

Domínios da Imagem

**A VISUALIDADE REPARADORA DE
PASSAGEIROS, DE CÉSAR
DEZFULI, ENTRE
RECONHECIMENTO E RECORDAÇÃO**

Ana Carolina Lima Santos
Rafael Tassi Teixeira

vol. 17, n. 33. dezembro de 2023





A VISUALIDADE REPARADORA DE PASSAGEIROS, DE CÉSAR DEZFULI, ENTRE RECONHECIMENTO E RECORDAÇÃO¹

Visual repair in passengers, by César Dezfuli, between recognition and remembrance

Ana Carolina Lima Santos²
Rafael Tassi Teixeira³

Resumo: Desde 2016, o fotógrafo César Dezfuli desenvolve o projeto *Passageiros*, que parte de retratos de 118 migrantes de origem africana, resgatados durante travessia do Mar Mediterrâneo, para construir um material verbo-visual que se estende com o acompanhamento das vivências de alguns desses sobreviventes após fixação na Europa. Este artigo analisa o trabalho para fundamentar dois argumentos: o de que as fotos, em associação aos textos, vídeos e mapas criados por Dezfuli, são capazes de reparar certa cobertura midiática do fluxo migratório, mais centrada nas vidas agônicas ou nas mortes, quase sempre anônimas; e o de que, com isso, institui-se um espaço político que convoca o espectador a agir no presente, visando consideração, tanto quanto no futuro, salvaguardando outra memória do drama migratório.

Palavras-Chave: Fotografia; Política das imagens; Poéticas da memória; Migração.

¹ Uma primeira versão deste trabalho foi apresentada ao Grupo de Trabalho Estudos de Memória e Comunicação, do 32º Encontro Anual da Compós. Registra-se, aqui, um agradecimento aos presentes, pela discussão então realizada, em especial a partir do relato produzido por Anna Cavalcanti e Luciana Amormino, fundamental para as reformulações feitas para a publicação.

² Docente do curso de Jornalismo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana/MG. Doutora em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais e mestra em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia. E-mail: outracarol@gmail.com. Orcid: orcid.org/0000-0001-6973-6401.

³ Docente do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná, Curitiba/PR. Doutor em Sociologia e mestre em Antropologia pela Universidad Complutense de Madrid. E-mail: rafatassiteixeira@hotmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7137-0904>.



Abstract: Since 2016, photographer César Dezfuli has been developing *Passengers*, a project that starts with portraits of 118 African migrants, rescued while trying to cross the Mediterranean Sea, to produce a verbal-visual material that follows the experiences of some of these survivors after settling in Europe. This article analyzes the work to support two arguments: that the photos, in association with the texts, videos and maps created by Dezfuli, are capable of repairing certain media coverage of the migratory flow, more focused on agonic lives or deaths, almost always anonymous; and, with this, a political space is established to summons the spectator to act in the present, seeking consideration, as much as in the future, safeguarding another memory of the migratory drama.

Keywords: Photography; Visual politics; Poetics of memory; Migration.

DAR A VER ROSTOS, FAZER CONHECER INDIVIDUALIDADES

No dia primeiro de novembro de 1988, o fotógrafo espanhol Ildefonso Sena fez aquela que é reconhecida como a primeira imagem de um migrante morto em naufrágio no Mar Mediterrâneo, vítima fatal (junto com mais dezessete marroquinos) de uma tentativa frustrada de chegar em solo europeu atravessando o estreito de Gibraltar. A fotografia se tornaria precursora em relação ao que documentava e, ainda, ao tipo de visualidade explorada na mídia: os desastres ocasionados pelo fluxo migratório na região, que se exacerbaram nos anos seguintes, passariam a ser representados de forma recorrente tal qual no registro de Sena, com a presença de um corpo desfalecido na areia da praia (SANTOS; TEIXEIRA, 2019). Significativamente desde os anos 1990, quando da formação das primeiras percepções midiáticas de maior alcance do fenômeno das travessias mediterrâneas (NASH, 2005), as abordagens fotojornalísticas enfatizam imagens calcadas na apresentação de cadáveres em terra firme ou em águas oceânicas. Também são produzidas diversas fotos que dão conta de resgates, nas quais a ênfase recai nas embarcações precárias enfrentando águas oceânicas e nos sujeitos em



situações extremas, em agonia, no desespero do salvamento. Nessas, as pessoas costumam aparecer sem faces à mostra ou com faces tomadas a grande distância, em alta concentração, induzindo à ideia de descontrole e massificação do fenômeno.

