo apoio. Aos amigos, pelo incentivo e trocas tão importantes.

Ao professor Celso Bodstein, pela nova parceria, por me “resgatar” para a academia. Meu respeito e admiração, sempre.

Aos professores Fabiano Ormanze e Maria Lucia Jacobini, pelas valiosas contribuições, por ajudarem a enxergar e sedimentar o caminho além das ideias.

À PUC-Campinas, instituição de minha graduação, e local onde assisti ao filme Fogo no Mar, durante mostra de cinema italiano de Campinas. Sessão essa que, sem a ciência prévia dos envolvidos, também reuniu o orientador e os dois professores que fizeram a composição da banca desse trabalho.

Ao Labjor (Laboratório em Estudos Avançados em Jornalismo), pela capacidade em fomentar pesquisas e unir pessoas em prol da transferência de conhecimento, do instigar a produção e aproximação da ciência e cultura com a comunidade. Aos professores e funcionários, todo meu carinho.

À Unicamp, pelo exemplo de instituição pública, atenta com as manifestações em prol da diversidade e outras questões sociais tão pertinentes em nosso país.

A poesia é ao mesmo tempo um esconderijo e um alto-falante.

(Nadine Gordimer)

RESUMO

Esse trabalho tem por intuito ressaltar a importância das representações oriundas de narrativas complexas como forma a suscitar compreensões afetuosas dos dramas sociais. Fruto de uma pesquisa qualitativa, baseada em método dedutivo, a dissertação tem como objeto principal de análise o documentário Fogo no Mar (2016), dirigido por Gianfranco Rosi, referente à chegada de refugiados à ilha de Lampedusa, na costa italiana. Trata-se de um dos vários movimentos migratórios no mundo que, juntos, são considerados pela ONU (Organizações das Nações Unidas) o maior deslocamento humanitário desde a II Guerra Mundial, com milhões de pessoas forçadas a abandonar suas casas devido a conflitos armados, violência e violação dos direitos humanos. Embasado em autores como Cremilda Medina, Edgard Morin, Gilles Lipovetsky, Guy Debord, Josep Catalá, Luiz Gonzaga Motta, Vladimir Safatle, Zigmunt Bauman, entre outros, pretende-se referendar a potência da divulgação cultural como instrumento catalizador de expressões complexas, além de levantar reflexões quanto a produção de uma prática jornalística mais afetuaosa.

Palavras-chave: Narrativas complexas. Representações sociais. Fluxos de refugiados.

ABSTRACT

This work aims to emphasize the importance of representations from complex narratives as a way to raise affectionate understandings of social dramas. The result of a qualitative research, based on a deductive method, the dissertation's main object of analysis is the documentary *Fire at Sea* (2016), directed by Gianfranco Rosi, referring to the arrival of refugees on the island of Lampedusa, on the Italian coast. It is one of several migratory movements in the world that together are considered by the UN (United Nations Organizations) to be the largest humanitarian displacement since World War II, with millions of people forced to leave their homes due to armed conflicts, violence and violation of human rights. Based on authors such as Cremilda Medina, Edgard Morin, Gilles Lipovetsky, Guy Debord, Josep Catalá, Luiz Gonzaga Motta, Vladimir Safatle, Zigmunt Bauman, among others, it is intended to refer to the power of cultural dissemination as a catalyst for complex expressions, in addition to raise reflections on the production of a more affectionate journalistic practice.

Keywords: Complex narratives. Social representations. Refugee flows.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Origem das pessoas solicitando refúgio na UE	16
Figura 2 - Solicitações de refúgio aprovadas em 2014.....	17
Figura 3 - O resgate de Aylan Kurdi, capa de inúmeras publicações.....	23
Figura 4 - La Repubblica	28
Figura 5 - Libero: La bimba trentina di 4 anni morta di malaria.....	29
Figura 6 - Libero: Fuori dall'Europa.....	29
Figura 7 - Il Giornale: La deriva del buonismo	30
Figura 8 - Il Giornale: Caos immigrazione.....	30
Figura 9 - Corriere Della Sera: Migranti, un colpo all'Italia	31
Figura 10 - Sem asilo.....	32
Figura 11 - O norte fecha suas portas aos imigrantes.....	33
Figura 12 - Manchetes do jornal Corriere dell Umbria	34
Figura 13 - Safety Orange Swimmers	48
Figura 14 - Obra do artista Ai Weiwei: Barco de refugiados (Parque do Ibirapuera, SP) ...	49
Figura 15 - Escultura “A Balsa de Lampedusa”.....	50
Figura 16 – Escultura Rubicon	51
Figura 17 - Guarda turco ao lado do corpo de Aylan (Imagem original).....	53
Figura 18 - Grupo se veste de camisa vermelha e bermuda azul, em uma praia em Rabat (Marrocos), para lembrar morte de Aylan Kurdi.....	53
Figura 19 - Imagem de Aylan retratada por artistas em Frankfurt/ALE	54
Figura 20 - Escultura de areia feita pelo artista Sudarsan Pattnaik	54
Figura 21 - Jornalista húngara derruba refugiados	55
Figura 22 - Charge de Hasan Abadi	56
Figura 23 - Imagem de um campo de refugiados, retratado por Ai Weiwei	57
Figura 24 - Charge de Patrick Chappatte – Salva-vidas da União Europeia.....	58
Figura 25 - Charge de Patrick Chappatte – Bem-vindo a Alemanha	59
Figura 26 - Charge de Patrick Chappatte – Muro entre EUA e México	59
Figura 27 - Peça “Quando eu morrer, vou contar tudo no céu”	62
Figura 28 - Cena da peça “Migraaantes”.....	63
Figura 29 - Cena de “A Valquíria”, de Wagner	64
Figura 30 - Sotto il cielo di Lampedusa	68
Figura 31 - Representação do cine-olho, de Vertov	72
Figura 32 - Era o Hotel Cambridge (2016), de Eliane Caffé.....	75
Figura 33 - Exodus – De onde vim não existe mais (2017), de Hank Levine.....	76
Figura 34 - Humanflow — Não existe lar se não há para onde ir (2017), de Ai Weiwei	77
Figura 35 - Cidade de Fantasmas (2017), de Matthew Heineman	78
Figura 36 - Para Sama (2019), de Waadal-Kateab	79
Figura 37 - Cafarnaum (2019), de Nadine Labaki.....	80
Figura 38 - Zaatari: Memórias do Labirinto (2019), de Paschoal Samora	81
Figura 39 - Aeroporto central - Karin Ainouz (2020) Fonte: Adoro Cinema, 2020	82
Figura 40 - Local destinado a permanência de refugiados no aeroporto de Tempelhoff	83
Figura 41 - Karin Ainouz com Ibrahim Al-Hussein e Qutaiba Nafea.....	84

Figura 42 - Cartaz promocional de Fogo no Mar	85
Figura 43 - Samuele em cena inicial de Fogo no Mar.....	87
Figura 44 - Samule e sua avó.....	90
Figura 45 - Samuele em exame de vista – Fogo no Mar	91
Figura 46 - O garoto Samuele em consulta com Dr. Bartolo – Fogo no Mar	92
Figura 47 - Cena de Fogo no Mar – Refugiados	94
Figura 48 - Samuele e o tampão em sua vista cansada – Fogo no Mar.....	95
Figura 49 - Refugiados resgatados em péssimas condições – Fogo no Mar	95
Figura 50 - Cena de Fogo no Mar	96
Figura 51 - Resgate de refugiados – Fogo no Mar	97
Figura 52 - Cena de resgate de refugiados – Fogo no Mar	98
Figura 53 - Personagem Dr. Bartolo – Fogo no Mar.....	100
Figura 54 - Gianfranco Rossi em ação	102
Figura 55 - Cartaz de Fogo no Mar	104
Figura 56 - Charge ¿Cuál es su nacionalidad?	116

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
Cenário.....	14
A mídia jornalística.....	18
A superação da pós-modernidade pela hipermodernidade	21
A mídia jornalística italiana	24
O medo e o afeto	36
CAPÍTULO 1 – NARRATIVAS COMPLEXAS, RESIDUAIS AFETUOSOS	43
1.1 A complexidade	44
1.2 O fluxo dos refugiados pela arte	46
1.2.1 Instalações	47
1.2.2 Fotografia	52
1.2.3 Charges.....	57
1.2.4 Teatro	61
1.2.5 Poesia	64
CAPÍTULO 2 – DOCUMENTÁRIO, REPRESENTAÇÃO, ALTERIDADE.....	69
2.1 Fogo no Mar.....	85
2.1.1 Os silêncios	96
2.1.2 A autoria.....	99
CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	117
FILMOGRAFIA.....	120

INTRODUÇÃO

“...Enquanto facções militares se enfrentam furiosamente no norte da África e em diversos pontos do Oriente Médio, legiões de refugiados tentam abrigar-se no santuário da União Europeia... A mídia internacional cumpre passivamente o seu dever, e apenas mostra o que a deixam mostrar. Não vai adiante, não questiona...”

(Alberto Dines, 2015)

Milhões de pessoas recolhem poucos pertences, adentram embarcações lotadas, normalmente em condições precárias, organizam caravanas, deixam familiares e amigos, em busca de algum local que permita um pouco de dignidade para se viver. Uma viagem sem qualquer garantia de aporte, porém, praticamente a única forma de manter uma chama de esperança, pois a realidade em suas terras natais é cruel, pintada em autoritárias e sanguinolentas demonstrações de poder. Tal enredo não tem nada de inédito, ao contrário, a busca por uma vida melhor, distante dos horrores em seu país de origem, faz parte da história humana.

Esse trabalho destaca os fluxos migratórios ocorridos entre 2012 e 2018, com destino ao continente europeu, especificamente à costa italiana, na ilha de Lampedusa, o ponto mais próximo entre África e Europa. O texto pretende analisar as representações dadas ao fato, principalmente, por meio dos residuais afetuosos oriundos de narrativas mais complexas, quase sempre advindas do universo artístico. Em especial, por meio das análises do filme *Fogo no Mar*, de 2016, (Direção de Gianfranco Rosi, documentário, 114 min. Título original: *Fuocoammare*), vencedor do Festival de Berlim do mesmo ano, objeto central dessa pesquisa. Através dele procura-se referendar a teoria apresentada, já que a obra, baseada no resgate de refugiados nas imediações da ilha de Lampedusa, proporciona olhares significativos às chamadas teorias da complexidade, fundamentais nos estudos de Edgard Morin e Josep Catalá.

A dissertação visa também refletir sobre o papel da mídia dentro desse contexto, atrelada a um cenário econômico-político global, e suas responsabilidades na assimilação pública dos (des)afetos envolvidos nas disseminações da história cotidiana. Nesse sentido, partindo de uma reflexão geral até focar em observações pontuais quanto a cobertura da imprensa italiana durante o período mencionado.

Trata-se de uma pesquisa qualitativa, baseada em método dedutivo, centrada na importância da Narratologia como teoria de análise na construção de sentidos das relações humanas (MOTTA, 2005, p.22). O uso de poemas ao longo do texto é um exercício de metalinguagem, com a pretensão de ressaltar as abordagens discutidas. As imagens complexas, em associação às análises narrativas, são as pontes do raciocínio que este trabalho busca traçar como alicerce das principais reflexões, embasado também em autores como Cremilda Medina, Gilles Lipovetsky, Guy Debord, Vladimir Safatle, Zigmunt Bauman, entre outros.

Ressalta-se que esta dissertação de mestrado em divulgação científica e cultural parte do zelo inicial da instituição (Unicamp) em fomentar projetos que permitam a população adquirir conhecimento sobre ciência, e constate o quanto ela está presente em seu entorno. Exige, portanto, busca por objetos de investigação e abordagens teórico-metodológicas que passam, necessariamente, pelo diálogo entre diversas disciplinas e múltiplas formas de expressão de conhecimentos, culturas, tecnologias, artes e ciências. Esse trabalho procura fomentar a importância da divulgação cultural como instrumento de compreensão das questões sociais, sendo catalizador das expressões que deem vulto ao elemento humano, caminho gerador de afeto diante das arbitrariedades coligadas às esferas do mundo financeiro-político.

Cenário

Segundo dados do *Relatório Global Trends* do Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados (ACNUR, 2017)¹, 68,5 milhões de pessoas se deslocaram à força no mundo, somente no ano de 2017. Esse fluxo migratório foi considerado pela ONU o maior movimento nesse sentido desde a II Guerra Mundial. Outro dado significativo diz respeito ao número de migrantes internacionais. A Organização Internacional para as Migrações (OIM, 2015), também agência da ONU, informou que o número de migrantes internacionais alcançou a marca de 244 milhões de pessoas, segundo seu relatório *International Migration Flows to and From Selected Countries: The 2015 Revision* (OIM, 2015)². Esse dado engloba

¹ Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/acnur-numero-de-pessoas-deslocadas-chega-a-685-milhoes-em-2017/>>. Acesso em 02/07/2020.

² Disponível em: <<https://www.un.org/en/development/desa/population/migration/data/empirical2/migrationflows.asp>>. Acesso em 02/07/2020.

diversas categorias de migrantes: econômicos, expatriados, refugiados, requerentes de asilo indocumentados, trabalhadores transfronteiriços, trabalhadores sazonais, binacionais etc. A esse trabalho interessa, particularmente, o deslocamento de refugiados, uma categoria bastante específica dentro do vasto universo das migrações, conforme o Estatuto dos Refugiados³, criado em 1951, na Convenção de Genebra.

[...] aquela pessoa cuja condição de refúgio já fora reconhecida por um instrumento internacional anterior, e, ainda, aquela que temendo ser perseguida por motivos de raça, religião, nacionalidade, grupo social ou opiniões políticas, se encontra fora do país de sua nacionalidade e que não pode ou, em virtude desse temor, não quer valer-se da proteção desse país, ou que, se não tem nacionalidade e se encontra fora do país no qual tinha sua residência habitual em consequência de tais acontecimentos, não pode ou, devido ao referido temor, não quer voltar a ele (NAÇÕES UNIDAS, 1951, p. 2).

As informações mais intrigantes, contudo, centram-se nesse apontamento do desenvolvimento relatório Tendências Globais⁴, também da ACNUR, em 2017, referente às percepções sobre os deslocamentos. Os dados apontam que 85% dos refugiados estão abrigados em países em desenvolvimento, e recebem pouco apoio para cuidar dessas populações. Quatro, em cada cinco refugiados, permanecem em países vizinhos aos seus locais de origem. O deslocamento através das fronteiras também é muito menor do que uma possível percepção diante da estatística global. Quase dois terços dos refugiados deslocam-se internamente e continuam vivendo dentro de seus próprios países. A maioria dos refugiados é oriunda de cinco países: Síria, Afeganistão, Sudão do Sul, Mianmar e Somália, e, dos que atravessam fronteiras, a maior parte encontra-se na Turquia, Paquistão e Líbano.

Com base nessas informações, podemos verificar que existe um grande fluxo de refugiados, mas a maior parte move-se dentro do próprio país ou se abriga em nações vizinhas. Seguem alguns gráficos comparativos entre os anos de 2014 e 2015⁵ para ilustrar um pouco mais sobre a real situação da chegada dos refugiados na Europa. Reparem que os números são bem distantes daqueles aventados na origem dos fluxos. Reparem na diferença

³ Disponível em:

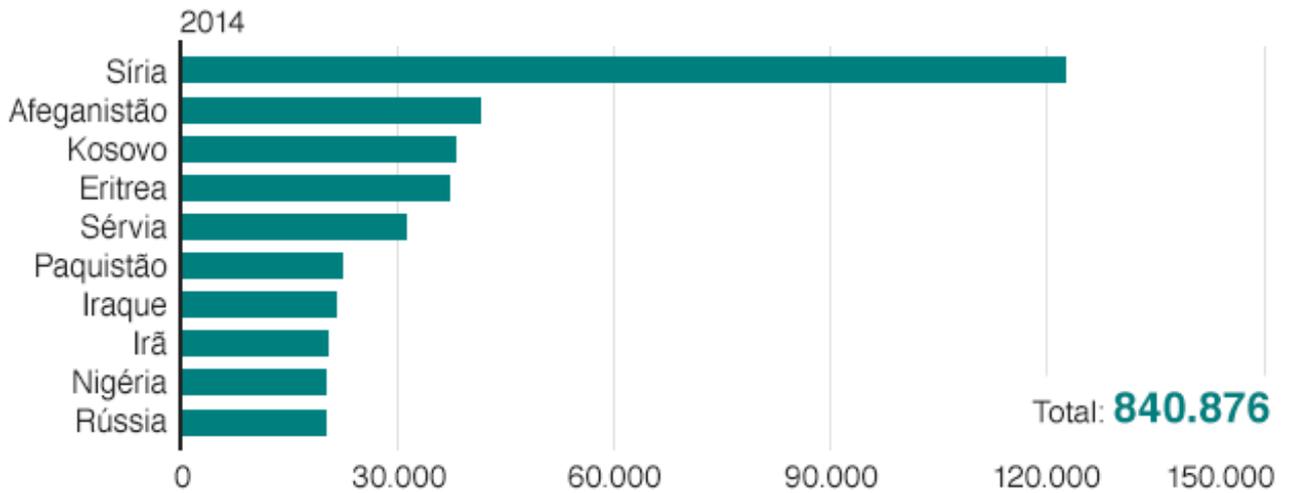
<https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/portugueses/BDL/Convencao_relativa_ao_Estatuto_dos_Refugiados.pdf>. Acesso em: 03/03/2020.

⁴ Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/acnur-numero-de-pessoas-deslocadas-chega-a-685-milhoes-em-2017/>>. Acesso em 28/06/2020.

⁵ Conforme <https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/09/150904_graficos_imigracao_europa_rm>. Acesso em 02/08/2020.

entre as solicitações de pedidos de refúgios e a aceitação. Especialmente, destaca-se o número de refugiados aceitos em solo italiano.

Figura 1 - Origem das pessoas solicitando refúgio na UE



Fonte: Eurostat

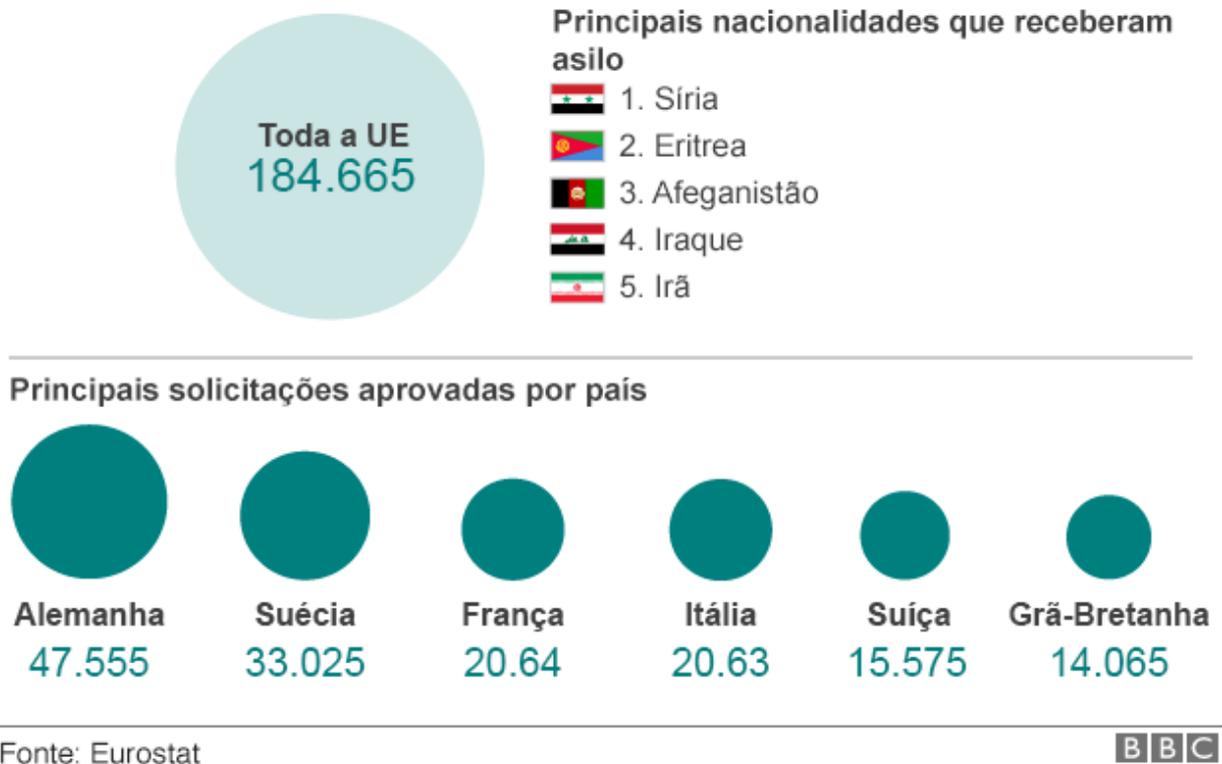
BBC

Fonte: BBC, 2015⁶

⁶ Disponível em:

<https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/09/150904_graficos_imigracao_europa_rm>. Acesso em 15/09/2020

Figura 2 - Solicitações de refúgio aprovadas em 2014
Solicitações de refúgio aprovadas em 2014



Fonte: BBC, 2015⁷

A ilha de Lampedusa/ITA, com uma superfície de 20 km², é o ponto mais próximo entre os continentes africano e europeu, e o destino principal dos refugiados do norte da África. Nos últimos 20 anos chegaram à ilha cerca de 300.000 pessoas, segundo dados do Ministério do Interior italiano e do Alto Comissariado da ONU para Refugiados⁸. A ilha italiana e o litoral grego são pontos importantes de desembarque de refugiados na Europa. Essas rotas costumam ser feitas em embarcações precárias, normalmente organizadas por exploradores do desespero. A viagem para a Itália é mais longa e perigosa. De acordo com a IOM, 2.643 pessoas morreram no Mediterrâneo em 2015⁹.

Como visto nos números e gráficos, existe um aumento no fluxo migratório no período mencionado, e crescimento no pedido de asilos e entrada de refugiados na Europa.

⁷ Disponível em:

<https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/09/150904_graficos_imigracao_europa_rm>.

⁸ Disponível em: <<https://www.migramundo.com/lampedusa-a-porta-da-europa/>>. Acesso em 10/07/2020.

⁹ Disponível em:

<https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/09/150904_graficos_imigracao_europa_rm>. Acesso em 12/07/2020.

Existem tragédias, especialmente nas travessias oceânicas, com barcos superlotados sucumbindo à viagem, tirando a vida de milhares de pessoas. A construção desse panorama tem o objetivo de fomentar uma reflexão inicial e vital na condução do raciocínio central desse texto. Há uma crise na origem dos deslocamentos forçados dessas pessoas, arraigada nos embates truculentos e disputas de poder em suas terras natais. A brutalidade e uso da força, somada a miséria, impulsionam os deslocamentos humanos. Apesar do aumento do número de pedidos de refúgio na Europa, a grande maioria dos refugiados move-se dentro do próprio país natal ou acomoda-se em nações fronteiriças. Os desastres, com mortes de refugiados, e com grande repercussão mundial, acontecem, normalmente, nas travessias oceânicas, em especial, do norte da África para a ilha italiana de Lampedusa.

Há uma crise que suscita a movimentação dos refugiados. Essa é fato, concreta, e tem como decorrência tragédias em alguns deslocamentos. Mas segundo o relatório *How does the media on both sides of the Mediterranean report on migration?*, realizado pelo *Ethical Journalism Network*, no âmbito da *EUROMED Migration IV*, e implementado pelo *International Centre for Migration Policy Development (ICM -PD)*, *União Europeia 2017*¹⁰, existe uma outra crise além da que move os fluxos migratórios, e esta reside na imagem construída pela proliferação de discursos – políticos, sociais e midiáticos. Essa “crise” tem um interlocutor em especial, a mídia jornalística.

A mídia jornalística

É importante ressaltar o tipo de mídia que esse trabalho está apontando como propagador dessa “crise”. Interessa aqui, fundamentalmente, o jornalismo enquanto campo de estudo e forma de conhecimento social especialmente coligado à chamada mídia de massa, “prática de fazer sentido da modernidade” (LÜCKMAN, 2013, p. 16). Na prática do jornalismo informativo, a regra geral dominante ainda é a da simplificação – de base cartesiana. “Pregam os manuais que o bom texto jornalístico é aquele escrito de forma simples, direta e objetiva, com frases sucintas e informações organizadas em ordem decrescente de importância” (LÜCKMAN, 2013, p. 17). Seis perguntas básicas precisam de resposta para que a notícia seja publicada: o quê?, quem?, quando?, como?, onde?, por quê?, prática denominada LEAD.

¹⁰ Disponível em: <<https://ethicaljournalismnetwork.org/resources/publications/media-mediterranean-migration>>. Acesso em 15/07/2020.

A atividade jornalística possui como influência relevante a concepção filosófica de Auguste Comte e seu discurso do espírito positivo, de 1844. Antes de chegar à influência positivista, é válido lembrar que a interação jornalismo-literatura centra-se na base da profissão. Ormaneze (2015, p. 41-42) afirma que, antes desse período, o jornalismo não tinha sua estrutura conceitual estabelecida e era praticamente impossível diferenciar o que seria escrita literária ou escrita jornalística. A Filosofia Positivista de Auguste Comte surge como inspiradora de um modelo de pensamento que, basicamente, procurava eliminar a subjetividade dos raciocínios, e assim valorizar a razão como proeminente direta da “verdade”.

Medina afirma que o desenvolvimento metodológico da comunicação e da ciência ocorreu de forma simultânea, ao longo do século XIX, sob a mesma gramática de base positivista. Na época em que Comte desenvolveu as ideias que fundamentaram essa filosofia, o jornalismo se estruturava como discurso de atualidade. Em meio à expansão urbana e industrial, a informação cada vez mais rápida, distribuída pelos meios de comunicação social, passou a ser legitimada pela sociedade. As formas de captação do acontecimento noticioso, bem como as formas de edição da narrativa da contemporaneidade, vão sendo disciplinadas, e o jornalismo ambiciona, já no fim do século XIX, um lugar no conjunto de áreas de conhecimento (MEDINA, 2008, p. 24).

A base do raciocínio comtiano centra-se no distanciamento do dogmatismo religioso, para emergir a ciência como essencial na construção da sociedade, na busca por ordem e progresso. A ciência como a força capaz de compreender toda e qualquer manifestação natural e humana. Medina aponta, no livro *Ciência e Jornalismo*, seis sentidos que delimitam o positivismo comtiano:

1. O real em oposição ao quimérico
2. O que é útil em contraposição ao que é inútil
3. Ao contrário da indecisão ou das dúvidas indefinidas, a certeza constituída pela harmonia lógica
4. Um grau de precisão compatível com a natureza dos fenômenos e conforme a exigência das verdadeiras necessidades humanas opõe o conceito de preciso a vago
5. O significado mais banal, positivo versus negativo – caberia a filosofia organizar e não destruir
6. Reforça-se a tendência, necessária para Comte, de substituir em tudo o relativo pelo absoluto (MEDINA, 2008, p. 20).