Tal repertório de fotografias brutais – imagens do horror em seu sentido mais alarmante – traz, em geral, uma característica acentuada: o anonimato. O próprio Sena confessa, mais tarde, que “em noites de insônia, às vezes vem à mente sua lembrança [do homem da foto de 1988]. E me pergunto quem ele era, qual era o nome dele, o que ele fazia, se era casado, se tinha filhos...”⁴ (SENA, 2018, p. 91). Esse desconhecimento sobre a vida do indivíduo fotografado, que atormenta Sena, se replica de maneira crucial na maioria das imagens acerca da migração. À tal foto, seguiram-se várias outras no enlace entre paisagens conhecidas (da costa e do mar) e corpos anônimos (de migrantes cujas identidades parecem não importar). Frutos da necessidade de testemunho visual da tragédia migratória, tais imagens não conseguem romper a ‘realidade olhável’ mais imediata (GALARD, 2012), limitando-se a ressaltar a vulnerabilidade das vítimas e a marca sacrificial do sofrimento, da mortificação e do falecimento. Tem-se, assim, uma figuração abjeta dos migrantes a partir da visão dramática e pouco elucidativa sobre os fluxos em direção à Europa (GILLIGAN; MARLEY, 2010; SALERNO, 2016; SANTOS; TEIXEIRA, 2019).

Tanto é que, praticamente, não há imagens que derivem de uma intensidade observacional ou que se fundem na permanência e na estima entre fotógrafo e fotografados. São raras, por exemplo, as fotos que buscam interpelo subjetivo. Também é quase nula a investigação de elementos

⁴ No original: “en noches de insomnio, a veces me viene su recuerdo [del hombre de la foto de 1988]. Y me pregunto quién sería, cómo se llamaba, a qué se dedicaba, si estaba casado, tenía hijos...”. Tradução nossa.



discursivos e visuais de migrantes em seus países de origem ou, junto aos sobreviventes, do desenrolar de seus esforços migratórios. Com o apagamento do que ocorre antes e depois dos desastres, bem como da identidade dos sujeitos neles envolvidos, boa parte dos registros fotojornalísticos dessa história baliza-se nos termos de uma insistência negativa, em um inventário do horror (SONTAG, 2004) e compõe um material iconográfico determinante para a produção de memórias sobre as travessias África-Europa que se assentam no apagamento de biografias (SANTOS; TEIXEIRA, 2019).

Existem, não obstante, pontos de ruptura com esse tipo de visualidade. É o caso do projeto *Passageiros*⁵, de César Dezfuli. Nascido e criado em Madrid, Dezfuli é, ele mesmo, marcado pela migração, como filho de um iraniano que chega à Espanha aos 20 anos. Sua trajetória de miscigenação já mobilizava seu trabalho como jornalista, afeito a temas ligados às identidades, aos deslocamentos transnacionais e aos direitos humanos. Em 2015, começa a acompanhar a Jugend Rettet, organização não governamental que realiza resgates no Mediterrâneo e que seria agente da operação inicial do projeto. Era primeiro de agosto de 2016 quando mais uma tragédia migratória ocorreu entre a Líbia e a Europa, culminando em um salvamento realizado *in extremis* mediante o apoio logístico da ONG e com participação da guarda italiana. Cento e dezoito sobreviventes, todos adolescentes e homens negros oriundos do continente africano, foram retirados de um bote inflável que estava à deriva em alto mar e, minutos depois, posaram para as lentes de Dezfuli. A intenção do fotógrafo, em suas próprias palavras, era “dar nome e rosto a essa realidade⁶” (DEZFULI, 2022a, on-line).