Deixar o quimérico, o fantasioso, de lado, em prol do real. Abdicar das fantasias, do lúdico, do subjetivo por um suposto elemento chamado “realidade”. Quando pensamos nas influências religiosas, que até hoje permanecem, inclusive em governos democráticos e ditos

laicos, compreendemos como o positivismo de Comte foi relevante e fundamental na distinção desses elementos coligados aos dogmas e interpretações das chamadas leis divinas. O cerne da questão reside em outras subjetividades que também foram afastadas de um fazer jornalístico, direcionando o estabelecimento de um “real” composto por uma precisão estritamente lógica que pudesse gerar uma “realidade” coletiva. Medina (2008, p. 24-25) fundamenta que Comte colocou sua busca de lógica coletiva, embasada por um suposto real, como princípio norteador de sua filosofia, que codificou as linhas mestras do cientificismo no século XIX. E o fazer cotidiano do jornalista, assim como a doutrina presente na formação universitária, seguiram fortemente o discurso sobre o espírito comtiano. Com a industrialização e o crescimento da vida urbana no século XX, esse princípio impulsiona o aumento dos veículos de comunicação. Dessa forma, com as notícias “engessadas” a um formato “neutro e imparcial”, cria-se a possibilidade de realizar um trabalho mais ágil.

Para Motta (2005), as narrativas traduzem o conhecimento objetivo e subjetivo do mundo, pois são frutos de uma sucessão de estados de transformação, produzindo, assim, sentidos, significações, possibilitando que as coisas sejam colocadas em ordem lógica e cronológica. As narrativas podem ser factuais e imaginárias, sendo que essa divisão não é rígida, pois na maior parte dos casos as narrativas são híbridas, já que a literatura precisa contar histórias ancoradas no “real” para obter verossimilhança, assim como os relatos históricos e/ou jornalísticos estão impregnados de subjetividade, mesmo quando fazem esforço para serem objetivos. O autor, entretanto, ressalta as diferenças entre a narratologia midiática e literária, um fator preponderante neste estudo.

Na análise da mídia precisamos nos preocupar com a comunicação narrativa integral, com o processo todo e não apenas o produto, como faz a narratologia interna ou imanente. Precisamos levar em conta o narrador e sua condição de produção, a narração ou ato de narrar, a narrativa em si mesma, a narratividade encoberta ou descoberta e as ações do narratório (a audiência). Só assim será capaz de chegar até as intencionalidades e descortinar uma compreensão integral do processo de comunicação (MOTTA, 2005, p. 26).

Além de contextualizar a origem do jornalismo e, dessa forma também conceituar as bases da simplificação reinante na mídia social até hoje, esse texto também traça a relação dessa mídia de massa com as bases do sistema econômico-político vigente. Por quê? Pois não há como desconectar a importância das narrativas midiáticas dentro das esferas de poder contemporâneas. Cada vez mais a sociedade é submetida a retóricas fragmentadas como explicações dos fatos. Dentro desse universo, a capacidade de unir os fragmentos surge como grande desafio. A busca por uma objetividade factual, como demonstrado, não consegue

gerar conexões que impulsionem as narrativas em prol da geração de afetos. Bem-vindo a hipermodernidade. Salve-se quem puder.

A superação da pós-modernidade pela hipermodernidade

A movimentação dos refugiados é um dos flagelos que melhor traduz a chamada “hipermodernidade” (LIPOVETSKY, 2004). As transmissões ao vivo, a internet, o instantâneo das imagens, derrubam fronteiras espaciais e temporais e permitem o lamento em escala global. Em entrevista ao jornal Folha de S. Paulo, de 14 de março de 2004¹¹, Lipovetsky afirma que a conceituação de pós-modernidade é uma falácia, pois os elementos constitutivos da modernidade já existiam no século XVIII (indivíduo, com seu correlato, que é a democracia, o mercado: Adam Smith, a "mão invisível", e a dinâmica tecnocientífica), e nunca chegaram a ser destruídos, foram apenas contestados ou desenvolvidos. Segundo o autor, a ideia de pós-modernidade, de algo que sucedeu a modernidade, não tem sentido, uma vez que os conceitos centrais não foram modificados; o que se coloca no lugar da modernidade a partir dos anos 1950/60 não foi um "após", mas, sim, uma nova forma de modernidade, que já era o início da hipermodernidade. Assim, há apenas a modernidade, que se inicia, grosso modo, no século XVIII, e se estende até anos 1950/60, quando a hipermodernidade ainda começava; intensificando-se de forma brutal nos anos 1980, em decorrência da globalização, do ultraliberalismo, das novas tecnologias de comunicação – da internet, sobretudo.

Para Lipovetsky, a hipermodernidade não se atenta ao passado e enxerga o futuro de forma indeterminada. A hipermodernidade seria o ápice do modo de vida centrado na busca individual, das conquistas que o capital vem acumulando. Esse consolidar da hipermodernidade, esse regime de ultrarealidade, não abre espaço para soluções coletivas, encaixes e acomodações que, de alguma forma, possam atrapalhar o bom andamento dos negócios, a segurança do modo de vida consolidado, dos privilégios estabelecidos. Lipovetsky (2005) explica que o advento do Estado moderno e a expansão da economia liberal implicam diretamente no surgimento do individualismo, que se coaduna com a aspiração financeira, a vida íntima, o bem-estar, a propriedade e a segurança, subvertendo, dessa forma, a antiga e tradicional forma de organização da sociedade. Nessa realidade, ao

¹¹ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1403200404.htm>>. Acesso em: 22/04/2020.

invés do incentivo e promoção de relações duradouras e envolventes, valorize-se mais a solidão e o vazio, na medida em que cada qual considera apenas os próprios interesses.

Debord (1997, p.47) já refletia sobre essa busca individual, ao referendar uma característica marcante na sociedade, que corrobora de forma acentuada com a dificuldade de aceitação ao imigrante. Trata-se do isolamento, que segundo ele é primordial na vigência do sistema econômico. Isolamento que permite o consumo maior de produtos, afinal uma nova morada é um novo local para contemplar bens materiais; isolamento que constitui uma forma de vida “vitoriosa” na sociedade. Nesse labirinto do consumir, isolar e manter relações frágeis, o pensar coletivo é esmagado, levando consigo a solidariedade humana. Não há tempo para respiro, para lidar com causas humanitárias. A hipermodernidade é presente, é pressa, é instantânea. E, nesse sentido, não há desacelerar para busca de compreensão na história, por análises mais contundentes. O presente acontece, é retratado, escrito e, nesse ponto, surge o jornalismo como representante mais preciso dessa era. O jornalismo tradicional das mídias de massa: imediato, sem tempo para construções elaboradas. O jornalismo como o gênero que melhor traduz a hipermodernidade, como explica Samuel Mateus:

Em síntese, ao indivíduo hipermoderno, resta-lhe o presente como temporalidade que sustenta a compreensão do mundo. Não é, então, de admirar que o gênero discursivo que a melhor identifica seja o gênero jornalístico. Ao resgatar os acontecimentos da atualidade para um presente comungado por todos, ao torná-los públicos, ao devolver uma certa ordem discursiva à pluralidade de eventos que todos os dias ocorrem, o jornalismo responde a necessidade hipermoderna de estruturação de um presente. O jornalismo acaba por presentificar o presente, dando a conhecer a atualidade que doutra forma escaparia. Ele relativiza passado e futuro a um presente que se quer instantâneo e independente. O jornalismo responde, assim, às preocupações hipermodernas ao fundar a temporalidade presente a desfavor das duas restantes. No entanto, elas estão subjacentes formando os pilares invisíveis que suportam a atualidade (MATEUS, 2010, p. 143).

O jornalismo como meio de “presentificar o presente”. A frase de Samuel Mateus atinge o ponto nevrálgico das narrativas que cotidianamente moldam os contornos existenciais dos seres humanos, alimentados pelos “pilares invisíveis” de construções instantâneas, independentes de conexões com o passado. O jornalismo da indústria cultural como o organizador do cotidiano, a dimensionar os assuntos e, principalmente, direcionar os enfoques conforme o sistema. A mídia como responsável em diagnosticar, dentre a pluralidade de eventos, quais são realmente importantes, para serem disseminados. As

narrativas midiáticas, cotidianamente, no balizamento dos tópicos que se transformam em diálogos nos lares. A mídia jornalística construtora do roteiro privado das pessoas.

Uma das imagens mais emblemáticas na cobertura mundial da chamada “crise” dos refugiados foi a do menino Aylan Kurdi, resgatado sem vida em uma praia na Grécia, em 02 de setembro de 2015¹². Capa de inúmeros veículos de comunicação, essa cobertura é um exemplar digno da chamada “sociedade do espetáculo”, de Guy Debord, em que o espetáculo é o capital que, em tal grau de acumulação, torna-se imagem (DEBORD, 1997). A tragédia se transforma em espetáculo e impulsiona o consumo da notícia; as mazelas como espetacularização da vida humana, sem questionamentos, reflexões, mero instrumento a referendar os números e a disseminação de um contexto focado no medo, no desastre. O espetáculo apontado por Debord é o conjunto das relações sociais mediadas por imagens, sendo que relações sociais não se separam das relações de produção e consumo de mercadorias.

Figura 3 - O resgate de Aylan Kurdi, capa de inúmeras publicações



Fonte: El Horizonte, 2015

O capitalismo é seu alvo mais assertivo, principalmente quanto à relação conjugada entre o acúmulo de capital e imagens. Para Debord, todas as relações, sejam pessoais,

¹² Conforme <<https://www.monitordooriente.com/20200902-relembrando-alan-kurdi/>>. Acesso em: 01/10/2020.

políticas, religiosas, etc., são mercantilizadas pelas imagens. Entretanto, ele vai além das próprias relações constituídas pelo capitalismo, ressaltando o exercício de poder intrínseco na produção de imagens, onde a desigualdade social está presente graças à divisão social do trabalho, principalmente a divisão entre trabalho manual e intelectual. A grande diferença – aqui retomando a crítica imperativa ao capitalismo – reside na produção de espetáculos, a quantidade incalculável de espetáculos produzidos, e seu vínculo com o consumo de mercadorias feitas em larga escala. Debord (1997, p.48) ressalta que o espetáculo na sociedade corresponde a uma fábrica de alienação e que a expansão econômica é a proliferação dessa produção industrial específica, que se move por si mesma e, no núcleo original, alimenta a alienação.

Porquês¹³

Não bastasse a caminhada inóspita
 A indiferença hóspede
 O sufocar do pranto
 Camada de fuligem a tingir a cidade
 Não bastasse o zelo inútil
 Os consumos festivos
 A contagem regressiva
 Coqueiros perfilados em paraíso fiscal
 Não bastasse a crítica fortuita
 A sequência orquestrada
 Marionetes vazias
 Fruto arrancado prematuro
 Ode ao ser absorvido
 Ódio ao Ser desgarrado
 Não bastasse acordar
 Observar a ponte vagarosa todos os dias
 Perder a loucura
 Perder a coragem
 Testemunhar a gradativa desumanização
 Ainda existem os porquês (MARTINELLI, 2019).

A mídia jornalística italiana

O relatório *How does the media on both sides of the Mediterranean report on migration?*, realizado pela *Ethical Journalism Network (EJN)*, no âmbito da *EUROMED Migration IV*, e implementado pelo *International Centre for Migration Policy development (ICM –PD)*, *União Europeia 2017*, já citado, possui reflexões específicas sobre o comportamento da imprensa de vários países europeus com relação aos movimentos

¹³ Compilação do autor, poema de Armando Martinelli, escrito em 2019.

migratórios. Para esse texto, além das conclusões gerais do relatório, interessa as ponderações referentes aos principais veículos da mídia italiana, pela mesma geografia envolta com o objeto de análise principal do trabalho, o filme *Fogo no Mar* (2016), e também por ser uma mídia já submetida a uma regulação específica sobre o tema, “A carta de Roma”, detalhada abaixo.

Antes de adentrar com as observações pontuais da mídia jornalística italiana, vale observar algumas conclusões gerais do relatório, baseado na observação do comportamento de toda imprensa de massa europeia com relação ao tema¹⁴.

- A cobertura da mídia é vital para formar as opiniões das pessoas sobre a migração e a situação dos refugiados e requerentes de asilo;
- Influência política indevida, autocensura dentro das redações e uma falta prevaiente de recursos dificulta a preparação de editoriais aprofundados e bem pesquisados, necessários para reportar no contexto;
- Como resultado, grande parte da cobertura da mídia sobre a migração reflete o preconceito político e é superficial, simplista e frequentemente mal informada;
- A história da migração segue duas narrativas da mídia: reportagem emocional e altamente carregada sobre a situação dos migrantes como vítimas com interesse humano quase diário com foco em eventos trágicos e A história dos números e a ameaça potencial que os migrantes representam para a segurança, o bem-estar e a posição cultural das comunidades anfitriãs;
- A cobertura da mídia tem um foco fortemente nacional, com falta de relatórios detalhados sobre o contexto e as complexidades da migração, ou reflexão sobre questões sociais e políticas mais amplas que afetam ambos os lados do Mediterrâneo;
- Na maioria dos países cobertos pelo estudo, os meios de comunicação não dão voz adequada aos próprios migrantes e, muitas vezes, as reportagens da mídia dependem muito de fontes únicas e oficiais de informação.
- A mídia social e as fontes online frequentemente influenciam a cobertura da mídia e encorajam a “corrida para publicar” por meio da disseminação de boatos, especulações e informações alarmistas que alimentam o medo e a ignorância do público em geral (EJN, União Europeia 2017).

A parte do relatório referente a mídia jornalística italiana tem um panorama geral traçado por Ana Massera, *ombudsman* do jornal italiano *La Stampa*. A *ombudsman* do *La Stampa* aponta que, a partir de 2015, as tragédias no mar mediterrâneo tornaram-se centrais na cobertura italiana, e ressalta como recebeu inúmeros pedidos de leitores questionando o tom das reportagens, pois falava-se muito das tragédias, mas com poucas explicações sobre as causas. Um ponto a ser destacado com relação a mídia jornalística italiana, e que gera uma reflexão ainda mais representativa sobre sua análise quanto a cobertura dos fluxos de refugiados, é criação da chamada Carta de Roma.

¹⁴ Conforme <<https://ethicaljournalismnetwork.org/resources/publications/media-mediterranean-migration/conclusions>>. Acesso em 20/07/2020.

A carta de Roma, criada em 2006, surge depois que o Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados (ACNUR)¹⁵ criticou a cobertura sensacionalista da imprensa italiana em razão de um assassinato corrido no norte da Lombardia. Raffaella Castagna, seu filho de dois anos, sua mãe e uma amiga foram encontrados mortos. A mídia jornalística italiana culpou rapidamente o marido de Raffaella Castagna, nascido na Tunísia, com passagem pela prisão, mas que na época dos assassinatos estava em sua terra natal. Quando a polícia prendeu os dois vizinhos de Castagna, responsáveis pelo crime, muitos jornalistas ficaram chocados com o fato de que nenhum dos principais meios de comunicação pediu desculpas pela cobertura destemperada. Líderes de jornalistas na Itália – Conselho Nacional da Associação de Jornalistas (*Consiglio Nazionale dell'Ordine dei Giornalisti, CNOG*) e Federação Nacional da Imprensa Italiana (*Federazione Nazionale della Stampa Italiana, FNSI*) se uniram aos acadêmicos e especialistas em políticas para preparar um código para combater a má comunicação de informações sobre questões de refugiados e imigração.

A Carta de Roma traça um código de conduta detalhado que exige que a imprensa seja mais responsável, tolerante e profissional no tratamento de questões que afetam os solicitantes de asilo, refugiados, vítimas de tráfico e migrantes, tanto os que vivem na Itália quanto em outro lugar. Além do próprio código de conduta (A carta de Roma), foi criado também à época, em colaboração com a ACNUR, o Observatório da Carta de Roma (*Osservatorio della Carta di Roma*) que trabalha com universidades, institutos e outros grupos para monitorar a cobertura de imprensa e, assim, garantir que diferentes meios de comunicação estejam fazendo seu trabalho adequadamente ao lidar com discriminação, xenofobia e intolerância. Ou seja, a mídia jornalística italiana, além de um código de conduta previamente criado sobre o tema, possui ainda um observatório que continuamente aponta os possíveis excessos advindos das coberturas. Trata-se de uma mídia social já “vigiada” com relação ao tema dos fluxos migratórios, o que torna os apontamentos de seu tratar com o assunto, ainda mais significativos. Abaixo enumeram-se as conclusões do Observatório da Carta de Roma¹⁶ sobre a cobertura de seis grandes jornais italianos, e uma análise geral dos noticiários de televisão, no ano de 2016. Novamente, seleciona-se entre os apontamentos aqueles que mais interessam ao trabalho.

¹⁵ Conforme <<https://ethicaljournalismnetwork.org/resources/publications/moving-stories/charter-of-rome>>. Acesso em 21/07/2020.

¹⁶ Conforme <<https://ethicaljournalismnetwork.org/resources/publications/media-mediterranean-migration/italy>>. Acesso em 23/07/2020.

A pesquisa do Observatório foi realizada com os seguintes jornais: *La Stampa*, *Il Manifesto*, *La Repubblica*, *Corriere della Sera*, *il Giornale*, *Libero*, além de avaliar notícias no horário nobre da televisão em sete redes: TG1, TG2, TG3, TG4, TG5, Studio Aperto e TgLa7.

Com relação aos impressos, durante o ano de 2016, 1.622 notícias foram dedicadas ao assunto da imigração, 10% a mais do que em 2015, ano que já havia registrado um pico de visibilidade (e desembarques). Além disso, segundo o Observatório, há continuidade no tratamento do fenômeno, porque nos jornais analisados há apenas 12 dias sem manchetes sobre os migrantes. Mesmo com uma diminuição (no geral) ao tom alarmista das reportagens, tópicos que provocam ansiedade, conforme definidos pelo Observatório, permanecem. Fato que se acentua aos casos em que se relaciona migração e terrorismo, criminalidade e insegurança.

Nos noticiários televisivos, segundo a pesquisa, o tamanho da amostra foi de 2.954 reportagens em 10 meses. E houve apenas oito dias em que o tema não esteve presente em nenhuma das sete redes analisadas. Uma observação com relação às reportagens televisivas chama a atenção. Imigrantes, migrantes e refugiados são representados com suas próprias vozes apenas em 3% das reportagens. As questões relacionadas a eles estão presentes no noticiário da televisão por meio de histórias contadas por instituições, cidadãos e episódios especiais, mas o que falta quase completamente é a narrativa daqueles que vivem a migração na primeira pessoa.

Seguem observações específicas sobre os jornais impressos, de acordo com o relatório *How does the media on both sides of the Mediterranean report on migration?*, realizado pela *Ethical Journalism Network*, no âmbito da *EUROMED Migration IV*, e implementado pelo *International Centre for Migration Policy Development (ICM –PD)*, União Europeia 2017.

No jornal *La Repubblica*, a maioria das reportagens foi dedicada ao aspecto político da imigração, em particular ao confronto entre o governo italiano e a União Europeia. Na análise dos dados, ênfase particular é dada às mulheres e crianças que foram vítimas dos naufrágios.

Figura 4 - La Repubblica

Bicchiere/ La svolta
"I luoghi brutti rovinano la vita"
L'architettura a misura d'uomo

R2/ Lo sport
Il tennis perduto dei ragazzi azzurri
Panatta: "Io l'ultimo a vincere"

enel **la Repubblica** **enel**
Fondatore Eugenio Scalfari

ANNO 41 - N. 124 IN ITALIA € 1,30 CON TEE GRANDI STORIE € 14,40 GIOVEDÌ 26 MAGGIO 2016

Una voragine tra i tesori Firenze ferita
> Croliano 200 metri di Lungarno
> "Le città d'Italia abbandonate"

CINQUE VITTIME, MUORE LA MADRE, A LAMPEDUSA BOMBA DI NOVE MESI

L'INTERVISTA
Zagrebejsky: no al referendum per non svuotare la democrazia

LE RIME
La mafia silenziosa alla conquista di Londra

Scafisti, strage senza fine Salvati oltre 500 migranti
> Libia, si rovescia un barcone. Renzi: un G7 speciale in Sicilia

L'ECONOMIA
Gelata di marzo cala il fatturato delle industrie

EUROPEE IN LUNDA DI
Teste di cuoio per proteggere la Nazionale

IL RACCONTO
Un paese dai piedi d'argilla

TARLA, I NODI DEL PROCESSO
Il Favola e la Farfalla appesi al filo del Dna

CINQUE RICEVERA SUL CERVELLO
Quel fascio di luce che ci legge i pensieri

Il nuovo libro, da oggi in libreria
Sandro Veronesi Un dio ti guarda

Fonte: Courier International, 2016¹⁷

A palavra-chave que os jornais italianos com posicionamentos políticos mais de direita (*Libero e Il Giornale*) usam para interpretar a crise migratória é invasão. *Libero* é particularmente agressivo, como pode ser conferido nas manchetes dos exemplos a seguir.

¹⁷ <https://www.courierinternational.com/une/migrants-naufrages-en-mediterranee-un-massacre-sans-fin>. Acesso em 20/09/2020

Figura 5 - Libero: La bimba trentina di 4 anni morta di malaria

Fonte: Termômetro Político, 2015¹⁸



Figura 6 - Libero: Fuori dall'Europa



Fonte: Termômetro Político, 2015¹⁹

O *Il Giornale*, parte do império da família de Silvio Berlusconi (ex-primeiro ministro italiano), se destaca pelos contínuos ataques aos migrantes, que frequentemente são associados diretamente ao terrorismo. Seu tom de voz é apocalíptico. A polarização da imprensa italiana atinge seu ápice com *Libero* e *Il Giornale*. A migração é tratada como uma invasão, e custeada pelos dos contribuintes, o sofrimento dos migrantes não é levado em consideração na linha editorial, independentemente dos eventos. O discurso se baseia na

¹⁸ Disponível em: <https://www.termometropolitico.it/1178747_rassegna-stampa-prime-pagine-18-giugno-2015.htm>. Acesso em 21/09/2020

¹⁹ Disponível em: <https://www.termometropolitico.it/1178747_rassegna-stampa-prime-pagine-18-giugno-2015.htm>. Acesso em 21/09/2020

rivalidade entre italianos pobres e refugiados, como pode ser observado nas manchetes subsequentes.

Figura 7 - Il Giornale: La deriva del buonismo



Fonte: Pagella Politica, 2018²⁰

Figura 8 - Il Giornale: Caos immigrazione



Fonte: Termômetro Político, 2018²¹

²⁰ Disponível em: <<https://pagellapolitica.it/blog/show/85/paghiamo-le-prostitute-agli-immigrati>>. Acesso em 21/09/2020

²¹ Disponível em: <https://www.termometropolitico.it/1186377_rassegna-stampa-prime-pagine.html>. Acesso em 21/09/2020

No *Corriere della Sera*, em 2016, o assunto dos migrantes apareceu em 67 primeiras páginas, com diferentes ângulos. O jornal tenta abandonar a sequência de notícias diárias para dar uma leitura global ao fenômeno. Há uma mudança de ângulo quando ocorre um naufrágio com 562 migrantes. Em 28 de maio, na primeira página, a manchete é sobre o "massacre de migrantes", com 45 vítimas em três dias. A natureza europeia da emergência surge novamente após ataques terroristas em Nice e Munique, dois eventos não diretamente relacionados à imigração, mas os políticos evocam isso em seus comentários. A atenção à migração diminui na segunda parte do ano. Na capa em destaque, a manchete "Migrantes, um golpe na Itália".

Figura 9 - Corriere Della Sera: Migranti, un colpo all'Italia



Fonte: Secolo d'Italia, 2015²²

O jornal *Il Manifesto* publicou a foto do pequeno Aylan Kurdi em sua primeira página, no dia seguinte à tragédia de sua morte, com a manchete –“Sem asilo”. Foi uma

²² Disponível em: <<https://www.secoloditalia.it/2015/05/prime-pagine-dei-quotidiani-in-edicola-oggi-26-maggio-2015/>>. Acesso em 21/09/2020

escolha que muitos outros jornais também fizeram para mudar a consciência dos leitores sobre a tragédia dos migrantes, apesar da polêmica nas mídias sociais, onde muitos analistas italianos se opõem à exploração do sofrimento humano através do sensacionalismo da mídia. Em particular, este jornal de esquerda é conhecido por sempre fazer escolhas gráficas de grande impacto em sua primeira página.

Figura 10 - Sem asilo



Fonte: Il Manifesto, 2015

O jornal *La Stampa* tem a tendência de não usar imagens emocionais. As manchetes, exceto em alguns casos raros, não usam tons sensacionalistas. Quando não houve atualizações sobre as políticas de migração, o jornal utilizou histórias e imagens sobre a vida dos imigrantes, especialmente das crianças. No exemplo a seguir, a manchete é “O norte fecha suas portas aos imigrantes”.

regionais como o *Corriere dell Umbria*, com manchetes como essas: “As piores pessoas imigraram para a Umbria”; “Imigrantes reis do crime”.

Figura 12 - Manchetes do jornal Corriere dell Umbria



Fonte: Associazione Carta di Roma

É importante reforçar que mesmo nos veículos que mais se atentam a Carta de Roma, e evitam uma linguagem agressiva, há utilização de sensacionalismo com as tragédias, pouco esclarecimento sobre a origem dos movimentos e, principalmente, ausência da narração dos fatos pelos próprios refugiados. A pouca utilização dos próprios migrantes como fontes das matérias é o ponto alto a ser destacado, assim como a falta de esclarecimento quanto ao número real de refugiados aceitos em solo italiano, como demonstrado no já citado relatório Tendências Globais²⁴ referente às percepções sobre os deslocamentos. Exemplo notório da força midiática nesse sentido foi a necessidade da UNHCR – agência da ONU para refugiados – italiana, produzir, em 2016, uma reportagem para desmistificar informações. Com o título *"Invasão" de refugiados na Itália: aqui estão os números* –, a agência italiana da ONU, por meio do texto assinado por Alessandro Lanini, fez um balanço sobre os números oficiais e, conjuntamente, criticou a cobertura da imprensa, conforme seleção dos pontos mais importantes, a seguir.

²⁴ Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/acnur-numero-de-pessoas-deslocadas-chega-a-685-milhoes-em-2017/>>. Acesso em 28/06/2020.

Quantos refugiados há na Itália? Que fugiram de seu país porque foram vítimas de perseguição, receberam uma resposta positiva nos últimos anos ao pedido de proteção. E em outros países europeus, eles estão mais ou menos do que aqui? É correto falar de invasão? E então, a Europa é realmente um continente sitiado? Uma pesquisa recente na Grécia registrou um fato que pode surpreendê-lo quanto à percepção que temos do fenômeno: cerca de metade da população grega acredita que os refugiados são mais de três vezes (200 mil) do que aqueles que realmente estão no país (cerca de 60 mil). E a Itália? Há dois anos, em meio à crise dos refugiados, a "invasão percebida" estava no centro das preocupações e 36% dos italianos acreditavam que havia cerca de 20 milhões de estrangeiros em nosso país. Vamos tentar colocar alguma ordem e clareza com a ajuda do relatório de tendências semestrais do ACNUR, que apresenta o panorama em junho de 2016. Sem querer diminuir ou ampliar o tamanho das chegadas de migrantes e refugiados na Itália, talvez seja útil, antes de gritar com a "invasão" como costuma acontecer nos jornais italianos, ir ver as dimensões da presença de refugiados na Itália e talvez compará-la com outros países europeus e com os do Médio Oriente que acolhem mais fluxos de refugiados. Quantos são 131.000 refugiados? Vamos para a Itália. Nos últimos anos, o estado respondeu positivamente (de acordo com os três métodos previstos: estatuto de refugiado, proteção subsidiária e humanitária) a cerca de 40% dos pedidos de asilo, percentagem que em 2016 diminuiu ligeiramente. Ao longo dos anos, nosso país acolheu cerca de 131 mil refugiados (dados do ACNUR de junho de 2016). Mas quantos são 131 mil refugiados do total da população? O “alarme de invasão” se justifica diante desses números? Vamos tentar compará-los com os de outros estados europeus. Por exemplo, na Suécia a população é cerca de um sexto da Itália (10 milhões) e os refugiados são 186 mil, ou 50% a mais do que em nosso país. Na Alemanha (82 milhões de habitantes) há 478 mil refugiados, quase 4 vezes os presentes na Itália (LANINI, 2016).

A seletiva cobertura deu uma dimensão muito maior ao que realmente ocorria. A mídia jornalística auxiliou com percepções que criaram medo e preconceito com relação a chegada dos refugiados e se comportou como instrumento de narrativa de discurso ligados a pensamentos seletivos e, acima de tudo, demonstrou que a fórmula cartesiana atrelada a concepção de objetividade e verdade factual alija um importante fator das coberturas, a voz dos próprios refugiados. Nesse mundo composto por pedaços de informação, a mídia retratada no texto surge como responsável por criar a história cotidiana e, reforçar a “explosão” do individualismo na sociedade. Individualismo que para Lipovetsky é fruto do enorme poder embutido nos meios de comunicação.

Em muitos domínios, a mídia conseguiu substituir a Igreja, a escola, a família, os partidos, os sindicatos, como instâncias de socialização e de transmissão de saber. É cada vez mais através da mídia que somos informados sobre o curso do mundo, é ela que nos passa os dados novos capazes de adaptar-nos ao nosso meio cambiante. A socialização dos seres por intermédio da tradição, da religião, da moral cede terreno cada vez mais à ação da informação midiática e das imagens. Saímos definitivamente do que Nietzsche chamava “a moralidade dos costumes”: a domesticação cruel e tirânica do homem pelo homem – em ação desde as origens das eras – e também da instrução disciplinar. Foram substituídas por um tipo de socialização completamente inédito, *soft*, plural, não coercitivo, funcionando na escolha, na atualidade, no prazer das imagens (LIPOVETSKY, 1989, p. 226).

Essa força da mídia jornalística, apontada no estudo, e conceituada por pensadores como Lipovetsky, emana a capacidade de compreensão das narrativas originadas na própria fórmula de trabalho jornalístico. O exemplo da mídia italiana apontada nesse texto clarifica bastante essa força referendada por Lipovetsky, como capaz de dirigir o curso do mundo. A mídia jornalística se apossou de um status de verdade. A verdade fragmentada, diluída.

Dentro desse contexto de choques de narrativas, o olhar para a identificação dos valores humanos arraigados com as movimentações é um passo gigantesco para emergir o afeto, sentimento opositor ao medo.

O medo e o afeto

Em pauta geral, as narrativas jornalísticas sobre os fluxos de refugiados tratam dos desastres, das vidas perdidas, dos efeitos políticos/econômicos nos países em que eles aportam. Não é raro que a representação venha associada a registros de crimes e perda de empregos, por exemplo. Os refugiados fogem da violência física das terras natais para aportarem em territórios marcados pela violência moral, e transformam-se em motivo para que líderes políticos alarmem ainda mais a população e tirem proveitos da situação. Zygmunt Bauman (2016, p. 18), por meio da fábula das lebres, de Esopo, procura explicar a situação. Segundo ele, em um mundo em que, se presume e espera (e a todos se estimula), que vivam para si mesmos, essas lebres humanas, às quais foram recusados respeito, cuidado e reconhecimento por outros seres humanos, são como as lebres de Esopo, “perseguidas por outros animais”, lançadas à área que já descrita como espólio do diabo.

Após os ataques às torres gêmeas nos EUA, em 11 de setembro de 2001, e outros atentados terroristas na Europa, o medo se acirrou ainda mais. Bauman (2016) informa que cerca de um milhão de jovens muçulmanos vive atualmente em cidades francesas, mas aproximadamente mil foram registrados, apesar de imensos esforços das autoridades de segurança francesas, por serem considerados suspeitos de conexão com terroristas. Da mesma forma, na opinião pública francesa, todos os muçulmanos, particularmente os jovens, são vistos como cúmplices de crimes cometidos sem a sua presença – são considerados culpados antes que qualquer crime tenha sido cometido. Tal pensamento é bem ilustrado pela observação do jornalista Christopher Catambrone, do jornal inglês *The Guardian*, reproduzido no livro de Bauman.

Depois dos atentados terroristas em Paris e do alarmismo subsequente, mais uma vez começamos a colocar pessoas em risco. A tragédia humana de gente fugindo pelo mar para escapar do terrorismo está sendo depreciada por acusações amargas, pela construção de muros e pelo medo que os refugiados venham nos matar. A maioria só está fugindo das guerras no Oriente médio. Mas, mesmo enrolados entre o ódio europeu e a violência que os fez sair de seus países, os refugiados ainda se aventuram pelos mares da degradação (BAUMAN, 2016. p. 39).

O jornalista do *The Guardian* tece a análise sobre a própria condição de alarmismo intrínseca ao papel da mídia. Um alarme que coloca no mesmo contingente a estampa na face dos refugiados, e ameaça a segurança dos habitantes europeus. O medo, para Bauman (2009), cria a necessidade dos especialistas, dos protetores que apontem os indícios dos problemas e despertem a insegurança. Uma sociedade sem medo não suscitaria a busca por salvadores. Por isso, identificar em situações cotidianas oportunidades para gerar ansiedade nas populações é uma forma de manter a necessidade da busca por proteção. Proteção essa que possa estar atrelada ao mercado de armas, de cercas, de câmeras, da vigilância em geral, e, principalmente, a procura por palavras e promessas políticas associadas ao combate dessa insegurança. Cria-se o roteiro do medo, e depois utiliza-se do próprio cenário articulado para compor as plataformas eleitorais. O ser humano acuado procura se agarrar em algo que mantenha sua condição de vida, que impeça a desordem na sociedade. Como a verdade dessas histórias está distante de um reconhecimento palpável, a sociedade caminha entre retóricas e precisa se autodefender dos temores coletivos disseminados em prol de vantagens particulares, como Bauman explica:

Os medos não têm raiz. Essa característica líquida do medo faz como que ele seja explicado política e comercialmente. Os políticos e os vendedores de bens de consumo acabam transformando esse aspecto em um mercado lucrativo.... Para governos e o mercado, é interessante manter acesos esses medos e, se possível, até estimular o aumento da insegurança. Como a fonte das ansiedades parece distante e indefinida, é como se dependêssemos dos especialistas, das pessoas que entendem do assunto, para mostrar onde estão as causas do sofrimento e como lutar contra ele (BAUMAN, 2009, p. 74 e 75).

Dessa forma, não é estranho que a recente migração em massa coincida com o crescente disseminar de xenofobia, racismo, e o sucesso eleitoral de partidos e movimentos políticos endossados por belicosos líderes. O drama dos refugiados não está restrito ao movimento migratório entre África, Oriente Médio e Europa. Na América Latina, o Brasil ficou na lista de países com relevante número de concessões de refúgio, em especial para os sírios. O Brasil também é local de fuga para muitos venezuelanos, e apesar de dispor de órgãos que auxiliam a entrada de imigrantes no país, a dita receptividade do cidadão

brasileiro parece ter sido esquecida – pelo menos no período pré-eleição presidencial, em 2018.

Como demonstram alguns periódicos da época, refugiados venezuelanos foram hostilizados nas áreas fronteiriças. Um exemplo é o caso de José Antonio Gonzales, de 21 anos, segundo matéria da BBC News²⁵. Acusado de furtar comida em um supermercado em Roraima, Gonzales tentou fugir, mas foi cercado pelos populares, atacado e morto, com seu corpo deixado em frente ao acampamento de seus compatriotas. A “justiça” com as próprias mãos desse grupo de brasileiros é uma amostra de como a imigração de venezuelanos gerou uma imagem bem distinta do brasileiro acolhedor, pacífico, resultando, inclusive, em pedidos do governo venezuelano para que seus cidadãos fossem protegidos pelas autoridades brasileiras²⁶.

Inúmeras matérias na imprensa registaram esses conflitos com as populações de cidades fronteiriças colocando fogo nos acampamentos e expulsando os venezuelanos. Nesse período, o Brasil vivia o auge da campanha eleitoral presidencial de 2018, e o então candidato Jair Bolsonaro proferia por todo o país seu discurso fortemente nacionalista, no mesmo tom dos discursos que elegeram Donald Trump, nos EUA; Viktor Orban, na Hungria; e fez ascender figuras como Marie Le Pen, na França, e Matteo Salvini, na Itália, entre outros. Esse cenário vira munição política para o ressurgimento de líderes moldados em um nacionalismo calcado pelo uso da força. No Brasil não foi diferente. As camadas e camadas de significação que podem existir em um discurso ressaltam a importância da compreensão do que está além dos fatos expostos, especialmente na onda da retomada de posições ultraconservadoras no Brasil e no mundo, no culto aos “salvadores” da pátria que recorrentemente retornam aos holofotes.

A dança dos papéis que não morrem²⁷

Fantasmas não escolhem motivos
Rondam a madrugada
Vai ver onde o casulo secou
Silêncio fracionado

Eles querem dançar sobre papéis mortos
Cuspir entranhas apodrecidas
Os artistas internos refutam

²⁵ Publicada em 12/09/2018. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45492018>>. Acesso em: 19/11/2019.

²⁶ Disponível em:

<<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2018/08/19/venezuela-pede-ao-brasil-para-protoger-seus-cidadaos-apos-ataque.ghtml>>. Acesso em: 19/11/2019.

²⁷ Compilação do autor, poema de Armando Martinelli, 2019.

Buscam entorpecer a vista
Pulverizar saídas

As pernas clamam
Vá e não volte
Desapareça

Os fantasmas externos insistem
Em retalhar variáveis
Amordaçar o amanhã
Pregam o novo
São os mesmos (MARTINELLI, 2019).

O medo está na base da constituição do atrelar comunicação com sentidos políticos ao fato. A palavra crise, tão utilizada pelos veículos de comunicação, não é embasada como menção ao ponto de origem das migrações. A palavra crise nesses veículos não é direcionada ao enfrentamento que impulsiona as movimentações nas terras natais dos refugiados. A crise se refere ao aporte em solo europeu. Ao utilizar o termo dessa forma, os veículos de comunicação já imputam na situação algo de tenebroso com relação ao diferente, com aquele que não faz parte do conhecido. Tal associação incita a criação de inimigos, e a consequente busca por proteção, por soluções drásticas, normalmente atreladas ao aumento de segurança. Com isso, segundo o relatório *Guerras nas Fronteiras: Os traficantes de armas lucrando com a tragédia dos refugiados na Europa*, divulgado em conjunto pelo Instituto Transnacional (TNI) e pelo *European Stop Wapenhandel*, em 2016²⁸, toda uma cadeia econômica conectada ao universo de securitização é movimentada. Armas são vendidas nos conflitos que originam as migrações. Armas são vendidas para proteção contra os refugiados. Assim roda o sistema, e os governantes não fazem qualquer esforço para impedi-lo, como Bauman evidencia:

Os governos não estão interessados em aliviar as ansiedades de seus cidadãos. Estão interessados, isto sim, em alimentar a ansiedade que nasce da incerteza quanto ao futuro e do constante e ubíquo sentimento de insegurança, desde que as raízes dessa insegurança possam ser ancoradas em lugares que forneçam amplas oportunidades fotográficas para os ministros tencionarem seus músculos, ao mesmo tempo que ocultam governantes prostrados diante de uma tarefa que são fracos demais para levar a cabo. A securitização é um truque de mágica, calculado para ser exatamente isso (BAUMAN, 2016, p. 33 e 34).

A manutenção desse estado de ansiedade se torna assim primordial nas esferas político-econômicas. Esse tipo de situação requer a criação de narrativas, ainda mais dentro

²⁸ Conforme <<https://www.brasildefato.com.br/2016/07/11/relatorio-mostra-quem-lucra-com-as-guerras>>. Acesso em: 05/05/2020.

de um mundo globalizado como o atual. Há sempre que se buscar o inimigo capaz de impulsionar popularidades, capitalizar setores, angariar novos apoiadores. Nesse sentido a mídia de massa tornou-se o caminho mais eficaz, com sua capacidade de penetração popular aliada a potência em transformar conflitos de carácter político, econômico, ideológico, entre outros, em embates diegéticos (ficcionais), como Motta esclarece:

As disputas que se desenvolvem ao nível da história são os conflitos diegéticos que mantêm acesas perguntas tipo “o que vai acontecer no próximo capítulo ou episódio?, que lado vencerá?, quem sairá ganhando ou perdendo?, que permeiam todas as histórias e mantêm acesso o interesse dos leitores, telespectadores de notícias. No jornalismo, esses conflitos diegéticos permanecem na dependência dos fatos verdadeiros enquanto eles durarem. São eles que mantêm as dúvidas e tensões do discurso, que criam o efeito de retardamento, geram nervosismo, inquietação e ansiedade...” (MOTTA, 2005, p. 42).

A reprodução dos discursos político-econômicos, a construção de narrativas ficcionais, distante das explicações contundentes. O interesse em manter o medo como instrumento político tem suscitado respostas, reflexões que apontam caminhos para dirimir esse estado de ansiedade. Vladimir Safatle (2015, p. 16) é um dos pensadores que vem refletindo sobre a importância dos afetos na organização do corpo social, chamando atenção para uma gramática afetiva específica, que parece determinar formas de vida e adesão ao social, construídas através dessas afecções. Safatle discorre sobre a ideia do medo como afeto político central, indissolúvel da compreensão do indivíduo, de seus sistemas de interesses e suas fronteiras, refletindo como o medo é produzido e mobilizado como motor de coesão social. Aponta, também, para a conexão entre sistemas políticos, baseados na institucionalização das liberdades individuais (individualismo) e a gestão e produção social do medo. Safatle propõe uma nova forma de compreender a vida social, que não tenha a luta pela autoconservação e medo como fundamento. Em suas palavras:

Talvez precisemos partir da constatação de que sociedades são, em seu nível mais fundamental, circuitos de afetos. [...] Nesse sentido, quando sociedades se transformam, abrindo-se à produção de formas singulares de vida, os afetos começam a circular de outra forma, a agenciar-se de maneira a produzir outros objetos e efeitos. Uma sociedade que desaba são também sentimentos que desaparecem e afetos inauditos que nascem. Por isso, quando uma sociedade desaba, leva consigo os sujeitos que ela mesma criou para reproduzir sentimentos e sofrimentos (SAFATLE, 2015, p. 17).

O drama dos refugiados expõe em nível global a indiferença do ser humano com seus semelhantes, e ressalta a incapacidade das grandes potências em auxiliarem na origem dos conflitos, em apaziguarem as guerras em áreas nada democráticas.

Como visto as narrativas oriundas da mídia jornalística normalmente são centradas nos depoimentos de fontes oficiais, autoridades e especialistas a emitirem opiniões quase sempre vinculadas a questões político-econômicas. Além disso, parte dessa mídia, atrela aos refugiados termos como invasão, crise, quando não utilizam palavras ainda mais agressivas, como terroristas, bandidos, expressões encontradas notadamente em veículos com posicionamento político mais conservador. Com a ciência de quanto a cobertura da mídia é fundamental na criação da opinião pública, a ausência das vozes dos refugiados, substituídos por especialistas em segurança, saúde etc, reitera a ação comunicativa como instrumento das esferas político-econômicas, reforçada pela condição de atuar movida por situações alarmistas oriundas do mundo online. Dessa forma, assegura-se que as narrativas estejam adequadas aos conceitos que regem interesses seletivos. O discurso jornalístico com a capacidade de fazer recortes sobre um fato e, dele explorar o processamento dos significados, como Motta informa:

Ao reportar a sociedade, o discurso jornalístico cria metanarrativas, tramas que proporcionam o marco e as sequências conceituais que outorgam significados aos incidentes individuais e os transformam em episódios ou acontecimentos. Ao fazer uma apropriação seletiva e limitada dos incidentes que ocorrem na sociedade, essa rede discursiva que é o jornalismo (jornais, revistas, emissoras de rádio e televisão etc.) determina como os acontecimentos serão processados e que significados vão culturalmente adquirindo estabilidade (MOTTA, 2005, p. 84).

A guerra das narrativas também se impõe em um contexto marcado por violência em todos os sentidos. As guerras que desencadeiam as movimentações dos refugiados alimentam o mercado de armas que também lucra com a securitização das fronteiras. As guerras que desencadeiam os fluxos viram munições nas retóricas de políticos que alimentam o medo na sociedade. O pânico e o medo são “armas” para manter a população em busca de proteção. A sociedade, envolta em fragmentos de informações não consegue fugir das armadilhas dos discursos violentos. Entre a solidariedade e o ódio, surge também a indiferença, como Bauman (2016, p. 24) retrata. A indiferença como aspecto fundamental na construção humana. O autor referenda, ainda, os conceitos de isolamento e solidão de Lipovetsky e Debord, ao inserir a indiferença como resultante do distanciamento coletivo, ponto crucial de uma sociedade cada vez mais individualista.

Vírus²⁹

A foto no jornal estampa o atraso
FACES de um submundo
Desfiles de acusações
Respostas ensaiadas
Coreografias a envergonhar a história
Frases ecoam em ladainhas costumeiras
Velhos conhecidos
Novos figurantes
Vozes empostadas
Tiranos em nova ascensão
Espelhos do podre pensamento do
Eu posso
Eu quero
Eu crio o abismo
O vírus da gripe atormenta
Há vacina contra o egoísmo? (MARTINELLI, 2018).

Nos próximos capítulos, o trabalho busca apresentar as vacinas capazes de contornar a simplificação e gerarem afetos. As vacinas advindas das narrativas complexas, normalmente oriundas do universo artístico.

²⁹ Compilação do autor, poema de Armando Martinelli, livro *Recital das Reticências*, 2018.

CAPÍTULO 1 – NARRATIVAS COMPLEXAS, RESIDUAIS AFETUOSOS

*Quem faz um poema abre uma janela.
Respira, tu que estás numa cela abafada,
esse ar que entra por ela.
Por isso é que os poemas têm ritmo
- para que possas profundamente respirar.
Quem faz um poema salva um afogado.
(Mario Quintana)*

O choque entre a relevância da mídia jornalística na disseminação de um fato e a insuficiência do paradigma cartesiano na compreensão e explicação do mesmo, como apontado na introdução, tem sido observado frequentemente na academia. Medina (2003, p. 51) sugere a pedagogia de um novo jornalismo, que “seduz os mediadores sociais para se deslocarem da passividade das técnicas adquiridas para a ação complexa, solidária e inovadora no ato de relação com o outro e com o mundo”, como forma de combate à assepsia de ideias nas redações, aos significados óbvios. A autora orienta ao jornalista mudar o foco de percepção do cotidiano. “É preciso abandonar o conforto das fórmulas engessadas nos manuais jornalísticos e ir ao mundo para viver o presente, as situações sociais e o protagonismo humano” (p. 40). O relato jornalístico humanizado pode sensibilizar e ampliar a compreensão dos leitores sobre a realidade na qual estão inseridos. A intenção é aproximar as pessoas de “realidades” que nem sempre conhecem, com a qual não se preocupam, conectando humanos com outros humanos, e não com as vozes ocultas do mercado, com instituições que assumem falas oficiais e ditam os rumos. A descrição, a apuração detalhada, suscitaria informações em uma comunidade, a fim de explicitar os conflitos enfrentados. Medina complementa:

De certa forma a ação coletiva da grande reportagem ganha sedução quando quem a protagoniza são pessoas comuns que vivem a luta do cotidiano. Descobrir essa trama dos que não têm voz, reconstruir o diário de bordo da viagem da esperança, recriar os falares, a oralidade dos que passam ao largo dos holofotes da mídia convencional. Contar uma boa história humana, afinal, é o segredo da reportagem (MEDINA, 2003, p. 52-53).

Gabriel García Márquez, em 1996, escreveu o artigo “A melhor profissão do mundo”³⁰ sobre os caminhos do jornalismo, em que descreve as redações contemporâneas como “laboratórios assépticos para navegantes solitários, onde parece ser mais fácil comunicar-se com os fenômenos siderais do que com o coração dos leitores. A desumanização é galopante”.

Das manchetes de jornais e dos dados estatísticos, a situação dos refugiados passou com mais força aos palcos de teatro, filmes renomados, exposições fotográficas, instalações, canções, poemas e até novelas de TV. Tornou-se corrente a produção sobre eles, a reconstrução de seus dramas e a expressão de suas biografias em arte. Como forma de interação social, o refúgio se torna tema artístico e os migrantes se refugiam na arte numa dramatização da realidade de suas trajetórias. Nesse capítulo pretende-se apresentar algumas dessas manifestações artísticas que transitam no sentido contrário ao da simplificação, partindo da conceituação sobre a relevância da complexidade como elemento impulsionador de construções que possibilitam o desencadear de percepções mais afetuosas.

1.1 A complexidade

Para Edgar Morin (2008, p. 14), que conduz seu trabalho para a construção de uma epistemologia da complexidade, embora a ciência tenha possibilitado a aquisição de avanços “espantosos” sobre o mundo físico, biológico, psicológico e sociológico, “por toda a parte, o erro, a ignorância, a cegueira, progredem ao mesmo tempo que os nossos conhecimentos”. Morin afirma que as ameaças enfrentadas atualmente pela humanidade, como os problemas ambientais de toda ordem, são resultado “de um modo mutilador de organização do conhecimento, incapaz de reconhecer e apreender a complexidade do real” (MORIN, 2008, p. 14). O autor argumenta que o pensamento cartesiano permitiu, de fato, grandes realizações por parte da ciência, mas no final do século XX aspectos negativos dessas mesmas realizações começaram a se evidenciar. O pensamento complexo, que resgata a importância de que os diferentes saberes voltem a se comunicar, não é, segundo o autor, uma resposta definitiva para os problemas do mundo, mas um desafio a ser enfrentado para a compreensão desses problemas.

³⁰ Conforme: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/primeiras-edicoes/_ed8_a_melhor_profissao_do_mundo/>. Acesso em 02.10.2020.

O termo complexidade, central neste trabalho, possui uma forte questão interpretativa, já que seu sentido pode ser associado às ideias de confusão, dificuldade, incerteza, desordem. O que é complexo, no sentido proposto por Morin, não pode ser definido ou reduzido a uma lei ou ideia simples. A complexidade é uma palavra problema e não uma palavra solução (MORIN, 2005, p. 6). Entende-se a complexidade como a capacidade de construções oriundas de distintas vertentes, somatórias de olhares a propagarem novos pensares. Por isso, complexidade é problema, e não solução, pois Morin não prega uma nova fórmula, não quer atalhos que traduzam fatos, quer, sim, a conjunção de camadas, a serem interpretadas distantes das soluções simplistas.

A complexidade é “um tecido de constituintes heterogêneos inseparavelmente associados: coloca o paradoxo do uno e do múltiplo”; forma-se pelo “tecido de acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações, acasos, que constituem o nosso mundo fenomenal” (MORIN, 2005, p. 35).

Segundo Morin (2000), essa certeza pretendida pela ciência se enraizou em quatro pilares que destroem a complexidade e determinam o pensamento simplificador: a ordem, que postula que o universo é regido por leis imperativas; a separação, que prioriza a decomposição dos problemas em elementos simples para alcançar sua solução; a redução, princípio que ressalta o conhecimento mensurável, quantificável; e a lógica dedutivo-identitária da razão, que reforça a validade formal das teorias e raciocínios. Esses quatro pilares suscitaram um tipo de conhecimento que se consolidou tanto nas ciências físicas quanto nas ciências humanas.

“Hoje em dia podemos dizer: não há nenhum fundamento único, último, seguro do conhecimento”, observa Morin (2010, p. 22). A reforma de pensamento proposta não implica substituir mecanicamente a certeza pela incerteza, ou em descartar os conhecimentos consolidados ao longo de séculos de desenvolvimento científico. O pensador francês se atenta à tendência humana de sempre buscar certezas e/ou explicações lógicas aos fatos. Nesse caminho, o de interpretar os acontecimentos baseados em razão, o ser humano deixa de levar em conta as incertezas, os componentes mais sensíveis de sua existência. É como se a humanidade estivesse, a todo momento, negando os mistérios que a cercam, ancorando-se em bases racionais que, de alguma forma, a fizessem ter certeza diante de sua jornada. Ou, ao menos, encontrar alguma certeza para se ancorar.

Morin recorre continuamente à ideia de que “a complexidade é uma palavra problema”, na medida em que enfrentá-la exige uma mudança radical no ordenamento e na

produção do conhecimento, além da aceitação de que muitas certezas aparentemente consolidadas tenham que conviver com incertezas – e não ser suplantadas por elas. O autor reconhece as dificuldades em modificar conceitos tão solidificados, cristalizados como “verdades” imitáveis. Talvez aí resida a maior dificuldade em transformar a linha de raciocínio vigente. Talvez aí resida outro raciocínio central desse trabalho. A simplificação de uma parte da mídia emerge como verdade aceita e compartilhada socialmente, a complexidade da arte suscita discussões enquadradas em círculos muito mais específicos de pessoas. Talvez aí resida o desprezo e tentativa de menosprezar as manifestações artísticas em governos calcados em nacionalismo autoritário. “Verdades” simplistas são disseminadas e aceitas. Retóricas complexas reclusas em nichos específicos, e contestadas por governantes autoritários. Assim como em outrora. Felizmente a arte tem o poder de resistir.

1.2 O fluxo dos refugiados pela arte

A exposição à arte - música, teatro, cinema, fotografia, escultura, arquitetura etc -, como pressupõe Medina (2003, p. 63), ensina a inserir sutilezas na relação com o humano ser – “um ético deslocamento do signo autoritário para o signo dialógico”. As literaturas e outras expressões artísticas exibem surpreendente competência: narrar para tentar compreender o mundo à volta, no ato lúdico ou na linguagem onírica. O artista costuma narrar a “realidade” em busca de um sonho maior; narra a “realidade” em consonância como as criações do imaginário.

O gesto moral explode dos afetos, da sintonia solidária com o inconsciente coletivo. Estão aí os artistas que compreendem como ninguém os motes da aventura humana e criam a linguagem que expressa os desejos (MEDINA, 2003, p. 36).

Linguagens que se originam na junção entre o “verídico” e o lúdico, e buscam a composição de narrativas autorais de uma “realidade” oriunda na simbiose particular da poesia, com as informações mais concretas do mundo. Aos artistas a união dos elementos complexos sugere a gama de leituras implícitas em um trabalho. Ao artista permite-se o mergulho no elemento humano, nas sensações e desejos que se procriam do interno e externo, no abastecimento da verve que ultrapassa convenções. Está presente nas artes e em toda grande obra, na literatura, no cinema, na poesia, na música, na pintura, na escultura, enfim,

um pensamento profundo sobre a condição humana. É na arte que se revela a universalidade da condição humana, como salienta a autora:

Para os críticos ortodoxos da indústria cultural (ou cultura industrializada), para os neopatas da era digital e para os que negam a construção social dos sentidos, persiste a incompreensão da arte de tecer o presente na rede do imaginário. Tudo que foge ao estritamente controlável – informações numéricas, mensurações e descrições do real concreto que se confundem exclusivamente com os dados econômico-financeiros -, tudo que é passível de uma explicação descritiva satisfaz os esquemas regulares do jornalismo. Como se a narrativa que reencena a saga do outro e o mundo que o contém se esgotasse nesses dados objetivos. Essas práticas mais uma vez sublinham a herança comtiana. Resta então o reduto da arte, onde se manifestam o invisível, o impalpável, o imaginário da luta cotidiana (MEDINA, 2008, p. 63).