De partida, nesses primeiros cliques, ele investe em uma apresentação disjuntiva no que diz respeito a outros produtos midiáticos sobre a migração,

⁵ No original: *Passengers*. Tradução nossa.

⁶ No original: “to put name and face to this reality”. Tradução nossa.



posto que a via de entrada programática é a face. A revelação de fisionomias da migração, feita sob a égide imediata do acontecimento, se traduz em imagens de estados de ânimo dramáticos: semblantes tensos e preocupados podem ser percebidos em grande parte das fotos, algo que se notabiliza quando dispostas em montagens que põem os sujeitos lado a lado (Imagem 1). Os corpos, enquadrados em plano médio curto, quase sempre até a altura do peito, parecem rígidos. Observados com cautela, fazem atinar para as marcas que conservam das condições do percurso e/ou da vida pregressa. São majoritariamente jovens⁷, de troncos e membros franzinos. Muitas vezes, trajam vestes sujas, amassadas, gastas ou rasgadas. Em alguns casos, os torsos estão desnudos, sem qualquer tecido envolvendo-os, sem qualquer proteção. A essas faces e corpos soma-se o fundo marítimo diante de um céu azul esmaecido, para indiciar a paisagem da qual foram recolhidos, poupados do destino fatídico de muitos companheiros. Somente naquele ano, 4.576 pessoas morreram tentando percorrer aquela rota – cifra atroz, mesmo considerando outras 181.436 então salvas (DEZFULI, 2022a).

Nas fotografias, ainda que a repetição da fórmula compositiva evoque quantitativamente a questão migratória⁸, há um acercamento que permite particularização. A tomada frontal e aproximada rompe a dinâmica visual mais comum ao tratamento das migrações marítimas, do anonimato (SANTOS; TEIXEIRA, 2019). Os indivíduos são apresentados e se apresentam a partir de uma humanidade manifesta, de um ser único, que reivindica atenção. Os olhos,

⁷ De acordo com informações do projeto, a média de idade dos resgatados nesse episódio é de 18,88 anos (DEZFULI, 2022a). Trata-se, porém, de um dado impreciso, pois sabe-se que alguns mentiram a idade para o registro, diante da informação de que crianças e adolescentes conseguiam refúgio mais rapidamente (FULFORD, 2018).

⁸ É provável que a repetição, como toda a simplicidade da composição, tenha sido motivada pela urgência da situação. O primeiro encontro de Dezfuli com os sobreviventes foi rápido. Ele teve duas horas para fotografar os 118 sobreviventes, ou seja, pouco mais de um minuto para cada (FULFORD, 2018).



por fitarem a câmera – e, com isso, também o espectador –, tornam a imagem inescapavelmente interpelante. Ao deter-se no exame de retratos, Benjamim Picado (2014) verifica que uma impressão de conversação direta é estabelecida quando os sujeitos são captados com o olhar dirigido a quem os contempla, sobretudo em fotos que evocam sofrimento humano. O diálogo estabelecido no contexto migratório, pode-se conjecturar, está lastreado na dignidade de afeição e comiseração (MACÉ, 2018). É como se eles carregassem um pedido de cumplicidade, além de sinalizarem uma vontade de emancipação.

Quando as imagens se esquivam às montagens, o regime de aparição dos adolescentes e homens, singularizados, reforçam o reclame (Imagem 2). Mais de perto, na aflição das expressões faciais, sensações e sentimentos complementares podem ser vislumbrados. Determinação, alívio e esperança são algumas das impressões que se apreendem. Os nomes, dispostos logo abaixo ao lado do país de origem e da idade de cada um, ajudam a validar o estatuto de indivíduos, do qual podem requisitar abrigo. De acordo com Marielle Macé (2018, p. 28), nesse tipo de dinâmica, o que está em jogo é um movimento “não mais de sideração, mas de consideração, isto é, de observação, atenção, delicadeza, cuidado, estima, e conseqüentemente de reabertura de uma relação, de uma proximidade, uma possibilidade”. Dessa maneira, os rostos dados não são somente faces. Tornam-se sinônimos das alteridades na medida em que dão acesso à presença de Outros, reconhecidos em suas diferenças, como adverte Emmanuel Lévinas (2004, 2014). Conforme o autor, “o rosto do próximo como portador de uma ordem, que impõe ao eu, diante do outro, uma responsabilidade gratuita – e inalienável, como se o eu fosse escolhido e único – e o outro homem, absolutamente outro, isto é, ainda incorporável e, assim, único” (LÉVINAS, 2014, p. 28). O pedido de cumplicidade e a vontade de emancipação se convertem em obrigação que toca a quem se põe diante da imagem.