O reduto da arte como reino das manifestações subjetivas, reflexivas, a dimensionar pensamentos imaginários de nosso cotidiano. A arte como elemento a unir complexidade e afeto. A experiência artística levaria (e elevaria) o ser humano à dimensão estética e ética da existência (MORIN, 2010). Diante da conceituação teórica da complexidade que emerge do universo artístico e suas assimilações muito mais profundas, conectadas ao afeto que modifica olhares, e ameniza o medo, destaca-se a seguir algumas manifestações artísticas sobre o tema dos fluxos de refugiados. São alguns exemplos, em diferentes formas artísticas, para que o leitor também possa sentir o tema por meio da arte.

1.2.1 Instalações

A obra “SOS (*Safety Orange Swimmers*)” (2016), do casal de artistas Ann Hirsch e Jeremy Angier, é um desses casos³¹. Abaixo, segue imagem da instalação feita no canal de *Fort Point*, em Boston, USA. O casal explica a obra: “Os nadadores estão relacionados ao canal como os mares atravessados por aqueles em busca de abrigo, liberdade, prosperidade e segurança, e invocam a longa história de Boston em receber imigrantes”. Uma instalação artística com o intuito de relembrar as pessoas sobre a própria origem, atrelada à recepção de imigrantes. Uma instalação artística em busca dos referenciais históricos, conectando informações.

³¹ Disponível em: <<https://casa.abril.com.br/news/intervencao-artistica-em-boston-e-um-manifesto-a-crise-de-refugiados/>>. Acesso em: 13/09/2019.

Figura 13 - Safety Orange Swimmers



Fonte: Casa Abril, 2019.

O artista plástico chinês Ai Weiwei também fez uma instalação sobre o tema; um barco inflável com bonecos, apresentado em uma exposição que passou pelo Brasil, em outubro de 2018³². Diretor do documentário *Human Flow* (2017), sobre a peregrinação dos refugiados, Ai Weiwei explica suas motivações e a importância das obras artísticas nesse contexto:

Como artista, sempre acredito na humanidade e vejo esta crise como uma crise minha. Vejo estas pessoas que vivem nos barcos como minha família. Poderiam ser meus filhos, poderiam ser meus pais, poderiam ser meus irmãos. Não me vejo diferente deles. Podemos falar idiomas totalmente diferentes e ter sistemas de crenças totalmente diferentes, mas eu os entendo. Da mesma forma que eu, eles também têm medo do frio e não gostam de estar embaixo de chuva ou ter fome. Como eu, precisam de uma sensação de segurança (WEIWEI, 2017).

³² Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/o-que-fazer-em-sao-paulo/noticia/2018/10/12/artista-chines-coloca-obra-representando-barco-de-refugiados-no-lago-do-ibirapuera.ghtml>>. Acesso em: 14/08/2019.

Figura 14 - Obra do artista Ai Weiwei: Barco de refugiados (Parque do Ibirapuera, SP)



Fonte: G1, 2018.

Entre as instalações e esculturas relacionadas à crise dos refugiados, algumas das que mais chamam a atenção encontram-se no Museu Atlântico de Lanzarote³³, o primeiro museu submerso da Europa, localizado a 14 metros de profundidade no mar, onde as pessoas precisam mergulhar para conhecê-lo, ou observá-lo por embarcações com fundos transparentes. O artista britânico Jason de Caires Taylor, responsável pelo museu, em entrevista ao *El País*³⁴, explica o objetivo da instituição:

Minhas esculturas são um veículo para aproximar as pessoas do mar, para que conheçam as espécies marinhas ou vegetais que o habitam e tomem consciência dos perigos que o oceano enfrenta atualmente. Ao mesmo tempo em que as figuras contam uma história, ajudam a proteger o fundo marinho (TAYLOR, 2016).

Entre as esculturas encontra-se *A Balsa de Lampedusa* (2016) – uma homenagem aos refugiados (conforme abaixo). Apesar da visitação ao museu ser algo restrito, sua forma rara

³³ Disponível em: <<http://conexaoplaneta.com.br/blog/a-crise-dos-refugiados-imortalizada-para-empres-no-fundo-do-mar/>>. Acesso em: 18.03.2019.

³⁴ Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2016/02/09/cultura/1455040266_149548.html>. Acesso em: 19.03.2019.

despertou bastante atenção na mídia. Além da repercussão, o fato mais instigante reside na memória, na função da obra sediada num museu, espaço de cultivo da história. *A Balsa de Lampedusa*, ao contrário das inúmeras matérias sobre as tragédias que aparecem e somem na comunicação de massa, permanecerá ativa em cada visitante. A obra carregará a atemporalidade. “A obra não é um tributo ou memorial para as centenas de vidas perdidas, mas um lembrete veemente de nossa responsabilidade coletiva como uma comunidade global”, enfatiza Taylor.

Figura 15 - Escultura “A Balsa de Lampedusa”



Fonte: Elpais.com, 2016.

Outra impactante escultura do britânico é a obra “Crossing the Rubicon”, também instalada na costa de Lanzarote, que retrata 35 pessoas andando em direção a um mesmo ponto. O artista faz uma menção sobre a cegueira afetiva do mundo, conforme suas palavras:

Ao olhar mais atentamente para as esculturas, percebe-se a relação – quase doentia – do ser humano com a tecnologia e o ambiente em volta. São homens e mulheres absortos em celulares e *tablets*. No rosto de alguns, a apatia perante o planeta. Algumas das estátuas estão de olhos fechados, pois não conseguem mais enxergar o mundo à sua volta³⁵ (TAYLOR, 2016).

³⁵ Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2016/02/09/cultura/1455040266_149548.html>. Acesso em: 02/04/2020.

Figura 16 – Escultura *Rubicon*



Fonte: Exame, 2016³⁶

A escultura *Rubicon* consegue na mesma obra unir conceitos centrais deste trabalho. Trata-se da humanidade absorta em suas bolhas de indiferença (Bauman), caminhando de acordo com suas buscas individuais (Lipovetsky e Debord), formando uma imagem complexa com múltiplas leituras (Morin e Catalá), despertando a reverberação de pensares que nos alertam para transformações, a busca por mais poesia e menos correria em nosso cotidiano. Essa é a força de uma obra artística, com a capacidade de sintetizar pensamentos tão profundos. Essa é a potência do pensamento complexo em substituir o certo pelo incerto, o separável pelo inseparável, a lógica pela transgressão de seus princípios, e, sim, efetuar o diálogo, a aproximação cognitiva entre o certo e o incerto, o separável e o inseparável, o lógico e o metalógico, como Morin ressalta.

O pensamento complexo não é a substituição do simples pela complexidade, ele é o exercício incessante de interação entre o simples e o complexo, a combinação dos elementos como forma de se caminhar em direção a outro patamar, como forma a transformar reflexões (MORIN, 2010, p. 199-200).

³⁶ Disponível em: < <https://exame.com/mundorimeiro-museu-de-arte-submarino-da-europa-e-de-tirar-o-folego/>>. Acesso em: 10/09/2020.

As obras de arte traduzem o exercício proposto por Morin, dessa interação entre simples e o complexo. Uma instalação de bote com refugiados no meio de um lago, uma escultura no fundo do mar. As camadas interpretativas pululam diante dos significados atrelados ao conjunto da representação.

1.2.2 Fotografia

A força da fotografia tem sido elemento vital na construção de afeto sobre o tema. Exemplo nítido é a imagem do garoto Alan Kurdi, mencionado na introdução. A fotografia alertou sobre as tragédias nas travessias em alto mar, foi capa de inúmeros veículos de comunicação, sensibilizou milhões de pessoas para o tema. Mais do que isso, a partir da repercussão da imagem inicial, ainda que condicionada ao efeito de espetáculo da mídia (DEBORD, 1997), ela passou a adquirir novas apropriações estéticas e experiências poéticas em forma de ilustrações, desenhos, esculturas, fotomontagens e recriações da cena com outros personagens. A imagem, reinterpretada em processos interdiscursivos, alimentou o debate político. De acordo com as interpretações, pode-se deduzir intenções, como homenagear Aylan, sensibilizar o espectador, protestar contra a situação dos refugiados.

Catalá aponta que as imagens podem ser muitas coisas ao mesmo tempo, “um recipiente de expressões variadas e complexas que é necessário desentranhar” (2005, p. 27). Rouillé (2009, p. 19) aborda esse desentranhar dizendo que “entre o real e a imagem se interpõem uma série infinita de outras imagens, invisíveis, porém, operantes, que se constituem em ordem visual, em prescrições icônicas, em esquemas estéticos”. Catalá, ao pensar a imagem não se refere a produção, pois para ele as imagens expressam o pensamento independente da intenção em sua realização, assim como possuem a prerrogativa de despertar alguma emoção no receptor. Catalá ressalta a função estética da imagem como catalizadora das emoções humanas.

Toda imagem persuasiva o é, assim como a propaganda política, imagens que colocam o caráter emocional de toda visualidade em primeiro plano e o utilizam como motor para estimular determinados estados mentais e para provocar finalmente, uma ação concreta (CATALÁ, 2005, p. 30).

A imagem da morte do menino Aylan Kurdi traduz com veemência a potência da fotografia em desencadear conscientização e mobilização. Abaixo seguem exemplos de ações realizadas a partir da foto original da morte do menino.

Figura 17 - Guarda turco ao lado do corpo de Aylan (Imagem original)



Fotografia: Nilüfer Demir, 2015.

Figura 18 - Grupo se veste de camisa vermelha e bermuda azul, em uma praia em Rabat (Marrocos), para lembrar morte de Aylan Kurdi



Fonte: Fadel Senna/AFP, 2015³⁷

³⁷ Disponível em: <<https://www.mirror.co.uk/news/world-news/>>. Acesso em 30/09/2020

Figura 19 - Imagem de Aylan retratada por artistas em Frankfurt/ALE



Fonte: DW, 2015³⁸

Figura 20 - Escultura de areia feita pelo artista Sudarsan Pattnaik



Fonte: Infobae, 2015³⁹

A imagem de Aylan Kurdi, assim como as outras fotografias, possui o fator emocional como propulsor das reações desencadeadas. Imagens que estimulam a decodificação cognitiva por sensibilizarem através da experiência estética o plano sensível dos afetos,

³⁸ Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/>>. Acesso em 30/09/2020

³⁹ Disponível em: <<https://www.infobae.com/2015/09/07/1753531>>. Acesso em 30/09/2020

despertando ponderações quanto ao fato maior que circunda os receptores, como Boris Kossoy reforça:

A fotografia por sua natureza polissêmica, permite uma leitura plural e, dependendo de quem a recebe, este traz suas “próprias imagens mentais preconcebidas”, que funcionam como filtros ideológicos, culturais, morais, éticos etc. O imaginário do receptor diante das imagens reage de acordo com sua visão de mundo, situação socioeconômica, ideologia, conceitos e preconceitos (KOSSOY, 2002, p. 44-45).

Essa natureza de incitar o imaginário do receptor independente de sua visão de mundo. As construções que suscitam reflexões, distantes das narrativas simplistas, carregam as reinterpretações do registro inicial. Outra imagem sobre o tema que teve muita projeção internacional foi a da repórter cinematográfica húngara que derruba intencionalmente um refugiado sírio que corria com um menino no colo. Ele tentava passar por uma barreira policial na fronteira da Hungria em setembro de 2015.

Figura 21 - Jornalista húngara derruba refugiados



Fonte: DW, 2015.

A jornalista húngara Petra László estendeu o pé na frente do homem, fazendo-o tropeçar e cair com o filho. Momentos antes, no mesmo local, ela já havia chutado uma menina. Petra László foi demitida no mesmo dia; ela trabalhava para uma emissora de TV

ligada à extrema-direita⁴⁰. A imagem também suscitou novas interpretações como, por exemplo, uma charge associando o episódio com a morte de Aylan Kurdi.

Figura 22 - Charge de Hasan Abadi



Fonte: Pragmatismo Político, 2015⁴¹

Algumas fotografias de Ai Weiwei, artista já mencionado, também andam correndo o mundo em exposições, normalmente oriundas da composição de imagens que antes já percorreram as redes sociais do artista, como a imagem de um campo de refugiados, em Calaias. David Quadrio⁴², curador da exposição de Weiwei, define a proposta do artista no texto de apresentação da exposição:

A arte é o meio através do qual exprime a denúncia e a indignação. As obras de Ai Weiwei são concebidas para atrair o olhar do público, ou a sua consciência para os elementos documentais que fazem parte do seu cotidiano e que testemunham a sua vida enquanto homem, criador e artista. A trama autobiográfica atravessa o caleidoscópio destas imagens transformadas em símbolos da nossa contemporaneidade, das tragédias e das esperanças, dos heroísmos e das resiliências em que o homem de hoje se reinventa.

⁴⁰ Conforme <https://www.pragmatismopolitico.com.br/2015/09/pessoas-mas-nao-sao-bons-jornalistas.html>

⁴¹ Disponível em: < <https://www.pragmatismopolitico.com.br/2015/09/>>. Acesso em 30/03/2020

⁴² Disponível em: <<https://amusearte.hypotheses.org/1550>>. Acesso em: 30/03/2020

Nas palavras do curador da exposição fotográfica, a arte coligada com a denúncia, a indignação, ultrapassando a própria composição original para se transformar em símbolo de resistência. As fotografias, como as instalações, e as outras manifestações que ainda serão apresentadas, possuem a força do atemporal, não se diluem por meio da frenética movimentação dos fatos.

Figura 23 - Imagem de um campo de refugiados retratado por Ai Weiwei



Fonte: Amusearte, 2016

1.2.3 Charges

As charges, estilo de ilustração que tem por finalidade satirizar, por meio de uma caricatura, algum acontecimento atual com uma ou mais personagens envolvidos, é outra expressão artística que trabalhou bastante o tema. Destacam-se nesse texto as charges de Patrick Chappatte, autor das ilustrações que seguem abaixo, publicadas no *The New York Times International*. Chappatte é filho de mãe libanesa e pai suíço, tem relações sentimentais com a temática, ressaltando a importância da autoria diante das narrativas. Por meio de suas charges com refinado uso da ironia, ele consegue inserir questionamentos e opiniões.

“Precisamos de humor como precisamos do ar que respiramos”, disse o cartunista em um TED *summit*⁴³ de 2019. Ainda para Chappatte "Os cartuns políticos nasceram com a democracia e são desafiados quando a liberdade é”.

Figura 24 - Charge de Patrick Chappatte – Salva-vidas da União Europeia



Fonte: The international New York Times, 2019

⁴³ Disponível em: <https://www.ted.com/talks/patrick_chappatte_a_free_world_needs_satire#t-16856>. Acesso em: 02/04/2020.

Figura 25 - Charge de Patrick Chappatte – Bem-vindo a Alemanha



Fonte: The international New York Times, 2019

Figura 26 - Charge de Patrick Chappatte – Muro entre EUA e México



Fonte: The international New York Times, 2019

Surpreendido com a decisão do New York Times de encerrar as charges políticas internacionais em abril de 2019⁴⁴, em razão da polêmica decorrente de uma ilustração envolvendo o presidente estadunidense Donald Trump e o líder israelita Benjamin Netanyahu, Patrick Chappatte escreveu uma carta⁴⁵ comentando o ocorrido. Abaixo, as principais mensagens do artista:

[...] Receio que não se trate apenas de desenhos animados, mas de jornalismo e opinião em geral. Estamos em um mundo onde multidões moralistas se reúnem nas redes sociais e sobem como uma tempestade, caindo sobre as redações com um golpe avassalador. Isso requer contramedidas imediatas por parte dos editores, não deixando espaço para ponderação ou discussões significativas. O *Twitter* é um lugar para furor, não para debate. As vozes mais indignadas tendem a definir a conversa, e a multidão furiosa a segue... Se os desenhos animados são o alvo principal, é por sua natureza e exposição: são uma opinião encapsulada, um atalho visual com uma capacidade incomparável de tocar a mente. Essa é sua força e sua vulnerabilidade. Eles também podem ser um revelador de algo mais profundo. Mais do que frequentemente, o verdadeiro alvo, por trás do *cartoon*, é a mídia que o publicou... É também um momento em que a mídia precisa se renovar e alcançar novos públicos. E parar de ter medo da multidão enfurecida. No mundo insano em que vivemos, a arte do comentário visual é mais necessária do que nunca. E o humor também (CHAPPATTE, 2019).

A fala de Chappatte menciona o enfrentamento político reverso do que apontado na introdução. Aqui, os grupos moralistas questionam o poder da charge endossada por um dos principais jornais do mundo. Chappatte reverencia a capacidade de opinião embutida em uma charge “atalho visual com uma capacidade incomparável de tocar a mente”. Ao eleger sua força, revela que esta também é a fragilidade, pois no mundo das narrativas fragmentadas, a capacidade de reverberar pensamentos é uma grande ameaça. Ele encerra dizendo que o ataque a ilustração era muito mais endereçado a mídia que a divulgou, e ressalta “a mídia precisa parar de ter medo da multidão enfurecida”. Essa mensagem atinge direto uma das recomendações dadas para a mídia europeia, no sentido oposto. Lá, identificou-se que a cobertura de muitos veículos era fomentada por meio da disseminação de boatos, especulações e informações alarmistas do mundo virtual, que alimentam o medo e a ignorância do público em geral. Aqui, nesse episódio, as especulações e informações alarmistas derrubaram um ponto de resistência na imprensa. Infelizmente.

⁴⁴ Conforme: <<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2019/06/apos-charge-antisemita-new-york-times-deixa-de-publicar-charges-editoriais.shtml>>. Acesso em 05/06/2020

⁴⁵ Conforme: <<https://www.chappatte.com/en/the-end-of-political-cartoons-at-the-new-york-times/>>. Acesso em 03/10/2020

1.2.4 Teatro

A palavra “teatro” tem sua origem no vocábulo grego *theatron*, que significa “local de onde se vê”, ou seja, plateia. A concepção de uma peça teatral passa necessariamente pela aproximação de muitas áreas do saber, desde a construção de texto, cenários, ambientação e atuação. Essa experiência de expressão mostra histórias, representa e recria o real, a vida. O teatro está coligado com o ato de contar histórias que acompanha a humanidade desde os primórdios. Os homens das cavernas já narravam os acontecimentos do seu cotidiano, como demonstram as inscrições rupestres. Ao longo do tempo, a arte de contar histórias ganhou recursos para além da oralidade: palco, figurino, música e outros elementos enriquecem a narrativa, envolvendo narrador e espectador numa experiência sensorial. Com os avanços tecnológicos, aumentou o leque de possibilidades. O fluxo dos refugiados também foi tema de algumas montagens teatrais. Entre elas, a peça chamada “*Quando eu morrer, vou contar tudo a Deus*”⁴⁶, assinada pela consagrada dramaturga paulistana Maria Shu em sua primeira incursão pelo teatro infanto-juvenil. Produzido pelo coletivo O Bonde, grupo que busca estabelecer um trabalho de pesquisa da negritude nas artes, o espetáculo conta a história do menino Abou, refugiado negro de oito anos de idade, encontrado dentro de uma mala de viagem quando tentava entrar ilegalmente em Ceuta, cidade autônoma da Espanha, fronteira com o norte da África. Com uma imaginação fértil, Abou traça estratégias de sobrevivência para seguir sua longa viagem e enfrentar o mundo hostil que o cerca.

⁴⁶ Conforme: <<https://observatoriodoteatro.uol.com.br/agenda/peca-infanto-juvenil-retrata-crise-dos-refugiados-com-apresentacao-gratuita-na-zona-leste>>. Acesso em 10/10/2020.

Figura 27 - Peça “Quando eu morrer, vou contar tudo no céu”



Fonte: Observatório do Teatro, Tide Gugliano

Outro exemplo de apresentação teatral sobre o tema é “*Migraaaantes*”⁴⁷ espetáculo do jornalista, poeta e dramaturgo romeno Matéi Visniec, com direção de Marcus Alvisi. O texto – também intitulado pelo autor como “Tem gente demais nessa merda de barco” e “O salão das cercas e muros” – foi escrito com base em notícias sobre as agruras vividas por refugiados que tentam chegar à Europa. Na peça, Visniec denuncia que “a situação dos refugiados é respondida pela política com uma frieza tão sub-humana quanto a própria situação”. Já para o diretor Marcus Alvisi, “*Migraaaantes*” “é um texto que dilacera, despedaça, corta e jamais cicatriza. Traz a tempestade para dentro do palco”.

⁴⁷ Conforme: <<https://incitarte.com.br/migraaaantes-o-drama-dos-refugiados-em-peca-de-matei-visniec-no-teatro-maria-clara-machado/>>. Acesso em 11/10/2020

Figura 28 - Cena da peça “Migraaantes”



Fonte: INCITARTE

Uma das óperas mais consagradas, “A Valquíria”, de Richard Wagner, também ganha uma versão que retrata a situação dos refugiados⁴⁸. A companhia Deutsche Oper prepara uma nova produção sob a direção do norueguês Stefan Herheim. Segundo Herheim, quando Wagner começou a trabalhar no texto, ele era um jovem radical que fugia das revoluções fracassadas de 1848. “Estamos todos em uma situação como a de Wagner”, disse Herheim. “Todos de alguma forma refugiados, confrontados com o conceito de não ter porto, de não se sentirem seguros e ao mesmo tempo ter que enfrentar os destinos de tantas pessoas que tentam chegar até nós, e enfrentar o fato de que muitos de nós não estamos preparados para sentir empatia”. A força da arte em nos colocar parte da situação, em lembrar que se atinge um grupo de seres humanos, acaba atingindo todos.

⁴⁸ Conforme <https://www.nytimes.com/2020/09/25/arts/music/wagner-walkure-opera-berlin.html>. Acesso em 11/10/20

Figura 29 - Cena de “A Valquíria”, de Wagner



Fonte: New York Times, 2020

1.2.5 Poesia

O fluxo dos refugiados foi tema de inúmeras escritas poéticas, textos que procuraram enaltecer os sentimentos oriundos das imagens, dos acontecimentos trágicos observados. Os poetas, por meio da alteridade, buscam emanar as emoções contidas no sofrimento alheio. A morte de Aylan Kurdi também virou um poema, com a autoria de Leoni Rodrigues, publicado na revista Êxodos⁴⁹, e em outros canais virtuais.

Réquiem para Aylan⁵⁰

A sala enchendo de luz
 Café fumando na xícara
 Eu me encharcando de mundo
 Da ressaca das notícias
 Nuvens da primeira página

⁴⁹ Conforme:

<<http://www.missionariasalabrinianas.org.br/Uploads/Revistas/Arquivos/2020312105538917.pdf>>. Acesso em 02/10/2020

⁵⁰ Disponível em:

<https://www.facebook.com/search/top/?q=requiem%20para%20aylan&epa=SEARCH_BOX>. Acesso em 11/10/2018

Chegaram escuras e tristes
 Transportando tempestades
 Eu me engasgando de pão
 De margarina e de lágrimas
 Tinha um garoto no chão
 Na foto – que eu nem olhava –
 Na praia – nas minhas mãos.
 Tinha fugido de casa
 Das armas, de um outro mundo
 Abandonado o passado
 E uma incerteza sem fundo
 Por um presente sem planos
 Pra se afogar sem futuro
 No fundo do Mediterrâneo
 Pra vir morrer noutra guerra
 Depois de expulso da infância
 Pra ser a grande manchete:
 “Nós já não somos humanos”
 Que espécie de espécie é essa
 De monstros que nos tornamos?
 Temos desprezo pros pobres
 E cerca pros imigrantes
 Eles que passem ao redor
 Do ódio das nossas certezas
 Cegas àqueles que sofrem
 Aylan morreu nessa mesa
 Entre as louças do café
 E a tristeza que ele deixa
 Não era ninguém, mas era
 Todos os filhos do mundo
 Cuspidos pela maré
 Sobre as pedras de Bodrum
 Sobre os destroços de nós
 Náufragos dos tempos turvos
 Em que hoje morremos sós.

O grupo musical Tribalistas gravou a canção *Diáspora* (2017), letra de Arnaldo Antunes, Marisa Monte e Carlinhos Brown. A música teve grande destaque no cenário nacional, inclusive sendo tema de abertura de novela da rede Globo de televisão⁵¹.

Diáspora⁵²

Acalmou a tormenta
 Pereceram
 O que a estes mares ontem se arriscaram
 E vivem os que por um amor tremeram
 E dos céus os destinos esperaram
 Atravessamos o mar Egeu
 Um barco cheio de Fariseus
 Com os Cubanos
 Sírios, ciganos

⁵¹ Conforme: <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2019/02/05/cancao-dos-tribalistas-e-escolha-feliz-para-tema-de-abertura-de-novela-sobre-refugiados.ghtml>>. Acesso em: 02/10/2020.

⁵² Disponível em: <<https://www.uai.com.br/app/noticia/musica/2017/08/11/noticias-musica,211394/musicas-dos-tribalistas-fala-sobre-drama-dos-refugiados-e-intolerancia.shtml>>. Acesso em: 18/10/2019.

Como Romanos sem Coliseu
 Atravessamos pro outro lado
 No rio vermelho do mar sagrado
 Os center shoppings superlotados
 De retirantes refugiados
 You
 Where are you?
 Where are you?
 Where are you?
 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?
 Deus! Ó Deus! Onde estás que não respondes?
 Em que mundo, em qu'estrela tu t'escondes
 Embuçado nos céus?
 Há dois mil anos te mandei meu grito
 Que embalde desde... (TRIBALISTAS, 2017)

Nos dois poemas mencionados o fluxo de refugiados e as angústias envolvidas com a situação viram reflexões a suscitar questionamentos sobre a condição de humanidade, de seres ditos humanos diante dos fatos, da sociedade amorfa, entorpecida de consumo. Os poetas buscam no drama alheio humanizar a situação, ressaltando o olhar para o embate pela sobrevivência. Os poetas, como os outros artistas mencionados nesse capítulo, rompem as polarizações em busca de demonstrarem que os problemas de um grupo de pessoas são resultantes do comportamento do todo. Nesse caminho procuram evidenciar, no entendimento da complexidade na qual vivemos e somos parte, uma possibilidade de alteridade pelo diálogo e, assim, seguir em direção ao alvorecer urgente ao qual precisamos vivenciar, como Morin enfatiza.

O homem da racionalidade é também o da afetividade, do mito e do delírio (demens). O homem do trabalho é também o homem do jogo (ludens). O homem empírico é também o homem imaginário (imaginarius). O homem da economia é também o do consumismo (consumans). O homem prosaico é também o da poesia, isto é, do fervor, da participação, do amor, do êxtase. O amor é poesia. Um amor nascente inunda o mundo de poesia, um amor duradouro irriga de poesia a vida cotidiana, o fim de um amor devolve-nos à prosa (MORIN, 2002, p. 58).

Essa força da alteridade na poesia, como linguagem de acolhimento, como verve da humanidade, também é conferida na obra do escritor italiano Erri De Luca, em especial na

obra *Mão única* (2005)⁵³, coletânea de poemas, onde ele evoca as travessias de migrantes pelas costas do mediterrâneo. Descrevendo um percurso, ainda que poeticamente, é compreensível que De Luca procura dar visibilidade aos migrantes, materializando de forma crua, tanto o sofrimento e as adversidades, como também os motivos que os levam ao exílio.

Não foi o mar que nos reuniu,
reunimos o mar de braços abertos.
Descendo de terras altas queimadas por guerras e não pelo sol,
cruzamos os desertos do Trópico de Câncer. [...]
Eles dizem: você está no sul. Não, viemos do grande paralelo,
do centro do equador da Terra. [...]
Muitas vidas despedaçadas facilitaram a jornada,
passos dados de outros impulsionam os nossos. [...]
Faça uso de nós, reservatório de vida a ser explorado,
planta, metal, mãos, muito mais do que força de trabalho.
Nossa terra natal são as cinzas frescas de velhos e animais,
partiu ao vento antes de nós, já terá chegado.
Você nunca viu sua pátria migrar? Nós da África sim,
sobem com a fumaça dos fogos, espalham-se com fertilizante (DE LUCCA, 2005,
p. 11-25).

Outro exemplo da força da poesia em “quebrar as fronteiras” reside na antologia poética chamada “Sobre o céu de Lampedusa”⁵⁴. A antologia poética “Sob o céu de Lampedusa” (RAYUELA, 2014), com prefácio de Erri De Luca, é uma coleção de poemas e testemunhos. A obra visa inverter a visão de Lampedusa quanto às tragédias do Mediterrâneo. Muitos encontros têm acontecido para apresentar a antologia, e, desses eventos estão surgindo outros projetos artísticos e documentais, nos quais italianos e africanos trabalham juntos. A antologia é resultado da pesquisa e divulgação de poemas da África e do Oriente Médio, iniciada pelo grupo de *“poetas loomila pela mudança em Bolonha”* (100 TPC) O grupo integra o “100 mil poetas pela mudança”, criado por Michael Rothenberg e Terri Carrion⁵⁵. Em 2012, os dois californianos fizeram um apelo aos poetas de todo o mundo: “unir e compor versos sobre temas cada vez mais submersos no cenário midiático como direitos humanos, compaixão e ambientalismo”.

A literatura como elo entre culturas distintas, a transpor barreiras geográficas e fronteiras criadas pelo ser humano. A literatura como mensagem de união das pessoas, guiada pela poesia. A literatura, uma arte, que, como as outras, também exige técnica, conhecimento

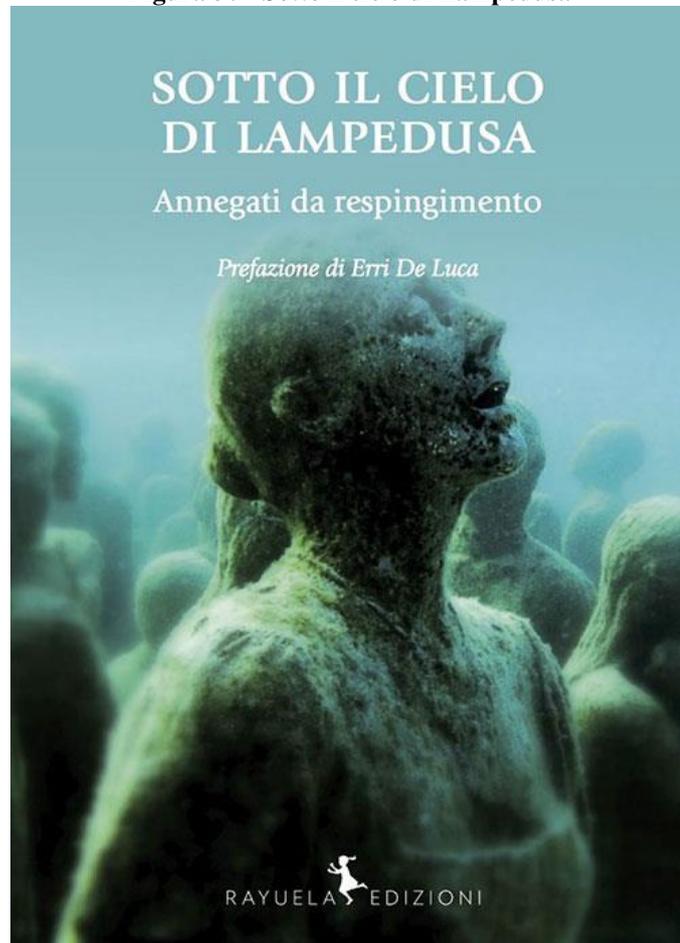
⁵³ Conforme: <<https://www.feltrinellieditore.it/opera/opera/solo-andata-1/>>. Acesso em 04/10/2020.

⁵⁴ Conforme: <<https://vociglobali.it/2014/04/07/sotto-il-cielo-di-lampedusa-oltre-la-tragedia-arte-e-poesia/>>. Acesso em 08/10/20.

⁵⁵ Conforme: <<https://medium.com/@siteinterage/100-mil-poetas-e-m%C3%BAasicos-por-mudan%C3%A7as-a-paz-em-forma-de-verso-861ea32d575a>>. Acesso em 09/10/2020.

e, sobretudo, sensibilidade. A poesia “faz parte da literatura e, ao mesmo tempo, é mais que a literatura, leva-nos à dimensão poética da existência humana” (MORIN, 2000, p. 45).

Figura 30 - Sotto il cielo di Lampedusa



Fonte: Rayuela Edizioni, 2015

Como apresentado nesse capítulo, a complexidade de algumas manifestações artísticas fornece olhares distintos daqueles narrados sobre a égide da simplificação, pois, principalmente, independente do formato da arte, as manifestações impulsionam à busca do olhar do outro, e, nessa caminhada, utilizam dos sentimentos para compor as narrativas. No capítulo seguinte, parte-se em busca da potência existente nas construções e narrativas do audiovisual, em específico, o cinema, o documentário, como elemento também impulsionador de complexidade e afeto na representação dos fluxos de refugiados.

CAPÍTULO 2 – DOCUMENTÁRIO, REPRESENTAÇÃO, ALTERIDADE

*Fatos não se explicam com fatos,
fatos se explicam com fábulas*
(Paulo Leminski)

Como visto em alguns exemplos artísticos do capítulo anterior, os fluxos migratórios podem ser abordados de forma profunda, analítica, poética, gerando conexões que proporcionam olhares mais solidários. Neste capítulo pretende-se abordar a força do audiovisual, em especial o documentário, como elemento de aproximação do olhar do outro e decodificador das mazelas sociais, partindo de análises sobre as relações entre cinema, antropologia e jornalismo, na procura de elencar conexões até a reflexão central sobre *Fogo no Mar* (2016), filme que originou a pesquisa desse trabalho.

Edgard Morin (1970) define o cinema como uma máquina que registra a existência e a restitui como tal, porém, levando em consideração o indivíduo, ou seja, o cinema como um meio de transpor para a tela o universo pessoal, solicitando a participação do espectador. Assim, temos de um lado a subjetividade resultante da imaginação do criador, e do outro a relação entre o espectador e o filme, a compreensão de uma situação representada baseando-se nos conhecimentos, imaginações e expectativas de quem o assiste. Catalá (2005) aponta para a o funcionamento das imagens como resultante da composição. Não se trata de quantificar a quantidade de complexidade que se pode encontrar em uma imagem. Sua proposta é pensar as imagens, mas também pensar com as imagens: “não só obter conhecimentos por meio das imagens, mas também ser possível refletir visualmente sobre esse saber” (CATALÁ, 2005, p. 22). Catalá, por meio de sua teoria da imagem complexa, aponta distinções valiosas que esse trabalho tem procurado enaltecer, abordando a complexidade como uma forma de interrogar as imagens.

Cinema documentário como forma de pensamento. Porém, é desta arquitetura, que combina o interno e o externo, o fixo e o móvel, o espaço e o tempo, o subjetivo e o objetivo, onde surge a verdadeira complexidade visual. [...] Tratava-se de pensar as imagens, mas também pensar com as imagens, para pôr de manifesto sua particular fenomenologia e os problemas epistemológicos cognitivos e estéticos que ela traz (CATALÁ, 2005, p. 22).

Na construção de seu conceito, Catalá procura distinguir as imagens da ciência e da objetividade – qualificadas como visualidades científicas, documentais ou jornalísticas etc.

– das imagens complexas. Imagens que, segundo Edgard Morin, possuem a capacidade de nos transportar até locais onde podemos enxergar expressões, gestos e captar sentimentos das pessoas ali expostas. Mesmo salientando que essa aproximação pode não resultar em medidas práticas, o pensador enfatiza que ela possibilita a vivência de uma experiência ampla de um fato. Esse é o interesse pela estrutura da imagem fílmica e a sua capacidade em despertar emoções, como ele pontua:

Quando vamos ao cinema, participamos mais do que na vida – amamos um vagabundo, um palhaço, um Charles-Chaplin, mas na saída, afastamo-nos daqueles com os quais cruzamos e achamos que cheiram mal. Esta é a mensagem do cinema, considerado uma arte menor, e que sempre se esquece. Entretanto, a mensagem foi transmitida no espaço de instantes. Houve uma compreensão antropológica. (MORIN, 2012, p.62).

Essa compreensão antropológica mencionada por Morin traduz a capacidade do cinema em abordar o outro, em nos aproximar do desconhecido. As imagens audiovisuais, as representações documentais e cinematográficas possuem uma história conectada também ao campo das ciências, da antropologia. E, se pensarmos a importância dos documentários em aproximar o fluxo dos refugiados aos olhares de milhares de expectadores no mundo, sua essência de origem continua muito significativa.

No campo das ciências, o advento das imagens foi revolucionário. Antes mesmo dos irmãos Lumière, em 1895, conseguirem a projeção de cenas que inauguraram o cinema, as técnicas de criar imagens em movimento com sequência de fotografias serviram a propósitos científicos. Assim como o cinema embrionário foi fundamental para trazer novas possibilidades aos estudos científicos, o uso de imagens fotográficas na astronomia do século XIX sugere novos códigos visuais gráficos, que passam a ocupar locais importantes no desenvolvimento de convenções fotográficas científicas. Da mesma forma, as primeiras imagens internas do corpo humano trouxeram novas observações e quantificações dos estudos (CARTWRIGHT, 1992).

Cinema e Antropologia têm estabelecido um intenso diálogo ao longo de suas histórias, especialmente no sentido de compreender as relações entre a produção imagética de uma sociedade e sua própria vida social, na busca de caminhos para desvendar a complexa relação entre arte e vida. É inegável que antes da aparição das imagens, o conhecimento de outra sociedade teria que ser buscado presencialmente ou por meio das narrativas. Nesse sentido, o final do século XIX e o início do XX são marcados por muitas expedições

etnográficas baseadas na captação de imagens de humanos até então desconhecidos, os chamados “primitivos”. É o encontro entre a antropologia e o audiovisual, com o cinema assumindo um papel protagonista na reconstrução de realidades, com as imagens invadindo e proporcionando nova significação ao imaginário reinante, como Barbosa e Cunha ressaltam:

O registro de outros povos é construído através de elementos que divergem e assemelham a relação entre homem e natureza, demonstrando imagens de humanos que os europeus acreditam estar mais próximo à natureza do que da civilização. De forma geral, elas expressaram formas de olhar e de construir problemas de maneira homóloga, mas que evidencia o quanto a antropologia, a fotografia e o cinema, enquanto construções culturais podem compartilhar o desafio de entender e significar o mundo e sua diversidade (BARBOSA; CUNHA, 2006, p.8).

Uma das obras mais emblemáticas do encontro entre antropologia e o audiovisual é o célebre documentário *Nanook o esquimó*, dirigido e produzido por Robert J. Flaherty, nos Estados Unidos, em 1922, com 79 minutos, P&B. A obra é considerada uns dos marcos iniciais no gênero documentário, e tem como cerne imagens da luta pela sobrevivência dos esquimós em regiões inóspitas do Canadá. O filme explora cenas do cotidiano e hábitos dos nativos; um pouco da realidade que Flaherty conseguiu observar durante os doze meses de convivência com a população local. Ou seja, se pensarmos em termos etnográficos, Flaherty também se isola da sociedade e se insere na realidade daquelas pessoas por um longo período, buscando compreender meandros do funcionamento de vida que somente a convivência poderia proporcionar. Um acidente, entretanto, tornaria *Nanook, o Esquimó* ainda mais relevante para a história do Cinema. No retorno da viagem, Flaherty acabaria perdendo grande parte dos negativos em um incêndio (BEZERRA, 2014). Ele opta por filmar novamente, com as pessoas com quem já havia estabelecido um relacionamento amigável, inclusive, solicitando que as mesmas repetissem cenas gravadas anteriormente. Assim, Flaherty acabaria inaugurando o documentário encenado, a utilização da ficção para conceber o “real”, e nos brinda com a representação da “realidade” de vida daqueles esquimós. Por isso, ao assistir um documentário é importante notar o peso que a própria nomenclatura impõe ao produto audiovisual. A informação prévia já imputa considerações ponderativas que delimitam a obra. Fala-se em documentário, espera-se por asserções sobre a realidade, por situações oriundas do chamado campo do real. Entretanto, entre o que se apregoa como real e sua representação há uma série de outras imagens. Uma mesma cena pode ser captada por inúmeros ângulos, com ênfases distintas. Não é intenção deste trabalho se aprofundar sobre

o vasto campo de conceituação do documentário, nem retratar sua história. Trata-se de linguagem vastamente estudada, como excelentes autores. O que se busca nessa conceituação é referendar a força do documentário como instrumento de representação da realidade, pontuando alguns autores e pensadores-chaves no embasamento pretendido para a interpretação de *Fogo no Mar* (2016). Nesse sentido, destaca-se uma definição de Bill Nichols (2005), reconhecido investigador acerca do documentário. Segundo o autor, o documentário deve ser considerado um gênero que possui o compromisso de investigar a realidade, porém se constitui a partir de uma representação parcial e subjetiva:

Se o documentário fosse uma reprodução da realidade, esses problemas seriam bem menos graves. Teríamos simplesmente a cópia de algo já existente. Mas ele não é uma reprodução da realidade, é uma representação do mundo em que vivemos. Julgamos uma reprodução por sua fidelidade ao original, sua capacidade de se parecer com o original, de atuar como ele e de servir os mesmos propósitos (NICHOLS, 2005, p. 48).

Um elemento fundamental nessa “representação de mundo” é a composição do filme. Entre a captação da cena e a exibição final em filme, a edição e composição das imagens na produção de um pensamento total gerado pela obra dita o tom e interpretação buscada pelo criador. Um nome na história do documentário coligado, sobretudo, ao trabalho de composição é o de Dziga Vertov, criador da teoria chamada de “cine-olho”, onde a câmera seria capaz de “fotografar” o cotidiano, ações e sons tão espontâneos. Esse momento foi tido como uma verdadeira experimentação, como representada na ilustração abaixo.

Figura 31 - Representação do cine-olho, de Vertov



Fonte: Comunicação e Artes, 2012

Um homem com uma câmera (Direção de Dziga Vertov, Rússia, 1929, 108 min, P&B), um de seus filmes mais emblemáticos, é a prática do cinema-olho. O documentário relata o cotidiano das pessoas em cidades russas e conta com a participação do próprio diretor. No entanto, o filme não se limita a mostrar os fatos como foram inicialmente capturados pela câmera. Vertov faz uso de várias técnicas de edição para chegar à sua “verdadeira realidade”. *Um homem com uma câmera* é um filme revolucionário e de extrema importância para a história do cinema, não só pelos efeitos de montagem que são usados pelos cineastas e editores até hoje, mas também por ser um dos primeiros documentários amparados por teoria de representação da realidade. Vertov só captava imagens reais, porém, na edição, imputava a sua versão de realidade para o registrado.

O cine-olho de Vertov é apontado, inclusive, como influência direta de duas vertentes do documentário muito relacionadas com o jornalismo: o Cinema Direto (influência americana), e o Cinema Vérité (Francês). No cinema direto americano, Bezerra (2014, p.95) informa que o núcleo principal do movimento foi formado em torno do repórter fotográfico Roberto Drew e do cinegrafista Richard Leacock. “Eles negavam a tradição professoral e militante do documentário. Desejavam filmes que fossem urgentes, capazes de flagrar a vida desarmada, e inauguraram um modo observacional para o documentário, sem narrador, entrevista, roteiro ou encenações. A segunda vertente, conhecida como Cinéma Vérité, tinha como principais idealizadores Jean Rouch e Edgar Morin. A grande diferença é que, além da observação, Rouch e Morin utilizaram novos recursos narrativos, como a intervenção direta do documentarista, por exemplo, por meio de entrevistas. As influências de Vertov no movimento do Cinema Direto são comentadas por Fernão Pessoa Ramos:

O cinema documentário apresentava inicialmente duas grandes vertentes: o Cinema Direto, com influência americana, e o Cinéma Vérité francês. O Cinema Direto teve como precursor Robert Drew com o documentário *Primárias*, realizado em 1960. A vertente sofreu influência direta do cineasta russo Dziga Vertov, conhecido pela expressão “cinema-olho”. O Cinema Direto apresentava as seguintes características: reprodução do que na realidade acontecia; extinção de um roteiro; não interferência do seu realizador e imparcialidade – fatores que fortaleciam sua aproximação com a práxis jornalística. Aliás, boa parte dos documentaristas eram jornalistas. A expressão “mosca na parede” traduz bastante o método de trabalho: observação. A proposta era – literalmente – capturar a realidade sem a intervenção direta do cineasta, tratava-se de uma imagem pura, livre da subjetividade de seu realizador. “[...] Acredita-se numa posição ética centrada no recuo do cineasta em seu corpo-a-corpo com o mundo” (RAMOS, 2001, p. 269).

Essa conexão entre documentário e jornalismo existente no passado emerge em interrogações no presente. As duas atividades, ambas coligadas à esfera do real, tiveram nos

últimos anos, “grosso” modo, assertivas destinando ao documentário o campo da arte, e ao jornalismo o da informação. Ressalta-se, e, nesse sentido sim, independente dos limites e cercanias reinantes nas buscas por delimitações científicas e acadêmicas, a narrativa qualificada que o documentário pode proporcionar, associando-se a sua capacidade de produzir conteúdos densos, como Bodstein afirma:

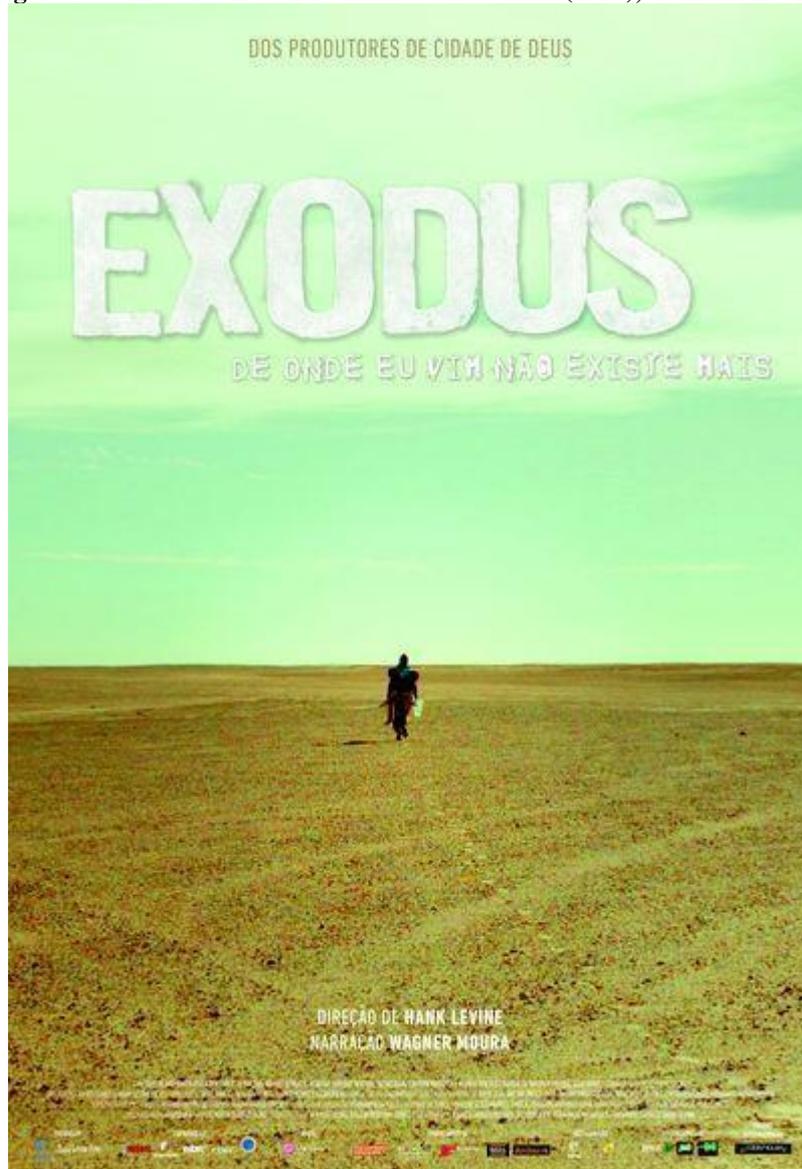
Os documentários dão densidades discursivas ao jornalismo, à arte, à natureza, ao comportamento social, à política, aos mundos invisíveis e aos personagens incertos. Marca mazelas e delícias de se viver o contemporâneo. Tal gênero, podemos pensar assim, produz efeitos de sínteses culturais acerca de quem somos no contexto que herdamos e reconstruímos para asseverar nossa existência (BODSTEIN, 2016).

Conteúdos densos e com representatividade suficiente a ponto da agência da ONU para Refugiados (ACNUR) listar nove obras audiovisuais conectadas com a capacidade de ajudar a entender os desafios enfrentados pelos refugiados. Nessa lista, *Fogo no Mar* é o mais antigo, mostrando que o tema gerou muitas produções desde 2016. Destaque também para *Aeroporto Central*, o mais recente, finalizado em 2018, e lançado comercialmente em 2020, por meio de canais digitais⁵⁶. Seguem os filmes sugeridos pela Agência da ONU para Refugiados (ACNUR)⁵⁷.

⁵⁶ Conforme <<https://quartaparedepop.com.br/2020/04/20/aeroporto-central-novo-filme-de-karim-ainouz-estreia-direto-nas-plataformas-digitais/>>. Acesso 05/10/2020

⁵⁷ Conforme <<https://www.acnur.org/portugues/2020/04/23/oito-filmes-para-entender-os-desafios-enfrentados-pelos-refugiados/>>.

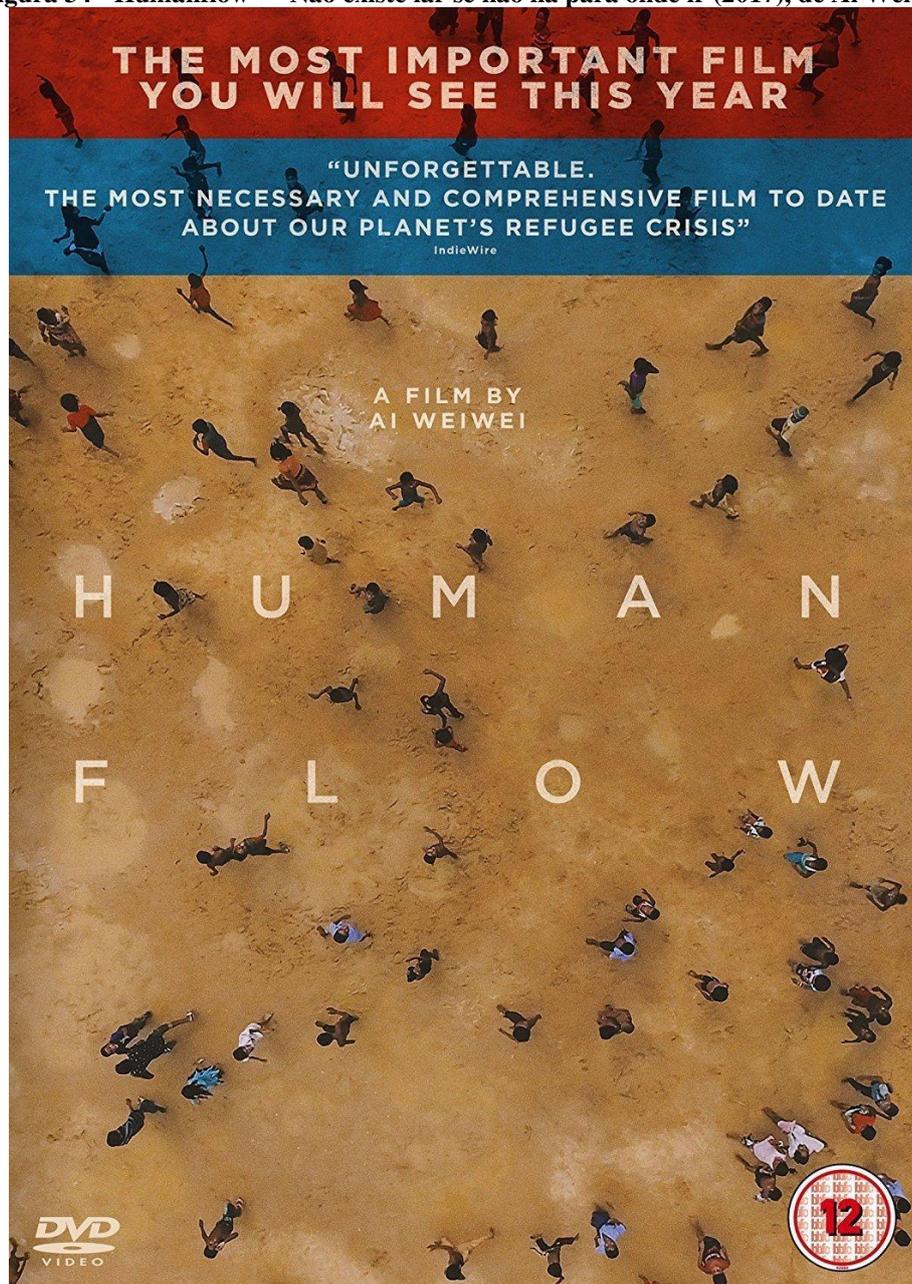
Figura 33 - Exodus – De onde vim não existe mais (2017), de Hank Levine



Fonte: Adoro Cinema, 2017

Em “Exodus”, o espectador acompanha as trajetórias de Napuli, Tarch, Dana, Nizar, Bruno, Lahtow e Mahka em busca de uma vida em segurança. Napuli é uma ativista política que teve de deixar o Sudão do Sul, passou por Uganda e agora luta para permanecer na Alemanha. Tarcha nasceu no Saara Ocidental e precisou fugir para a Argélia, onde vive em um campo de refugiados. Nascida na Síria, Dana chegou no Brasil via Turquia e está desesperada para reunir sua família no Canadá. A jornada de Nizar, um Sírio-Palestino, passa pelo Brasil, Cuba, e Europa, onde ele espera receber refúgio e reunir sua família. Bruno, de Togo, viveu em campos de refugiados na Alemanha durante nove anos. Lahtow e Mahka, de Mianmar, tiveram que deixar suas casas devido a conflitos militares.

Figura 34 - Humanflow — Não existe lar se não há para onde ir (2017), de Ai Weiwei



Fonte: Amazon, 2017

O documentário é dirigido por Weiwei, um ativista político que foi preso, perseguido e expulso de seu país. A obra faz um panorama de crises de refugiados de mais de 20 países e expõe os motivos que levam milhões de pessoas ao redor do mundo a deixarem seus países e iniciarem uma jornada dura, incerta e cruel. “*Human flow*” é um retrato sobre as dificuldades que as pessoas deslocadas encontram pelo caminho: travessias perigosas, humilhações e pouca receptividade.