O gesto do fotógrafo, como até aqui apreciado, aponta para o princípio da simpatia, ao interceder por uma ética da hospitalidade contumaz e inafiançável, tal qual teoriza Jacques Derrida (2003). Ele configura, pois, imagens reparadoras, que buscam e promovem identidades normalmente invisibilizadas, interditas pelo desprezo e pela abjeção que marcam de modo contínuo as visualidades que se reportam à migração por via marítima, na “representação do horror da morte ou da vida agônica” (SANTOS; TEIXEIRA, 2019, p. 212). Uma reparação para a qual não lhe cabe exclusividade: menos do que uma intermediação redentora, a Dezfuli resta um ato de olhar preambular, incumbido pelo reconhecimento daquilo que o separa de seus fotografados, como fotógrafo europeu – mesmo que com ascendência de alhures. Por isso, fotografa preservando sua estranheza para garantir que, “diante do outro, não encontramos nunca o já familiar, mas sempre alguém que nos destitui de nossas certezas, em um exercício de despossessão e desterritorialização”, como Luís Mauro Sá Martino e Ângela Cristina Salgueiro Marques (2019, p. 32) asseveram, com base em Lévinas.

É possível conceber que o fotógrafo faz isso porque promove um desvio da forma mais comum de aproximação midiática aos migrantes, abjeta. E, curiosamente, porque o faz abeirando-se de outra visualidade, mais antiga, da fotografia identificatória, tipológica, que remonta ao colonialismo exploratório na África e ao período escravocrata que o segue. Os tipos fotográficos, mais precisamente aqueles de cunho cientificista, pretendiam descrever e classificar espécimes de negros cunhando-os segundo uma norma branca (CARDIM, 2012). Examinando imagens de escravizados feitas no Brasil pelo alemão Augusto Stahl e pelo português Cristiano Júnior, Natalia Brizuela (2012, p. 109) observa que elas suprimem individualidades na medida em que “o observador é forçado a permanecer à distância, na superfície lisa e plana. Ao resistir à interioridade, poderíamos dizer que esses retratos [de autoria de



Stahl e Júnior] também renunciaram ao próprio corpo, o corpo vívido e pulsante de matéria e afetos”. Nas fotos dos migrantes, pela reiteração, Dezfuli cria uma fricção entre esse passado infame e sua continuidade no presente também nefasto, insistentemente repetitivo; que se traduz sob a nova temporalidade em uma demanda de ir adiante. “Logo entendi que as pessoas retratadas careciam de identidade real. Não eram elas mesmas, mas o resultado de uma longa viagem durante a qual suas identidades haviam se diluído na massa, às vezes escondidas por medo ou roubadas por abusos e humilhações⁹”, afirma o fotógrafo (DEZFULI, 2020a, on-line). Destarte, ele assimila o relativo afastamento dado pelas imagens como convite para avizinhar-se dos sujeitos.

As fotos do momento do resgate tornam-se apenas a primeira etapa do projeto. A segunda fase consiste em refazer a tomada de cada sujeito, agora em outras circunstâncias, no contexto da vida nova construída nos países em que se fixaram após a travessia¹⁰. O mar, espaço algoz do salvamento, cede vez a um fundo neutro, todo branco, que dá às fotos ares de registro de identidade. Os indivíduos ganham mais destaque nas fisionomias leves, nas poses descontraídas, nos corpos cobertos com roupas escolhidas para a ocasião do retrato. Justapostas às imagens anteriores, dimensionam a diferença entre antes e depois (Imagem 3). O rosto migrante, perspectivados duas vezes, no momento do salvamento marítimo e no reencontro posterior com o fotógrafo,

⁹ No original: “I soon understood that those people I had portrayed lacked real identity. Those were not themselves, but the result of a long journey during which their identity had been diluted in the mass, sometimes hidden by themselves for fear of the environment, or stolen based on abuses and humiliations”. Tradução nossa.