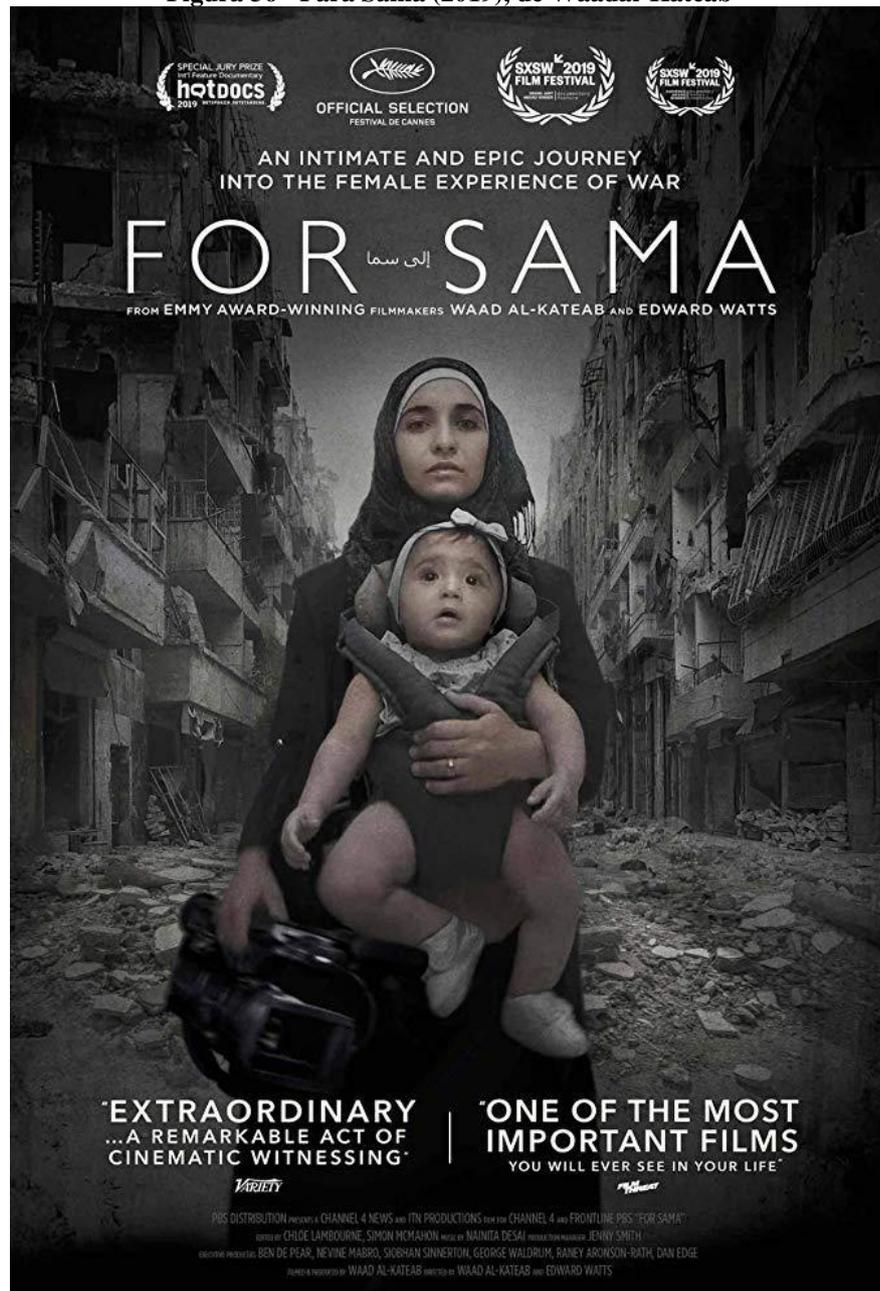
Figura 35 - Cidade de Fantasma (2017), de Matthew Heineman



Fonte: Medium, 2017

O olhar do premiado cineasta Matthew Heineman volta-se, com um acesso inédito até então, para os jornalistas anônimos do grupo *Raqqa is Being Slaughtered Silently* (RBSS – Raqqa está sendo assassinada silenciosamente), que arriscam a vida diariamente para denunciar em vídeos e fotos as atrocidades terroristas na Síria. A obra narra não só a história do grupo, cujos fundadores tiveram que buscar refúgio na Turquia e na Alemanha, como também expõe parte de seus trabalhos, contrapondo imagens da dura realidade de violência na região.

Figura 36 - Para Sama (2019), de Waadal-Kateab



Fonte: Adoro Cinema, 2019

A jornalista síria Waad al-Kateab registra em primeira pessoa a intimidade de sua família em meio ao conflito em Aleppo, na Síria. A obra é uma espécie de carta aberta à filha Sama, nascida entre bombardeios. O relato dramático e sensível de Waad traz uma perspectiva feminina sobre a violência extrema que aflige o país, sem perder a doçura de memórias esperançosas.

Beirute, capital do Líbano. Cafarnaum significa “lugar de tumulto e desordem”. O filme saiu vencedor do Prêmio do Júri no Festival de Cannes 2018 e foi indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro no mesmo ano.

Figura 38 - Zaatari: Memórias do Labirinto (2019), de Paschoal Samora

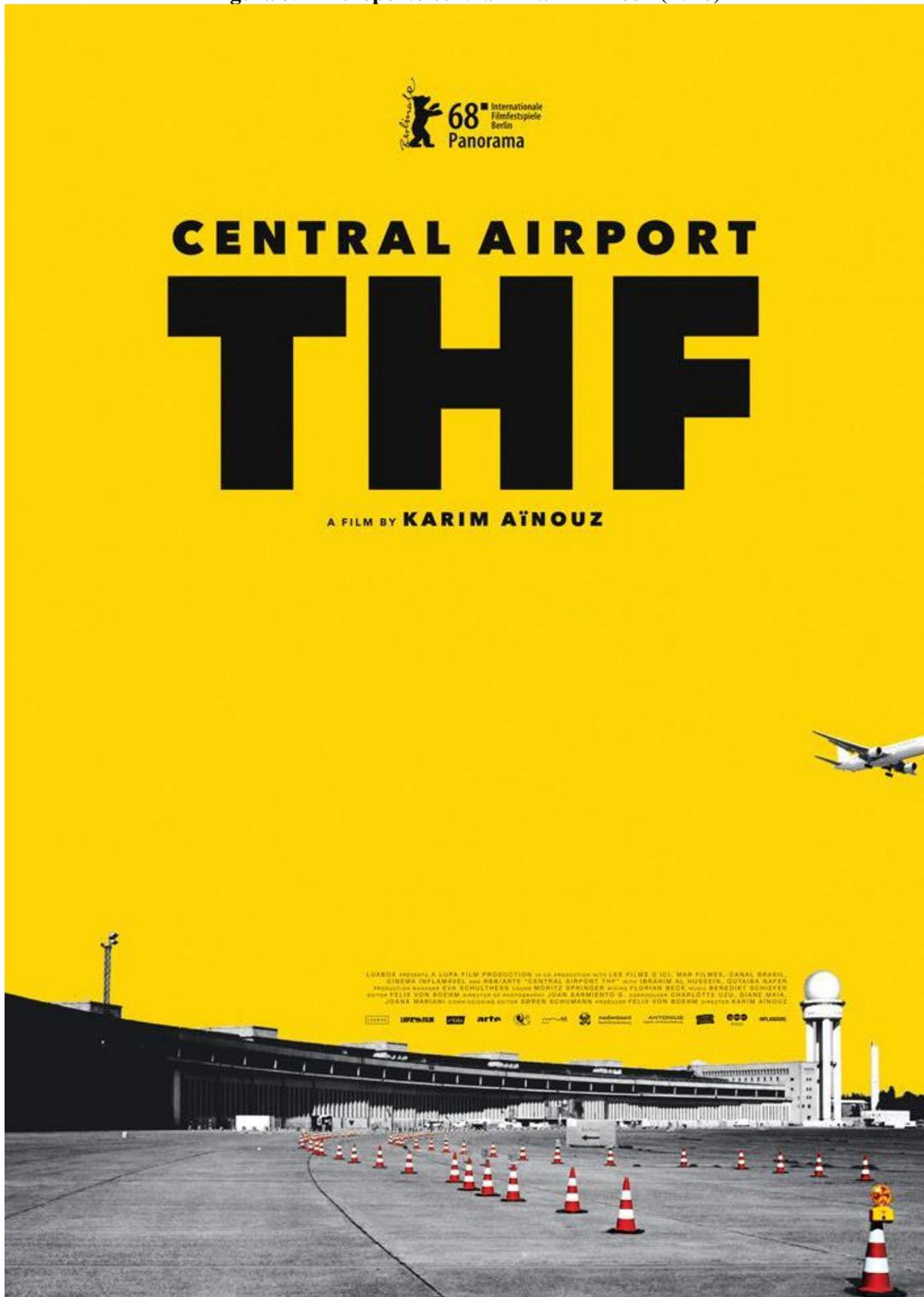


Fonte: ACSTA, 2019

Ambientado no deserto de Mafrak, fronteira da Síria com a Jordânia, o documentário registra o nascimento de um dos maiores campos de refugiados do mundo. O lugar, chamado Zaatari, foi criado como uma estrutura transitória, mas que já se tornou a quarta maior cidade da Jordânia e o quinto maior centro financeiro do país. A obra contou com o

apoio da Agência da ONU para Refugiados (ACNUR) e revela como os refugiados refazem suas vidas e procuram superar os traumas da guerra.

Figura 39 - Aeroporto central - Karin Ainouz (2018)



Fonte: Adoro Cinema, 2018

Entre os filmes listados pela Agência da ONU para Refugiados (ACNUR), o último a circular comercialmente foi *Aeroporto Central* (2018), dirigido por Karin Ainouz, mas lançado em streaming em 2020. Dedicam-se alguns comentários extras sobre esta produção, pois, assim como *Fogo no Mar*, ela também é centrada no local de chegada, porém, ao contrário do documentário italiano, baseado na observação da vida dos moradores nativos, e dos resgates em alto mar de refugiados, *Aeroporto Central* tem o cerne narrativo na visão do refugiado. O filme se passa em um hangar no antigo aeroporto de Tempelhoff, local que abrigava, durante as filmagens, cerca de três mil pessoas à espera de asilo na Alemanha, oriundas, sobretudo, do Oriente Médio. O filme segue Qutaiba Nafea, um paramédico iraquiano e um dos moradores do aeroporto, e o jovem sírio Ibrahim Al-Hussein, de 19 anos. O garoto morou no local durante um ano, até saber se seria beneficiado com a permissão de residência no país ou deportado. Logo na abertura do filme assiste-se a uma visita guiada de pessoas para conhecerem a história do aeroporto de Tempelhoff, o que desde o início possibilita ter ciência de uma das ironias mais fortes, já que aquele aeroporto é originário do pensamento de Adolf Hitler e serviu como oficina para consertar aeronaves durante a segunda guerra mundial⁵⁸. Nesse local, construído em um dos momentos mais terríveis da humanidade, o documentário de Karin Ainouz foca o drama dos refugiados que desembarcam na Alemanha e por lá permanecem (dias, meses, anos) à espera de uma vida nova.

Figura 40 - Local destinado a permanência de refugiados no aeroporto de Tempelhoff



Fonte: Aeroporto Central – divulgação, 2020

⁵⁸ Matéria de Luiz Carlos Merten. Jornal O Estado de São Paulo, 17/02/18. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema-documentario-de-karim-ainouz-aeroporto-central-estreia-em-berlim,70002192738>>. Acesso em 21/03/2020

Aeroporto Central ganhou o prêmio da Anistia Internacional, dedicado aos filmes que melhor debatem as questões de direitos humanos, e também integrou os filmes selecionados para o festival de Berlim, em 2019. Como o próprio Karim Ainouz referenda, a grande preocupação do filme centra-se em dar rosto, voz, alma para aquelas pessoas que normalmente são retratadas somente por números de uma tragédia. Trata-se da força de uma comunicação focada na empatia, nos sentimentos, no ser humano.

“Meu desejo foi duplo. De um lado tecer o retrato íntimo de dois refugiados do Oriente Médio, um jovem sírio de 19 anos e um paramédico iraquiano que vieram para Alemanha para escapar dos horrores da guerra e aqui construir uma nova vida. Minha vontade era dar rosto aos números, pois frequentemente os que para aqui tem escapado são representados como números, como multidões, mais do que seres humanos em procura de um abrigo. Se o filme suscitar empatia por esses personagens ele cumprirá sua função”, enfatiza Karim Ainouz.⁵⁹

Figura 41 - Karin Ainouz com Ibrahim Al-Hussein e Qutaiba Nafea

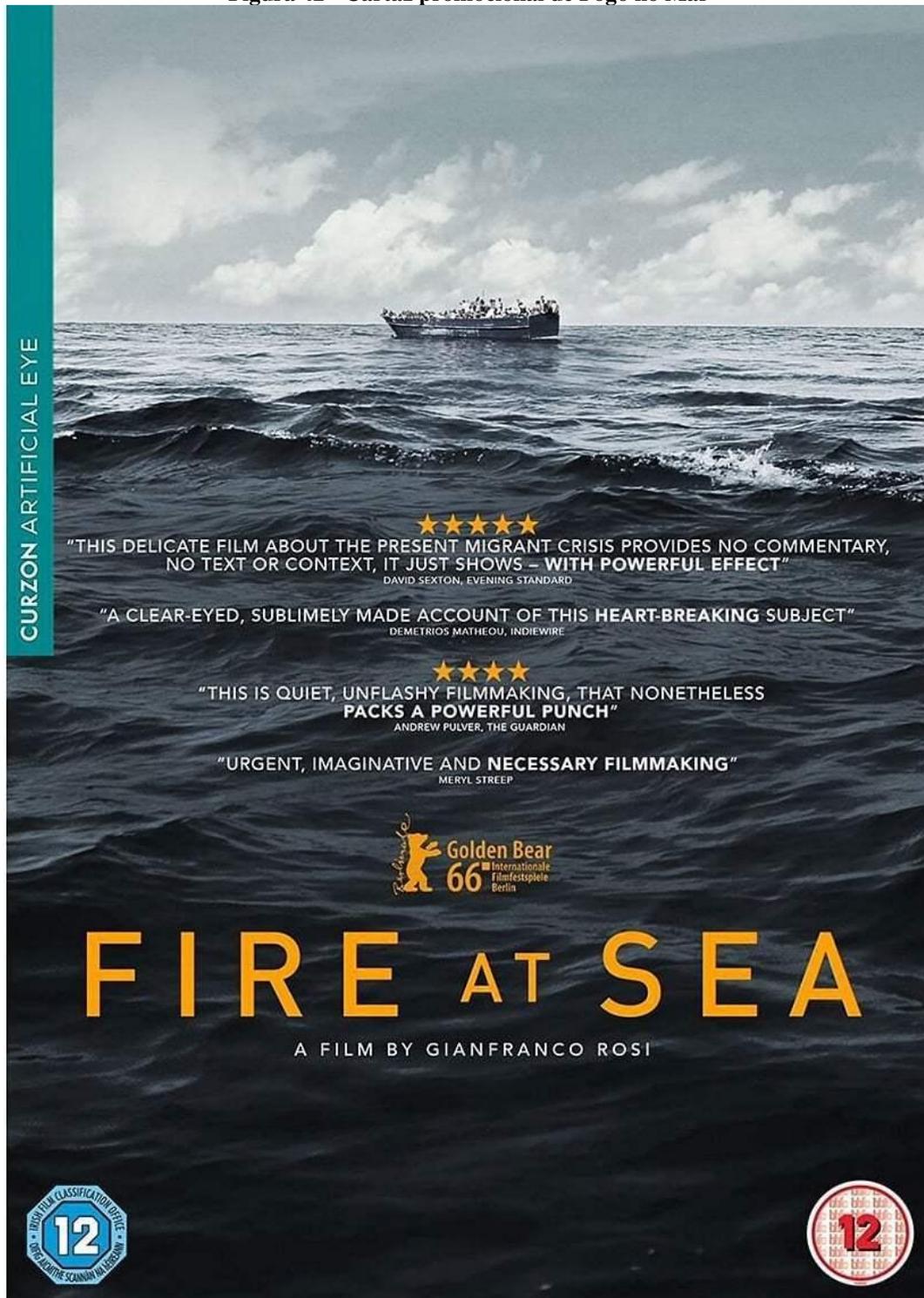


Fonte: Quarta Parede Pop, 2020

⁵⁹ Conforme <http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/20-critica/276-m-s-brandao>. Acesso em 21/03/2020.

2.1 Fogo no Mar

Figura 42 - Cartaz promocional de Fogo no Mar



Fonte: Movie Nonsense, 2016

O documentário de Gianfranco Rosi nos coloca diante dos resgates de refugiados africanos no litoral italiano, ao mesmo tempo em que registra o pacato cotidiano dos moradores da ilha de Lampedusa, ponto mais próximo entre os continentes Africano e Europeu. *Fogo no Mar* retrata os resgates, o aparato militar dedicado aos salvamentos, e os hábitos corriqueiros de moradores locais. A observação do filme, o registro dos passos morosos dos moradores de Lampedusa, em contraste com as cenas vibrantes dos resgastes, demonstra a capacidade da produção documental audiovisual em estabelecer conexões informativas e sentimentais. A obra dá foco na tensão entre o próximo e o distante por meio do jovem morador Samuele, personagem principal do filme, por oficiais encarregados do resgate de embarcações no Mediterrâneo, em contraposição aos refugiados. Esse lugar de “confronto” entre quem chega e quem habita, não evidenciado diretamente na obra, pois não existe o encontro entre moradores e refugiados, é o cerne da representação em *Fogo no Mar*. O garoto Samuele, e os moradores da ilha são personagens reais de uma interpretação global realizada por Rosi. Representam a indiferença de grande parte da humanidade com o sofrer de outro ser humano. Seguem suas rotinas de forma inalterada, como se nada estivesse acontecendo. A interpretação como conceito oriundo da observação que constrói percepções, como salienta Motta:

É importante observar que não apenas construímos o mundo ao descrevê-lo, mas antes mesmo, construímos o mundo ao observá-lo, ao percebê-lo. A percepção é interpretação, o ato de perceber é um ato de interpretar – isolar, selecionar, concentrar a atenção, priorizar são já partes constitutivas de nossa construção de mundo (MOTTA, 2005, p. 20).

O ato de perceber, de isolar, interpretar o mundo é cada vez mais raro em uma sociedade absorvida em sistema moldado pelo individual. Pode-se observar os dois registros fílmicos que correm em paralelo e apenas constatar os resgastes e a vida dos moradores locais. Pode-se fincar uma perspectiva de conhecimento sobre ambas as situações. Pode-se transcender a sequência de imagens quando o ato de perceber vira o ato de interpretar. E, nesse momento, compreender a intenção do diretor com a montagem do filme. A composição do filme é baseada no intercalar de cenas. Intercalam-se cenas de Samuele e sua família executando atividades cotidianas, como refeições, brincadeiras, pescas e idas ao médico, e sequências dos resgates de refugiados.

Figura 43 - Samuele em cena inicial de Fogo no Mar



Fonte: Cinema 10, 2016

O filme tem início como um *lettering*: “A ilha de Lampedusa tem 20 km², fica a 112 km da costa Africana, e a 193 da costa Siciliana. Nos últimos 20 anos cerca de 400 mil migrantes desembarcaram em Lampedusa, tentando cruzar o estreito da Sicília para chegar a Europa. Estima-se que 15 mil pessoas tenham morrido”. Trata-se do único embasamento sobre o tema, e mesmo assim com o uso do termo estimado, sem a utilização de algum dado oriundo de uma fonte oficial. Depois do *lettering*, a abertura da obra é marcada por quatro minutos sem qualquer referência ao tema central; a ênfase está em Samuele, que brinca entre árvores. Os refugiados aparecem a partir de uma sequência de imagens noturnas em alto mar, com uma embarcação clareando as águas, seguida de um breve diálogo: “Quantas pessoas?”, pergunta o áudio da guarda costeira, de um lado. A resposta é imediata, em tom de desespero: “250”. A equipe de resgate pede a posição da embarcação, e recebe como retorno: “Nós lhe imploramos, por favor. Em nome de Deus!”. A cena se desloca para uma senhora que ouve rádio na cozinha de sua casa, no momento em que o locutor relata mais um resgate de refugiados no mar.

A abertura dá a tônica do que irá se passar no restante do filme, composto por uma narrativa que mescla uma oposição entre o caráter corriqueiro do cotidiano de Samuele e seus familiares, e o destino dos refugiados e dos responsáveis por resgatá-los ao redor de Lampedusa. A mescla de olhares do diretor, de uma câmera direta, vibrante, centrada nos

resgates dos refugiados, em contraposição a outra mais lenta, contemplativa, focada no dia a dia dos moradores da ilha de Lampedusa, proporciona o ritmo da obra.

Outro aspecto que dita o ritmo da obra é a ausência de narração em *off*, com praticamente nenhuma intervenção visível do seu diretor. Rossi constrói a estética do filme com base em diálogos, em visitas às residências e aos centros da guarda costeira. O foco está em diálogos e interações entre personagens, capturados nas atividades cotidianas. O tema vai se construindo conforme a narrativa é efetuada. Rosi oferece ao espectador a possibilidade de se enveredar naquela situação, conferir ambientes, paisagens e cenas. A forma como mescla o filme com dois olhares totalmente distintos, dá o tom da separação existente entre situações geograficamente tão próximas. Dessa relação de planos e ritmos das filmagens, ele dita a existência de mundos tão diferentes, que se encontram numa mesma localização, mas mesmo assim não interagem. Por isso, a sequência de cenas em paralelo, a composição do filme com recortes que nos transportam da agonia e desespero de um resgate para um mergulhador na bela praia de Lampedusa. O conjunto dos planos em *Fogo no Mar* nos joga de uma realidade a outra. É como se estivéssemos ao mar, com suas correntezas e calmarias. É como se fôssemos levados para respirar depois de adentrar situações angustiantes dos resgates. Aproveita-se o enfoque quanto a composição do filme, ponto determinante na compreensão do sentido total da obra, para registrar outro cineasta marcante na história do cinema, Sergie Eisenstein. Segundo Eisenstein (2002), a linguagem cinematográfica, para ser vital, deve nascer não de um plano isolado, mas de sua junção com outro plano na montagem. Para Eisenstein o que de fato importava era a coesão do raciocínio, a partir da costura entre as imagens, mesmo que para isso houvesse intervenção em como os fatos eram representados. Outro dos grandes expoentes da Escola Soviética, o cineasta acreditava ser a montagem o elemento essencial na produção de sentido do filme, guiando assim o espectador por caminhos pensados pelo realizador.

Aplicado a uma austera combinação de símbolos antagônicos, este método resulta numa seca definição de conceitos abstratos. O mesmo método, expandido para o luxo de um grupo de combinações verbais já formadas, floresce num esplendor de efeito 'imagístico' (EISENSTEIN, 2002, p. 37).

Sem dúvida, além da estética apurada, do ritmo bem trabalhado, a montagem de *Fogo no Mar* dita o raciocínio maior do seu realizador. Rosi constrói a poética de sua obra na apresentação de realidades distintas, e ao mesmo tempo, próximas. Refugiados e moradores da ilha de Lampedusa não interagem no filme. A visão de Rosi está centrada em dar ênfase

em alguns pontos, mesmo que para isso, oculte outros. Rosi nos transporta para a sua leitura daquela situação. A narração ficcionalizada que nos transporta para uma interpretação real do fato, como Motta informa, citando Paul Ricoeur.

Ao construir a poética (os textos ficcionais) o poeta constrói o elo entre a ética (o mundo real) e a estética (o imaginário) porque confere qualidade moral aos personagens, observa Ricoeur. Concebida como ruptura e como elo, torna-se também possível observar da ética (o real) para a poética. A ética só trata da felicidade potencial, a poética da inteligibilidade a esse vínculo contingente. Por isso, narrar ensina (MOTTA, 2005, p. 67).

Por isso narrar ensina, diz Motta. Narrar os fatos com a densidade artística, complexa, mencionada no capítulo anterior. A narração como elo do fato e a poética que transcende a “verdade” para instalar as interpretações da realidade. Narrar como meio de compreender o contexto de uma situação.

Como já mencionado, *Fogo no Mar* é um filme que nos suscita a interpretação de uma realidade por meio da composição feita diante das observações de seu diretor. Entre a observação do cotidiano dos moradores de Lampedusa, Rosi compõe cenas que dão a obra significados amplificados. A própria escolha de um garoto para protagonizar o principal ponto de referência narrativa do filme há de ser destacada. Samuele tem como passatempo favorito atirar com estilingue. Em uma cena, ele procura dar aspecto de rosto a uma vegetação “atacada” por seu estilingue. Não bastassem as crianças atirarem pedras na vegetação, elas precisavam desenhar a feição humana como alvo. A guerra, que por um lado impulsiona milhões de pessoas a arriscarem as vidas no mar, vira brincadeira pueril e povoa a mente em formação, mesmo daquelas crianças que hoje habitam terras pacificadas.

A guerra representada no título do filme, em italiano *Fuocoammare*⁶⁰, é expressão retirada de uma música sobre os bombardeios na ilha de Lampedusa, em 1943, conectando a violência atual com a praticada durante a Segunda Guerra Mundial. Na cena em que se explica o título do filme chove muito em Lampedusa, e a avó de Samuele diz ao menino que, com aquele tempo, os pescadores não iriam para o mar e então, para homenageá-los, ligaria para a rádio e pediria pela canção chamada *Fuocommare - Fogo no mar*. Ela explica ao menino que, no tempo da guerra, os pescadores só saíam para pescar durante o dia, pois a

⁶⁰ Explicação sobre a origem da canção Siciliana que dá nome ao filme. Disponível em: <<https://www.sifa.sg/archive-blog/interview-with-gianfranco-rosi-director-of-fire-at-sea>>. Acesso em: 30/05/2020.

noite tinham medo de se chocarem com os grandes navios militares, e que o mar ficava vermelho, com tantas luzes de navios. O mar em guerra deu origem a uma canção que dá o título de um documentário sobre a guerra pela sobrevivência de milhões de refugiados que chegam pelo mar. As guerras que não terminam no armistício.

Figura 44 - Samule e sua avó



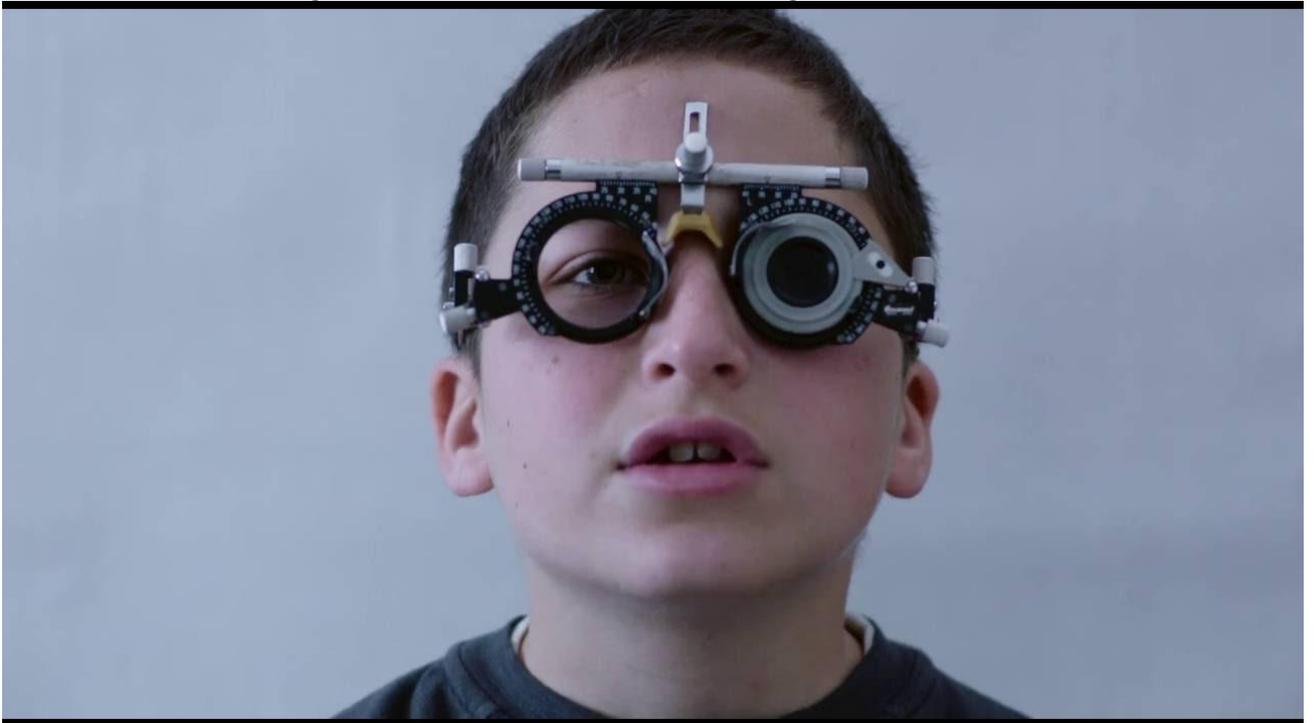
Fonte: Vero Cinema, 2017

Ao destacar o vínculo entre os conflitos, unidos pelo espaço do Mediterrâneo, Rosi nos sinaliza as conseqüentes tragédias sucedidas pelas tragédias que até hoje ressoam. O próprio mar, repleto de temores incrustados nas ameaças do desconhecido, é o mar que alimenta os moradores da ilha, com suas vidas pacatas. Pessoas que seguem os passos de um mundo tão distante das correrias dos grandes centros e, não fossem as “testemunhas” principais, provavelmente não seriam mencionados em um filme com tamanho impacto. Reside aí, na circunvizinhança do fato, a potência da aparição - do despertar centrado na curiosidade por seu cotidiano, pela representação maior que esse grupo de moradores pode gerar.

O ápice das cenas mais interpretativas na obra ocorre na consulta do garoto Samuele com o Dr. Bartolo, médico de Lampedusa e um dos personagens-chave do filme. Samuele, em um primeiro momento, queixa-se da vista, pois um dos olhos não estaria enxergando direito. O médico o examina e diz tratar-se de um caso de vista cansada. O garoto, de tanto fechar um dos olhos para atirar o estilingue, teria ficado com a vista preguiçosa. O doutor

recomenda que ele tampe a vista boa (direita), para forçar a preguiçosa a retomar suas atividades.

Figura 45 - Samuele em exame de vista – Fogo no Mar



Fonte: Revista Cinética, 2016

Samuele também se queixa de dor no peito, com certa falta de ar. O doutor examina e não encontra qualquer sintoma que pudesse configurar um quadro doentio, porém, fala em possível mal-estar, sem explicação aparente. Possivelmente uma alusão ao mal-estar coletivo que poderia acometer a todos que, de alguma forma, se sensibilizam com a situação dos refugiados. A falta de ar por vivenciar ou ver imagens de seres humanos em estado tão deplorável, onde inúmeras vidas se perdem em meio ao desespero da miséria, na busca pela sobrevivência.

Figura 46 - O garoto Samuele em consulta com Dr. Bartolo – Fogo no Mar



Fonte: Adoro Cinema, 2016

O menino, possivelmente, estaria sentindo o peso do drama tão próximo. Pode-se fugir, ignorar o fato, mas o mal-estar permanece. A mesma falta de ar que, ao sair da exibição do filme, transformou-se nas palavras abaixo.

Céu de interrogações⁶¹

O pulo do gato em frente ao jardim angelical
 Salta a poça de lágrimas
 Corre da alucinada perseguição
 O chão nosso de cada dia
 Alagado em flagelos expostos
 Maré alta em terreno poroso
 Escorre vermelho no barco abandonado
 Escorre veneno na página amassada
 Escorre sereno o nariz da inocência dizimada
 A marola de cânticos ecoa
 Atravessa florestas existenciais
 A rede conecta fluidos
 Vida a desaparecer em segundos
 A tampa do bueiro sucumbe
 Ventilador aquático a surrupiar sensações
 O cheiro do ralo invade o sistema
 Desabam estrelas em chamas
 Desabam respostas mortíferas
 Desabam negligências humanas
 Distâncias se apequenam na dor

⁶¹ Compilação do autor, poema de Armando Martinelli, 2020.

Na reclusa solidariedade
 Caminha o velho descalço na praça
 Grita com a estátua coberta de tempo
 Conclama a ausente atenção
 Reclama da sociedade
 Reclama da indiferença
 Do balizamento da vida pelo cifrão.
 Escorre vermelho
 Escorre (MARTINELLI, 2020)

Logo depois da cena do exame de vista (transcorridos 45 minutos do filme), o documentário, seguindo o intercalar de mundos, mostra um grupo de jovens adultos refugiados fazendo uma oração, provavelmente em gratidão por terem sobrevivido. Esse momento é o único do filme em que se dá voz aos refugiados – para que contem diretamente sua experiência:

Este é o meu testemunho. Não podíamos mais ficar na Nigéria. Muitos estavam morrendo, a maioria foi bombardeada. Nós fomos bombardeados, e fugimos da Nigéria. Fugimos para o deserto, fomos para o Saara e muitos morreram. No deserto do Saara, muitos estavam morrendo. [...] As montanhas não conseguiam nos esconder. O povo não conseguia nos esconder. Então fugimos para o mar. [...] O mar não é uma estrada. Oh, mas hoje estamos vivos. É arriscado para a vida não correr este risco, porque a própria vida é um risco. Ficamos muitas semanas no deserto do Saara. Muitos estavam morrendo de fome, muitos bebiam a própria urina. Tudo para sobreviver. [...] Dissemos, “Deus, não nos deixe morrer no deserto”. E chegamos à Líbia, e os líbios não sentiram pena de nós. Não nos salvariam por sermos africanos. E eles nos trancaram em suas prisões. [...] Não havia comida na prisão. Batiam em nós todos os dias, e não havia água. E muitos de nós escaparam. E hoje estamos aqui. Deus nos resgatou. Sem risco, entramos no mar. Se não morremos na prisão (Fala de refugiado, Fogo no Mar, 2016, 45 min. do filme).

Filmado em uma sala pequena, cheia de refugiados, o testemunho, narrado em close, registra um depoimento a simbolizar várias fugas do terrorismo e de conflitos civis protagonizados por milícias, governos e fundamentalistas religiosos, em diversos países. Há que se pensar que a ausência da fala mais participativa dos refugiados no filme de Rosi poderia ser vista como demérito. Entretanto, ressalta-se que diante de uma interpretação maior, a obra consegue transcender até mesmo a própria falta da fala dos refugiados. Na realidade, como dito, os refugiados encontram-se como os moradores da ilha, mas, no filme de Rosi eles habitam planos paralelos, pois na visão do diretor, os encontros da realidade não são verdadeiros, pois raramente eles são acolhidos, ao contrário, são vistos com grande desconfiança.

Figura 47 - Cena de Fogo no Mar – Refugiados



Fonte: Pensando no Filme, 2016

Ainda quanto aos jogos opositivos, deve-se notar que o grupo de refugiados não é tratado em sua complexidade, como que assumindo o olhar do povo de Lampedusa. Quem chega pelas embarcações de resgate é tratado como outro qualquer, sem considerar nacionalidades, etnias, religião e outras particularidades que evocam os vários países de onde vieram. A composição das cenas, o problema de visão de Samuele, e o depoimento enfático do refugiado, ressaltam o aspecto crítico do filme. Não há preocupação em distinguir as origens de quem chega, pois, para quem os recebe isso só importa na hora de catalogação policial, depois disso todos são iguais, são os diferentes.

Nesse sentido, a vista preguiçosa de Samuele poderia nos remeter a ponderações sobre o quão dormente está a humanidade, quão preguiçosa se encontra perante ao drama social, sem reação e sem o senso coletivo. Seria como se a humanidade precisasse tampar o comportamento padrão atual e, quem sabe, se lembrar de utilizar outro, calcado em uma existência mais solidária, ou melhor, criar esse outro comportamento.

Figura 48 - Samuele e o tampão em sua vista cansada – Fogo no Mar



Fonte: Café com Filme, 2016

O encerramento do filme é marcado pela sequência mais forte: um resgate em que refugiados, muitos semiconscientes, são deixados em um barco da guarda costeira, onde ficam totalmente inertes perante às equipes de resgate. Registros do barco lotado, de exame em um dos refugiados, são seguidos de imagens das equipes resgatando corpos, jogados dentro do casco da embarcação.

Figura 49 - Refugiados resgatados em péssimas condições – Fogo no Mar



Fonte: Film Comment, 2016

Dessa cena, como na maioria em que os refugiados foram retratados, com som ambiente ou o próprio silêncio, surge mais uma sequência com Samuele, brincando na mata com uma lanterna, além de uma senhora que arruma sua cama, e o locutor da rádio local, que olha para seu microfone no estúdio, com expressão de pesar. A narrativa se encerra com Samuele sentado no píer da pequena ilha, observando o mar.

Figura 50 - Cena de Fogo no Mar



Fonte: Los Angeles Times, 2016

2.1.1 Os silêncios

Uma das forças mais notáveis em *Fogo no Mar* diz respeito ao silêncio. A câmera de Gianfranco Rosi adentra embarcações superlotadas e desvenda a forma de transporte precário utilizada pelos refugiados que, além da fuga, ainda são explorados por terceiros, que ainda tiram proveito comercial do acontecimento nefasto. Por mais que pudéssemos ler a respeito, somente as imagens seriam capazes de esclarecer a forma como esse grupo é recolhido e tratado em solo italiano. Em meio a helicópteros, navios e soldados altamente protegidos, milhares de famílias são resgatadas e levadas para abrigos, onde aguardarão o novo destino. Com o filme, podemos sentir o temor naqueles que chegam e também nos que os resgatam, mesmo sem mencionarem palavras. Podemos ver a revista rigorosa, o fichamento com número, foto e local de origem de cada um que ali aporta. Podemos, acima de tudo, observar os olhares, perceber os sentimentos envolvidos em toda a operação. As reações por vezes bruscas das autoridades italianas, os olhares assustados dos refugiados. As imagens rompem e alimentam ponderações. As imagens surgem para suscitar novas imagens, novas reflexões.

Figura 51 - Resgate de refugiados – Fogo no Mar



Fonte: ACMI, 2016

As imagens nos transportam para dentro da situação. É a força do audiovisual, e revelar imagens até então residentes no campo imaginário, tanto pela ausência de referenciais, quanto pelas distâncias geográficas e sociais. É a capacidade do cinema em aproximar a realidade de seus espectadores, em clarificar uma situação por meio dos recursos fabulosos do audiovisual, como menciona Julio Bezerra, ao citar Roland Barthes:

A câmera fotográfica, o cinema, a TV e a realidade virtual potencializam esse “efeito do real”, que não mais se pauta apenas na observação empírica ou distanciada, mas promove a intensificação e a valorização da experiência vivida, abarcando a construção de um sentido e o estabelecimento de uma significação (BARTHES apud BEZERRA, 2014, p. 29).

Dessa forma, as imagens de *Fogo no Mar* não somente retratam uma questão social reconhecida e noticiada mundo afora. As imagens de *Fogo no Mar* desmistificam o drama social, ao clarificar o imaginário de uma narrativa, ao narrar uma realidade, ilustrando de forma contundente a tragédia social contemporânea. Imagens que surgem para clarificar e esmiuçar tópicos dentro de uma visão distante, nos tirar da alienação, como diz Flusser: “são

ferramentas para superar a alienação humana: elas tinham a função de permitir a ação dentro de um universo no qual o homem não vive mais de forma imediata, mas o enfrenta” (FLUSSER, 2007, p. 142). Imagens que apresentam e representam aqueles dois mundos tão próximos e distantes.

O silêncio e as expressões do filme nos dizem mais do que qualquer informação: a importância do silêncio, do olhar para inquirir novos olhares diante de um mundo repleto de palavras, ruídos e dispersão.

Figura 52 - Cena de resgate de refugiados – Fogo no Mar



Fonte: Philos TV, 2016

Há, no documentário, a capacidade de valorizar o silêncio não só como forma de captação estética, de direção, como também na própria forma de veiculação. Pensamos muito no excesso de informação que hoje carregamos, excesso quantitativo, pouco qualitativo. Isso significa deixar o mundo exterior por cerca de duas horas e concentrar-se totalmente em um filme. Diante do cenário estarrecedor da interação virtual, esse silêncio da recepção torna-se, também, um ato de resistência. O documentário, com a força do audiovisual, nos possibilita romper essa fronteira. De acordo com os caminhos propostos pelo diretor, a experiência nos permite enveredar na observação do gestual, das expressões que as pessoas filmadas demonstram. O audiovisual possibilita, assim, uma representação mais genuína do real, pois, nesse sentido, tem capacidades de captar a força do silêncio, como aponta Eni Orlandi:

É preciso insistir que a matéria significativa do silêncio é diferente da significância da linguagem (verbal e não verbal). Ao tornar visível a significação, a fala transforma a própria natureza da significação. Essa diferença de natureza pode ser mais bem pensada se consideramos a articulação entre gesto e silêncio, enquanto expressividade. Também a gestualidade, a relação com o corpo está orientada pela

fala. Quando alguém se pega em silêncio, rearranja-se, muda a expressão, os gestos. Procura ter uma expressão que fala (ORLANDI, 2015, p. 33-34).

Os silêncios dos refugiados em *Fogo no Mar*, que não são entrevistados, causam tamanho impacto, especialmente pela capacidade de interação de seus olhares, de seus temores e desespero expressos sem palavras. O silêncio de quem não possui voz, tanto na origem dos conflitos em suas terras-natais, como nos locais em que aportam. O silêncio também existente na omissão do mundo diante das guerras e massacres em seus países de origem. O silêncio “aceito” pela humanidade como forma de indiferença pela dor do outro.

2.1.2 A autoria

Gianfranco Rosi é o primeiro diretor a conquistar (com apenas três anos de diferença) o Leão de ouro de Veneza, com *Sacro Gra* (2013) e o Urso de Ouro em Berlim, com *Fogo no Mar* (2016). Antes dessas conquistas, Rosi já havia lançado três outros documentários *O Sicário*, *quarto 164* (2010), *Abaixo do nível do mar* (2008) e *Boatman* (1993). Completa a sua filmografia *Notturmo* (2020).

Rosi tem um tom marcante em suas composições, orientadas segundo a sua visão de cinema, centrada, sempre, em quebrar barreiras, especialmente conectadas com as velhas dicotomias entre realidade e ficção. Em entrevista ao *Bright Lights Film Journal*, no dia 06 de junho de 2016, Rosi comenta sobre suas buscas com o cinema:

Desde o meu primeiro filme, eu queria quebrar essa barreira entre documentário e ficção. Quando começo a filmar, nunca acho que vou fazer um documentário ou ficção; eu quero fazer um filme. Eu quero usar a ferramenta do cinema, a dramatização do cinema em realidade, e para mim a diferença entre o verdadeiro e o falso é sempre na arte. A veracidade de um documentário para mim é o mais próximo que você pode chegar da realidade das pessoas que representa. Assim, a distância e a confiança que eles criam entre você e eu e meus deveres mostrarão exatamente quem é a pessoa à minha frente. Neste filme, *Fogo no mar*, eu tenho um menino muito forte retratando o personagem principal e fazendo um ótimo trabalho de ser ele em todos os momentos. Eu nunca digo para o garoto: Vamos juntos para algum lugar e fazer alguma coisa. Às vezes as pessoas me perguntam: Por que você nunca mostra ele indo para o centro onde os migrantes estão? Eu poderia tê-lo levado ao centro e mostrado como essas crianças interagem com as crianças pequenas vindas da África, mas isso nunca acontece na realidade, então eu teria me sentido completamente hipócrita fazendo algo encenado assim⁶² (ROSI, 2016).

⁶² Disponível em: <<https://www.sifa.sg/archive-blog/interview-with-gianfranco-rosi-director-of-fire-at-sea>>. Acesso em: 25/01/2019

Essa capacidade do documentário de flertar com a realidade e ficção ao mesmo tempo, potencializa a força do veículo como catalizador de reverberações mais contundentes. A força de *Fogo no Mar* centra-se na apresentação de personagens reais, que possibilitam uma interpretação imaginária do fato. São moradores da ilha, não fazem parte daquele grupo chamado de vozes oficiais - autoridades na representação de algum tema, normalmente em constante aparição na imprensa. O “porta-voz” do filme de Rosi é o médico da ilha de Lampedusa, Dr. Bartolo. É ele quem comenta, com decepção, sobre o estado em que as pessoas chegam à ilha, e detalha a divisão de locais existentes nas embarcações, com migrantes viajando em alas separadas de acordo com o montante pago. “Aqueles que pagam o menor valor chegam, normalmente, em pior situação, pois estiveram em locais menos ventilados, próximos ao combustível e ainda mais aglomerados”⁶³. O médico transparece a indignação com a situação. “Quem não se sensibiliza com essa situação, não é humano”. Ele representa todos que sofrem e, de alguma forma, procuram ajudar essas pessoas. Todos que procuram fazer o possível, mas não conseguem eliminar a tragédia.

Figura 53 - Personagem Dr. Bartolo – Fogo no Mar



Fonte: SCMP, 2016

⁶³ Fala de Dr. Bartolo no filme *Fogo no Mar* (2016).

Em entrevista ao *NY Film Festival*⁶⁴, Giafranco Rosi abordou o processo de realização de *Fogo no Mar*. Em outubro de 2014, uma grande tragédia ocorreu nas proximidades da Ilha de Lampedusa, e cerca de 300 pessoas morreram afogadas no naufrágio de uma embarcação. Rosi, a priori, havia sido contatado para realizar um curta-metragem e, como é seu modo de produção, partiu só ao encontro do fato (ele mesmo fotografa, dirige, capta o som, monta). Uma vez na ilha, descobriu a extensão do problema e informou aos produtores que um curta jamais daria conta de realmente traduzir a tragédia.

Renegociadas as condições de filmagem, Rosi retornou a Lampedusa onde, dessa vez, permaneceria por quase um ano, procurando, nos primeiros meses, conhecer as pessoas e ter a confiança daqueles que viriam a ser personagens do documentário. Ele frisa sua preocupação essencial diante da autoria, a busca pela verdade autoral diante do fato.

“Há muitos documentários formais que podem tomar a forma de uma investigação, como um documentário da BBC ou da *National Geographic*; eu gosto de documentários que dão o espaço da poesia. Para mim, quando faço um filme, há o meu ponto de vista. Para mim, um documentário ainda representa um ponto de vista muito forte de um autor quando ele observa algo, mas isso também acontece quando você está investigando. Você quer saber a sua verdade, que é diferente da verdade de outra pessoa”. Na busca de sua verdade autoral, Rosi adentra os limites dos formatos, dilui as barreiras convencionais e faz emergir a poesia como verdade. A resposta artística para representar o drama social. Rosi busca, acima de tudo, as representações de uma verdade autoral, a verdade de acordo com a compreensão e sentimento, como diz Deleuze:

Não sabemos mais o que é imaginário ou real, físico ou mental na situação, não que sejam confundidos, mas porque não é preciso saber, nem mesmo há lugar para a pergunta. É como se o real e o imaginário corresse um atrás do outro, se refletissem um no outro, em torno de um ponto de indiscernibilidade. Não há verdade que antes de ser uma verdade, não seja a efetuação de um sentido ou a realização de um valor. A verdade como conceito é totalmente indeterminada. Tudo depende do valor e do sentido do que pensamos. Temos sempre as verdades que merecemos em função do sentido daquilo que concebemos, do valor daquilo em que acreditamos (DELEUZE, 2007, p. 16).

Essa verdade autoral reluz em *Fogo no Mar*, mesclando o tom observativo da captação das imagens com a composição repleta de imagens complexas. É a abordagem visual de Rosi gerando um filme metafórico sobre um dos dramas sociais mais contundentes. Um filme onde a composição e as figuras de linguagem ampliam sua compreensão, tornando

⁶⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8O6eQBjDWDm>>. Acesso em: 15/07/2019.

sua assimilação um grande exercício de conhecimento. Exercício este advindo da geração de poesia, como explica Catalá:

A poesia, essencialmente metafórica, se revela a nós como o mecanismo produtor de conhecimento por excelência. A poesia é uma fonte constante de metáforas vivas, enquanto as metáforas mortas que pertencem ao discurso prosaico são exatamente o contrário. A poesia se baseia na curiosidade, no assombro que se encontram na base de todo conhecimento genuíno, enquanto o léxico comum, prosaico, ignora ser formado pelas cinzas daquele fogo inicial. A poesia transforma constantemente o brilho da descoberta em metáfora. (CATALÁ, 2011, p. 213).

Fogo no Mar registra a chegada e os desastres oriundos das travessias dos refugiados no litoral italiano, mas, acima de tudo, representa uma situação maior. Como o próprio Catalá (2011, p. 25) diz “Representar implica algo mais que simplesmente reproduzir”. Essa é a potência da complexidade, das manifestações artísticas. Essa é a potência que esse trabalho visa enaltecer. A potência das representações oriundas de narrativas complexas. Como diz o próprio Gianfranco Rosi, “o documentário e o espectador já têm informação demais. O que é preciso agora é mais cinema, mais poesia, mais emoção”⁶⁵.

Figura 54 - Gianfranco Rossi em ação



Fonte: SCMP, 2016

⁶⁵ Conforme <<https://istoe.com.br/gianfranco-rosi-identifica-em-flaherty-a-paternidade-de-fogo-no-mar/>>. Acesso em 12/04/2020

Com a análise de *Fogo no Mar* busca-se referendar que a representação dos fluxos de refugiados pode ser muito mais profunda do que a exemplificada na introdução do trabalho, oriunda de análise sobre a mídia italiana. Como apontado, a maioria das matérias da mídia italiana não questiona e nem esclarece os motivos que originam as movimentações, e principalmente, não utiliza a voz aos refugiados. São matérias construídas sob o tom dramático das tragédias e, especialmente, alimentam a proliferação dos discursos político-econômicos que impulsionam o medo diante do aporte dos refugiados. Diante desse cenário, fica nítida a compreensão de uma frase atribuída ao filme *Fogo no Mar* em um dos cartazes promocionais da obra. A frase, conforme abaixo, atribuída à revista *Hollywood Reporter*, diz o seguinte: “Onde o jornalismo termina, *Fogo no Mar* começa”.

Figura 55 - Cartaz de Fogo no Mar



Fonte: Imovision, 2016

Concorda-se com a frase atribuída à revista, porém, com uma pequena observação: *Onde o jornalismo convencional termina, Fogo no mar começa.* Com certeza eles realmente fazem menção a esse jornalismo, até para referendar a força que a mídia possui, na imputação de fatos oriundos da simplificação reinante na condução das notícias.

Fogo no Mar realmente começa onde esse tipo de mídia jornalística termina. Por isso, há que se compreender a necessidade de uma comunicação mais focada no diálogo, na reprodução de narrativas solidárias, que auxilie o ser humano a deixar o individualismo em prol de um espírito conciliador, e não seguir se comportando de forma quase hipnótica, como aponta Debord:

Quando o real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico. O espetáculo, como tendência a *fazer ver* (por diferentes mediações especializadas) o mundo que já não se pode tocar diretamente, serve-se da visão como o sentido privilegiado da pessoa humana – o que em outras épocas fora o tato – o sentido mais abstrato, e mais sujeito à mistificação, corresponde à abstração generalizada da sociedade atual. Mas o espetáculo não pode ser identificado pelo simples olhar, mesmo que esteja acoplado à escuta. Ele escapa à atividade do homem, à reconsideração e à correção de sua obra. É o contrário do diálogo... (DEBORD, 1997, p. 42).

“É o contrário do diálogo”; a frase de Debord resume bem a cobertura de grande parte da mídia jornalística com relação ao fluxo dos refugiados. Muitos gráficos, números e fontes oficiais, imagens das tragédias, depoimentos e projeções de especialistas, mas, pouco diálogo, pouca interação com aqueles que vivem a real tragédia, em seus países de origens. Cremilda Medina (2003) aponta que a gramática jornalística atual não tem dado conta das demandas coletivas, e se mostra frágil, também, uma “ética rigorosamente regida por preceitos, códigos, normas de conduta” (p. 36). A saída, no entanto, estaria no resgate do afeto pelo mundo, no pensamento solidário, na oxigenação do espírito do jornalista pela arte, na comunicação dialógica. Conforme diz Medina, a saída estaria no pensamento solidário, na oxigenação do fazer jornalístico em aproximações com a arte.

Edgard Morin ressalta a importância do pensamento complexo como forma a combater o que chama de império de disjunção, redução e abstração, cujo conjunto constitui o chamado “paradigma de simplificação”. Edgard Morin (2012, p. 40) refere-se a uma grande expansão da “hiperprosa”, que se articula à expansão de um modo de vida monetarizado, cronometrado, parcelado, compartimentado, atomizado, e de um pensamento no qual os especialistas consideraram-se competentes para todos os problemas, igualmente ligados à expansão econômico-técnico-burocrática. Diante das condições que a invasão da “hiperprosa” cria, Morin salienta a necessidade de uma “hiperpoesia”, o caminho oposto, o caminho traçado em profundas reflexões, como contraponto e escudo da superficialidade das narrativas padronizadas. O pensador francês faz uma ode às manifestações artísticas e suas capacidades de decifram o real com representações muito mais poéticas. É o que Edgard

Morin (2005) aborda com relação à tomar consciência da patologia contemporânea do pensamento, explicado, em suas palavras:

A patologia moderna da mente está na hipersimplificação que não deixa ver a complexidade do real. A patologia da ideia está no idealismo, onde a ideia oculta a realidade que ela tem por missão traduzir e a assumir como a única real. A doença da teoria está no doutrinismo e no dogmatismo, que fecham a teoria nela mesmo e enrijecem. A patologia da razão é a racionalização que encerra o real num sistema de ideais coerente, mas parcial e unilateral, e que não sabe que uma parte do real é irracionalizável, nem que a racionalidade tem por missão dialogar com o irracionalizável (MORIN, 2005, p. 15).

Para Morin (2012, p. 35), é preciso reconhecer que, qualquer que seja a cultura, o ser humano produz duas linguagens a partir de sua língua – uma língua racional, empírica, prática, técnica; outra, simbólica, mítica, mágica. A primeira tende a precisar, denotar, definir, apoia-se sobre a lógica e ensaia objetivar o que ela mesmo expressa. A segunda utiliza mais a conotação, a analogia, a metáfora, ou seja, esse halo de significações que circunda cada palavra, cada enunciado, e que ensaia traduzir a verdade da subjetividade. Essas duas linguagens podem ser justapostas ou misturadas, podem ser separadas, opostas, e a cada uma delas correspondem dois estados. O primeiro, prosaico; o segundo, poético. Morin salienta a importância das analogias, das metáforas na criação de uma narrativa que traduza a realidade com mais subjetividade.

Por meio de *Fogo no Mar* procura-se ressaltar a potência da narrativa audiovisual e a importância da arte e do artista, de se cultivar essa “hiperpoesia” substancialmente com relação ao poder de representar o olhar do outro. Diante de todas as fragilidades existentes na hipermodernidade, a arte segue como resistência. Não é à toa que os governos calcados em nacionalismo explícito normalmente buscam reduzir as manifestações artísticas. Eles temem a capacidade existente nas obras de arte em modificar a sensibilidade das pessoas, e, conseqüentemente a compreensão sobre o mundo, como Vladimir Safatle pontua em entrevista para a revista Bravo, na antologia *O tempo do agora*⁶⁶:

A arte tem um dos papéis mais fundamentais do ponto de vista das potencialidades de transformação social. Não porque os artistas trazem a voz dos excluídos ou porque dão visibilidade àqueles que não a têm. É mais do que isso: eles trazem um modo de falar, um modo de dizer, um modo de descrever. Trazem uma forma que para nós é ainda incompreensível, e com isso modificam nossa sensibilidade. Modificam a nossa capacidade de ser afetado, de sentir e não sentir certas coisas, de perceber e de não perceber, de ver e de não ver. Toda verdadeira obra de arte é

⁶⁶ Conforme <<http://bravo.vc/seasons/s02e01>>.

a instauração de uma nova gramática [...]. [...] Por isso não há nenhuma transformação de si e da vida social sem a capacidade de se deixar afetar por obras de arte que são inumanas para nós. Porque elas não confirmam a nossa imagem do que nós entendemos por humano, elas a modificam completamente...A subjetividade em mutação, em transformação, tem cada vez mais dificuldade de sobreviver. Do lado da reprodução cultural como a gente conhece, da indústria cultural, do lado da instrumentalização contínua da experiência da arte, dessa desqualificação de dizer *mas qual é a função?*, como se só aquilo que tem função pudesse existir. Essa é a experiência mais frágil, a mais vulnerável e, no entanto, a mais importante para a nossa sociedade.

A função da arte, a procura de contextualizá-la diante dos valores praticados na sociedade de consumo, quando seus residuais caminham em sentido oposto, ampliando a visão de mundo. No caso, em *Fogo no Mar*, a experiência como possibilidade de construção e ressignificação de vínculos para além dessa indiferença que é a opção excludente, que faz do outro ameaça. Assim, a subjetividade própria da expressão e do compartilhamento da arte é uma forma construtiva e transformadora de afetos. A arte com suas significações impulsionando olhares afetuosos de compreensão e solidariedade aos dramas sociais. Gianfranco Rosi propõe uma estética ao documentário embasada na poesia e emoção. As suas imagens são impactantes, porém não há um discurso explícito declarado nelas; este é subjetivo, principalmente pelo choque de narrativas que se desenvolve entre o que é real e o que é ficção. Rosi utiliza da capacidade do documentário em proporcionar um olhar poético sobre o tema, e, no emergir da poesia, romper barreiras em forma de afeto. Capacidade, esta, tão existente no universo do cinema, como retrata o mestre da poesia nacional, Carlos Drummond de Andrade, em suas palavras inspiradas pelo amor ao cinema.

Balada do amor através das idades ⁶⁷

Eu te gosto, você me gosta
desde tempos imemoriais.
Eu era grego, você troiana,
troiana mas não Helena.
Saí do cavalo de pau
para matar seu irmão.
Matei, brigamos, morremos.

Virei soldado romano,
perseguidor de cristãos.
Na porta da catacumba
encontrei-te novamente.
Mas quando vi você nua
caída na areia do circo
e o leão que vinha vindo,

⁶⁷ Poema publicado na coletânea “Alguma Poesia”, em 1930, por Carlos Drummond de Andrade.

dei um pulo desesperado
e o leão comeu nós dois.

Depois fui pirata mouro,
flagelo da Tripolitânia.
Toquei fogo na fragata
onde você se escondia
da fúria de meu bergantim.
Mas quando ia te pegar
e te fazer minha escrava,
você fez o sinal da cruz
e rasgou o peito a punhal...
Me suicidei também.

Depois (tempos mais amenos)
fui cortesão de Versailles,
espírituoso e devasso.
Você cismou de ser freira...
Pulei muro de convento
mas complicações políticas
nos levaram à guilhotina.

Hoje sou moço moderno,
remo, pulo, danço, boxo,
tenho dinheiro no banco.
Você é uma loura notável,
boxa, dança, pula, rema.
Seu pai é que não faz gosto.
Mas depois de mil peripécias,
eu, herói da Paramount,
te abraço, beijo e casamos (DRUMMOND, 1930).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*O olho vê, a lembrança revê
e a imaginação transvê.
É preciso transver o mundo“
(Manoel de Barros)*

Complexidade e afeto. Duas palavras centrais na concepção desta pesquisa. Duas palavras fundamentais na busca dos valores coligados à solidariedade, ao espírito coletivo de humanidade. Essa reflexão veio com força após ter assistido *Fogo no Mar*. O filme despertou-me ponderações sobre as aproximações das representações artísticas e os residuais afetuosos, na medida em que suscitou questionamentos quanto às convenções que nos são impostas como verdades, especialmente aquelas oriundas do império da comunicação. A sensação advinda da exibição do documentário de Gianfranco Rosi origina-se no contrastar de uma abordagem composta por inúmeras imagens complexas, com o tom monocromático da cobertura midiática jornalística. Principalmente, pois o filme de Rosi é um dos primeiros a cobrir esse novo fluxo de refugiados na costa italiana, marcado por alguns desastres nas travessias, e que há tempos ganhava destaque nos meios de comunicação de massa. E, por mais que a procura por informações em canais mais seletos já tivesse sido realizada, não havia, entretanto, tomado contato com a potência da força do audiovisual e sua capacidade de gerar alteridade.

E foi aí, nas camadas e camadas de mensagens embutidas no filme de Gianfranco Rosi que se iniciou uma travessia interna. Sim, pois até então vivia entre as manchetes estarrecedoras, a espetacularização das mortes, a tristeza de tanto ver a imagem de Aylan Kurdi. Aliás, confesso, ainda não consigo ficar imune àquela fotografia. Fotografia essa que praticamente alertou o mundo. Uma imagem contra a máquina de moer coletivos. Uma imagem que foi o trampolim emocional até que eu embarcasse em *Fogo no Mar*, depois descobrisse os demais filmes sobre o tema, até que eu aproveitasse uma pausa para ser inundado pela potência do afeto que as manifestações artísticas podem gerar. A pausa, cada vez mais essencial em tempos tão destemperados.

Pausa⁶⁸

A pausa
 Pura
 Crua
 Descontinua o tempo aprisionado

O pulso
 Clama
 Chama
 Válvula de escape ao contrário

A pausa
 Inverte
 Desaba
 Declama em própria causa

O Pulso
 Ausente
 Frio
 Refém de matéria amorfa

A pausa
 O pulso
 Acalma

O pulso
 Pulsa
 A alma

A pausa
 Revoga e ressalta
 O abismo
 De uma vida sem
 Pausa (MARTINELLI, 2018).

O próprio ato de se acomodar diante da exibição de um filme, e por cerca de duas horas destinar atenção exclusiva, distante das teias virtuais, das mensagens que nos condicionam e fragmentam os pensamentos, é uma forma de resistência. Infelizmente, um filme como esse, por mais sucesso que tenha feito, e realmente fez, ao ponto de vencer um dos festivais mais importantes do cinema mundial, é visto tão pouco em comparação ao poder de penetração da mídia jornalística. Procurei neste trabalho decodificar o atrelar dessa conjectura existente entre a mídia de massa, os discursos político-econômicos e a chamada hipermodernidade que Lipovetsky tão bem pontua. A mídia, como conclui o pesquisador Samuel Mateus diante das ponderações de Lipovetsky – o instrumento de “presentificar o presente”. Nesse destino parti de uma informação crucial, a percepção que os europeus tinham quanto ao número de refugiados aportados em seus países, a ponto da Agência da

⁶⁸ Compilação do autor, poema de Armando Martinelli – Recital da Reticências (2018).

ONU para Refugiados (ACNUR) ter feito uma comunicação exclusivamente com o intuito de esclarecer a real situação. É notório que no mundo de hoje, com tantos canais virtuais, o espaço para a manipulação de boatos, disseminação de mentiras conjugadas a fortes interesses seletivos tornou-se muito mais fácil. O espantoso, entretanto, foi constatar a participação da mídia europeia nessa situação, inclusive, sendo repreendida por deixar-se pautar pelas especulações originadas nas redes sociais. Como detalhado na introdução, a mídia jornalística teve seu papel integrante na solidificação de um discurso que condiciona aos refugiados o papel de “inimigos”, atrelando a eles comunicações conjugadas com a atmosfera do medo. E quem teria interesse em propagar o medo? A quem interessaria atribuir aos refugiados os termos “invasão”, “crise”, imputando palavras que de antemão julgam, condenam, e amedrontam a população? Basta compreender que os veículos de comunicação que mais condicionaram suas coberturas ao sensacionalismo, às expectativas catastróficas com o aporte dos refugiados, denominando-os como criminosos, ameaças aos empregos locais etc, são coligados aos pensamentos políticos mais conservadores, popularmente nomeados como de direita. Vale ressaltar, novamente, que o relatório que embasou a construção do cenário inicial trouxe também uma informação crucial ao estudo e que, nesse caso, não se justificava somente com a questão política, ao constatar que a maioria das coberturas jornalísticas não trazia a voz dos migrantes. Ou seja, há o fator político, sem dúvida, contaminado na utilização dos meios de comunicação como catapultas de poder, mas, também existe um fator arraigado à própria forma comunicativa, embasada na fonte comitiana, e a busca por uma informação que pregue objetividade como crucial no reluzir de uma verdade coletiva.

Como exemplificado por meio dos apontamentos de Bauman, existe um grande interesse em aventar o medo na sociedade. O medo como instrumento constante para se invocar proteção. O medo que origina discursos protecionistas, aventando a figura dos famosos “salvadores da pátria”, disseminadores das necessidades de erguer muros, cercas, proteger o território. Ter inimigos está estritamente ligado aos discursos políticos, assim como é importantíssimo na movimentação de todo um mercado econômico em torno da securitização. O relatório *Guerras nas Fronteiras: Os traficantes de armas lucrando com a tragédia dos refugiados na Europa, divulgado em conjunto pelo Instituto Transnacional (TNI) e pelo European Stop Wapenhandel*, em 2016, demonstrou como os mesmos agentes desse mercado vendem armas nos conflitos que originam as movimentações dos refugiados, e também fornecem soluções de segurança nos países amedrontados pela suposta “invasão” dos migrantes. Criar o pânico entre a população serve para justificar, inclusive, as compras e

investimentos em segurança. A palavra “crise”, tão utilizada pelos veículos de comunicação, na grande maioria das matérias não é embasada como menção ao ponto de origem das migrações. A palavra “crise” não é direcionada ao enfrentamento que impulsiona as movimentações nas terras-natais dos refugiados. Ela se refere ao aporte em solo europeu. Ao utilizar a palavra crise dessa forma, os veículos de comunicação já imputam na situação algo de tenebroso com relação ao diferente, com aquele que não faz parte do conhecido. Tal associação incita a criação de inimigos, e a consequente busca por proteção, por soluções drásticas, normalmente atreladas ao aumento de segurança. Não é preciso ir longe para encontrar exemplos dessa prática, afinal, vivemos a era da globalização. Basta lembrar umas das principais promessas da campanha à presidência de Jair Bolsonaro, que rapidamente se tornou uma das primeiras medidas em seu governo - o afrouxamento das regras quanto à compra e posse de armas de fogo no Brasil.

Esse cenário composto por interesses políticos, comerciais, e a participação midiática, só faz sentido em razão de um componente que interliga e sustenta o aglutinar dessas forças. Trata-se do individualismo. A construção da humanidade baseada no consumo e distante de valores solidários, como Debord tão bem menciona com o termo “multidão solitária”. Essa análise permite o encaixe perfeito para que os valores mais coligados à condição humanitária sejam suprimidos. E Bauman, novamente, traduz com precisão um sentimento originário dessa época. Uma força a se equiparar ao amor e ao ódio. A indiferença, o ápice do individualismo no comportamento que rege as buscas individuais como fator de sucesso.

Ao não dar voz aos refugiados em suas publicações, tira-se o tom humanitário presente no fato. Os refugiados são tratados como números e gráficos, e as explicações e raciocínios são embasados pelas chamadas fontes oficiais, os especialistas, a projetarem e especularem possíveis consequências diante do aporte de refugiados. Soma-se a isso a convenção que atribui à imprensa o carimbo de detentora de uma verdade factual, e chega-se à base dos artificialismos que varrem a sociedade.

Diante dessa verdadeira tragédia constatada, parti em busca de um refúgio, de um ambiente onde os valores solidários ainda se multiplicam. Ancorado, sobretudo, em Edgard Morin e Cremilda Medina, fui ao encontro do pensamento complexo como resposta ao “paradigma da simplificação”. Nos exemplos apontados no capítulo 1 procurei demonstrar algumas manifestações artísticas que resgatam a busca por valores solidários na representação do fluxo de refugiados. Procurei enaltecer a teoria da complexidade de Morin, que não despreza o saber científico constituído, ao contrário, valoriza os avanços obtidos, porém, reitera a necessidade de oxigenação, de composição de saberes. Tanto Morin como

Cremilda Medina ressaltam a importância da aproximação com o universo artístico, fonte inspiradora de complexidade. A potência dessas narrativas ficou clara em obras que suscitavam diversos olhares. Potência como a das charges de Patrick Chappatte, ilustrações repletas de ironia quanto às questões políticas. Se assombrado fiquei quando uma das repreensões para a mídia europeia dizia respeito ao fato de pautar as matérias através dos boatos oriundos das redes sociais, assombrado permaneci quando o *New York Times International* encerrou a sessão das charges políticas, motivado pelas inúmeras queixas, fundamentalmente da “multidão” enfurecida de anônimos virtuais. Há nesse fato o efeito oposto da apropriação da força midiática em prol dos discursos seletivos. Nesse caso, obviamente a publicação poderia ter se desculpado pelo tom mais exagerado da ilustração, repudiado também qualquer ato que possa ser interpretado como xenófobo, mas, encerrar a sessão destinada às charges políticas demonstra, claramente, o poder dessas forças “ocultas” da hipermodernidade.

As charges, as instalações, as fotografias, peças teatrais, os poemas que serviram para elencar as potências advindas da complexidade mencionada por Morin. A resiliência existente nas camadas interpretativas que fornecem ao fato representado uma abordagem muito mais afetuosa, como o poema abaixo de Mauricio Simionato.

Poema ao menino refugiado⁶⁹

Hoje,
cruzei mais uma fronteira,
sem querer.
Alguém me puxou por cima da cerca.
Alguém me segurou do outro lado.
Alguém quis me jogar de volta.

Aqui,
pessoas carregam sacos plásticos com miudezas sem sentido,
Pedacos de coisas mudas
E malas esfarrapadas como o que restou da vida.

Nestes dias,
os abraços
São mais dolorosos
Porque há o desabraço.

Nestes dias,
Os olhares
Tornam-se um pouco mais tristes.
Porque há o desolhar.

Nestes dias,

⁶⁹ Poema de Maurício Simionato publicado na revista Gueto, em 17/02/2020.

O aperto no peito
Aperta diferente.
Pois há também
A indiferença.

Nestes dias,
O destino
Rejeita-nos de antemão (SIMIONATO, 2020)

Obras de arte compostas por narrativas pontuadas na aproximação do outro. Obras como *Fogo no Mar*, a referendar a potência do documentário como veículo capaz de fomentar compreensões muito mais solidárias sobre o tema, como a própria agência da Agência da ONU para Refugiados (ACNUR) fez, listando filmes que teriam essa capacidade. O cinema como espaço de aprendizagem e compreensão da realidade. Ao falar do filme de Rosi, utilizo de autores e cineastas fundamentais na história do cinema. Rosi, que enfatiza sua busca por um documentário cheio de poesia, “pois o mundo já teria informação demais”, aponta em Robert Flaherty sua inspiração. Flaherty, que ao lado de Vertov e Eisenstein, representam a potência da verdade autoral. Verdade essa, muito mais conectada com a complexidade defendida por Morin. Verdade essa que inclusive serviu ao jornalismo, como nas vertentes demonstradas no cinema direto americano e francês. Época em que o documentário “explanatório” era contestado pelos próprios jornalistas. Documentário e jornalismo tão unidos em outrora e agora cada vez mais separados por chancelas que distanciam informação e arte.

Este trabalho nasceu da vontade de se ressaltar a arte de um filme. A arte que pode ser mais sutil e metafórica como em *Fogo no Mar*, mas também com capacidade de ser assertiva e direta como no poema abaixo de Bertold Brecht.

Canção do pintor Hitler ⁷⁰

1
 Hitler, o pintor de paredes
 Disse: Caros amigos, deixem eu dar uma mão!
 E com um balde de tinta fresca
 Pintou como nova a casa alemã.

2
 Hitler, o pintor de paredes
 Disse: Fica pronta num instante!
 E os buracos, as falhas e as fendas
 Ele simplesmente tapou
 A merda inteira tapou.

3
 Oh Hitler pintor
 Por que não tentou ser pedreiro?
 Quando a chuva molha sua tinta
 Toda a imundice vem abaixo
 Sua casa de merda vem abaixo

4
 Hitler, o pintor de paredes
 Nada estudou senão pintura
 E quando lhe deixaram dar uma mão
 Tudo o que fez foi um malogro
 E a Alemanha inteira ele logrou (BRECHT, 1913-1956)

Arte e a sua capacidade de buscar o afeto como forma de romper apatias.

Instinto de sobrevivência ⁷¹

Dizem que o mais forte sobrevive na selva
 A chamada cadeia alimentar
 No mundo da natureza tem que ser ágil, saber se esconder, manter um olho aberto
 aos perigos
 O instinto de sobrevivência é um reflexo diante das situações adversas
 Os mais ameaçados aprendem a dormir apenas com o consciente e não com o
 subconsciente, despertando ante o menor barulho
 A cobra cascavel emite sons para assustar os predadores
 A zebra filhote passa duas semanas em isolamento para decorar as listras da mãe,
 assim não se perderá durante a fuga da manada
 O pressentimento ligado à orientação permite que muitos salvem suas vidas
 Os ratos são experts em antecipar e escapar de inundações. A história aponta que
 no Titanic foram os primeiros a buscar abrigo
 A natureza não deixa de nos dar lições
 A nuvem de gafanhotos a caminho do Brasil, em pleno governo Bolsonaro,
 desviou para o Uruguai (MARTINELLI, 2020).

⁷⁰ Do livro: Brecht – Poemas – 1913-1956, Bertolt Brecht, Editora Brasiliense, seleção e tradução de Paulo Cesar Souza.

⁷¹ Compilação do autor, poema de Armando Martinelli, 2020.

Encerro esta dissertação com o sentimento transformador que a arte possui e com a necessidade de uma renovação na expressão jornalística destinada ao chamado “grande público”. Trata-se de naturalizar abordagens e enredos de personagens reféns de seus dramas socioeconômicos. Ao presentificar anseios e a dignidade desvalida, talvez esteja aí o estabelecimento de poéticas que o jornalismo deva oferecer à guerra das narrativas de convencimento, muitas das quais produtos infames da retórica de um mundo que se globalizou monocórdio. Este trabalho se inscreve íntegro nessa esperança.

Figura 56 - Charge ¿Cuál es su nacionalidad?



Fonte: <https://twitter.com/migasocial/status/720726050788007936/photo/1>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACNUR. **Relatório global trends**, 2017, online. Disponível em: <<http://www.acnur.org/portugues/dados-sobre-refugio/dados-sobre-refugio-no-mundo/>>. Acesso em: 7 jul. 2020.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente , 1947.
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor Líquido**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. **Capitalismo Paraistário**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- BAUMAN, Zygmunt. **Estranhos entre nós**. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.
- BARBOSA, C.; CUNHA, E. T. **Antropologia e Imagem**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.
- BEZERRA, Julio. **Documentário e Jornalismo**. Rio de Janeiro: Garamond, 2014.
- BODSTEIN, Celso. **A formação universitária do jornalista é necessária para qualificar as narrativas do cotidiano**. Artigo PUC Campinas: Campinas, 2016.
- BRUM, Eliane. **A vida que ninguém vê**. Rio Grande do Sul: Arquipélago editorial, 2006.
- BUTONI, Dulcília Schroeder. **Cinema documentário como forma de pensamento**. REU, Sorocaba, SP, v. 44, n. 1, p. 29 – 52, jun. 2018.
- CARTWRIGHT, Lisa. **Experiments of Destruction**: Cinematic Inscriptions of Physiology Special Issue: Seeing Science, pp. 129-152, University of California Press: Autumn, 1992.
- CATALÁ, Josep M. **La imagen compleja**: la fenomenologia de las imágenes en la era de la cultura visual. Ballaterra: Universidad Autónoma de Barcelona: Servei de Publicacions, 2005.
- CATALÁ, Josep. **A forma do real**. São Paulo: Summus editorial, 2008.
- CATALÁ, Josep. **Por um olhar complexo sobre a imagem**. Intercom – RBCC, v.38, n.1. São Paulo, jan./jun. 2015.
- CRUZ, Rita de Cassia; MINVIELEE, Régis. **A violação de direitos humanos na cobertura midiática dispensada a migrantes e refugiados nas costas do Mediterrâneo**. V. 7, n. 2, p. 139-163, Bauru, jul./dez., 2018.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DEBRAY, Régis. **Curso de midiologia geral**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema II: A Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- ETHICAL JOURNALISM NETWORK, no âmbito da EUROMED Migration IV, e implementado pelo International Centre for Migration Policy Development (ICM –PD), União Europeia 2017. **How does the media on both sides of the Mediterranean report on migration?** Acesso em 20/07/2020.
- EINSENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

FRAZON, Erica Cristina de Souza; BARROS, Laan Mendes de. **Afetos compartilhados**: experiência estética e poética nas releituras da fotografia de Aylan Kurdi. Revista eletrônica do Programa de Mestrado em Comunicação da Faculdade Cásper Líbero, jul./dez., 2018.

HARTLEY, John. **Popular reality**: journalism, modernity, popular culture. London: Arnold, 1996.

HERSEY, John. **Hiroshima**. São Paulo: Companhia das letras. 2002.

INSTITUTO TRANSNACIONAL (TNI); EUROPEAN STOP WAPENHANDEL, **Guerras nas Fronteiras**: Os traficantes de armas lucrando com a tragédia dos refugiados na Europa. Acesso em 12/01/2020.

LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas Ampliadas**: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura. São Paulo: Manole, 2008.

LIPOVETSKY, Gilles. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Barcarolla, 2004.

LIPOVETSKY, Gilles. **A Era do Vazio**. Barueri, SP: Manole, 2005.

LOBATO, José Augusto Mendes. **O “consumo da dor do outro” e a mobilização afetiva**: imagem evenemencial e mediação de alteridade em Fogo no Mar. V. 18, n. 35, p. 199-217, Caxias do Sul: Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, jan./jun. 2019.

LÜCKMAN, Ana Paula. **Contribuições do pensamento complexo para o campo epistêmico do jornalismo**. Dissertação (Mestrado em Jornalismo). Florianópolis/SC: Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), 2013.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 3ª ed. Cotia, SP: Ateliê, 2002.

MALINOWSKI, B. **Os Argonautas do pacífico ocidental**. São Paulo: Editora Abril, 1984.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Textos caribenhos**: obra jornalística 1 - 1948-1954. Rio de Janeiro: Record, 2006.

MATEUS, Samuel. **Uma modernidade-outra ou o hipermoderno**. Vol.18. Comunicação e Sociedade, 2010.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo**. São Paulo: Loyola, 2004.

MEDINA, Cremilda de Araújo. **Entrevista**: O diálogo possível. São Paulo: Ática, 2001.

MEDINA, Cremilda. **A arte de tecer o presente**: narrativa e cotidiano. São Paulo: Summus editorial, 2003.

MEDINA, Cremilda. **O signo da relação**: Comunicação e pedagogia dos afetos. São Paulo: Paulus, 2006.

MEDINA, Cremilda. **Ciência e jornalismo**: da herança positivista ao diálogo dos afetos. São Paulo: Summus Editorial, 2008.

MORIN, E. **O Cinema Ou O Homem Imaginário**. Lisboa: Moraes, 1970.

RANCIERE, J. *L'historicité du cinema*, in: **De l'histoire au cinéma**.

MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2000.

MORIN, Edgar. **Introdução ao Pensamento Complexo**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2005.

MORIN, Edgar. **A Cabeça Bem-Feita**: repensar a reforma, reformar o pensamento. Trad. Eloá Jacobina. 17ª edição. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 2010.

MORIN, Edgar: **Amor, poesia, sabedoria**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

MOTTA, Luiz Gonzaga. *“Teoria da notícia: entre o real e o simbólico”* in MOUILLAUD, Maurice; PORTO, Sérgio Dayrell (org.), **O jornal: da forma ao sentido**. p. 305-320, Brasília: Paralelo 15, 1997.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Narratologia: teoria e análise da narrativa jornalística**. Brasília: Casa das musas, 2005.

MOZZINI, Camila. **Prática jornalística e complexidade: uma articulação necessária**. XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, S. Cruz do Sul/RS:30/05 a 01/06/2013.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

OMAR, Arthur. **O antidocumentário, provisoriamente**. Revista de Cultura Vozes, volume LXXII, n.6, agosto 1978.

ORMANEZE, Fabiano. **Do Jornalismo literário ao científico: Biografia, Discurso e Representação**. Campinas: Pontes Editores, 2015.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas Afinal...O Que é Mesmo Documentário?** São Paulo: SENAC, 2008.

ROUILLE, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.

RUBIM, A. A. C. **Contemporaneity as the media age**. V. 4, n.7, p.25-36, Interface - Comunicação, Saúde, Educação, 2000.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos**. São Paulo: Editora Autêntica, 2015.

SIMS, Norman; KRAMER, Mark (orgs). **Literary journalism**. New York: Ballantine Books, 1995.

FILMOGRAFIA

FOGO NO MAR. Itália/França. Direção: Gianfranco Rosi. 2016. (108 min), Título original: Fuocoammare.

NANOOK, O ESQUIMÓ. Direção e produção de Robert J. Flaherty. Estados Unidos. 1922. (79 min.), P&B.

UM HOMEM COM UMA CÂMERA. Direção Dziga Vertov. Rússia, 1929. (108 min.) P&B

PRIMARY. Direção Robert Drew. EUA, 1960. (60 min.)

CRÔNICA DE UM VERÃO. Direção Jean Rouch e Edgard Morin. França, 1960. (85 min).

AEROPORTO CENTRAL. Direção de Karim Aïnouz. 2018, documentário, 97 min. Título original: THF Central Airport, 2018.

CAFARNAUM. Direção Nadine Labaki. Líbano/França, 2019. (120 min.)

CIDADE DE FANTASMAS. Direção Matthew Heineman. EUA, 2017. (90 min.)

ERA O HOTEL CAMBRIDGE. Direção Eliane Caffé. Brasil, 2016. (99 min.)

EXODUS - De onde vim não existe mais. Direção Hank Levine. Alemanha/Brasil, 2017. (105 min.)

HUMANFLOW - Não existe lar se não há para onde ir. Direção Ai Weiwei. Alemanha, 2017. (140 min.)

PARA SAMA. Direção Waad Al-Kateab, Edward Watts. Reino Unido, 2019. (104 min)

ZAATARI - Memórias do Labirinto. Direção Paschoal Samora. Brasil, Argentina, 2019. (92 min.)