¹⁰ Em relato publicado 1 ano e meio depois do início de projeto, Dezfuli (apud FULFORD, 2018) diz ter localizado 105 dos 118 sujeitos, tendo fotografado e entrevistado 40 deles em diferentes lugares da Europa (Alemanha, Bélgica, Espanha, França, Holanda, Itália e Suíça). Em 2022, o número de sobreviventes documentados subiu para 72 (DEZFULI; BAKKER, 2022). Atualmente, ele segue implicado nesse esforço, focado em traçar os itinerários e tentativas de residência dos sobreviventes em países europeus (DEZFULI, 2022b).



insere e amplia o desejo identitário na ordem de um direcionamento para além da captura desinteressada, em direção ao “corpo vívido e pulsante” a que Brizuela (2012) se refere.

Imagem 1 – Montagem do projeto *Passageiros*, de César Dezfuli



Fonte: <http://www.cesardezfuli.com/passengers>. Acesso em 11 nov. 2022.



Imagem 2 – Foto de Mohamed após o resgate, no projeto *Passageiros*, de César Dezfuli



Fonte: <http://www.cesardezfuli.com/passengers>. Acesso em 11 nov. 2022.

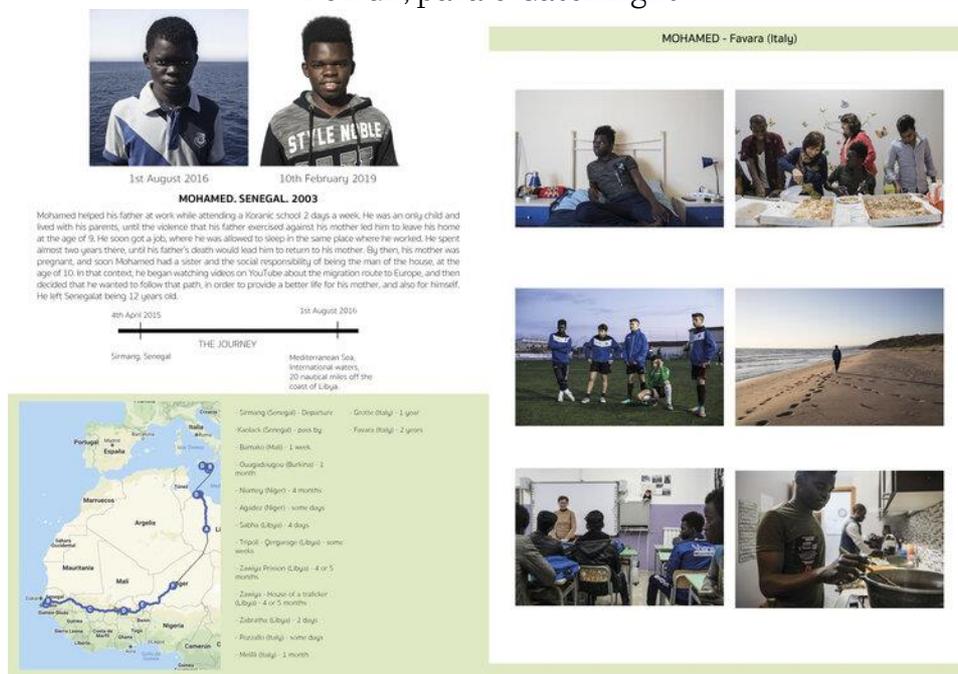
Imagem 3 – Fotos de Mohamed após o resgate e anos depois, no projeto *Passageiros*, de César Dezfuli



Fonte: <https://www.worldphoto.org/sony-world-photography-awards/winners-galleries/2020/professional/finalist-passengers-cesar-dezfuli>. Acesso em 11 nov. 2022.

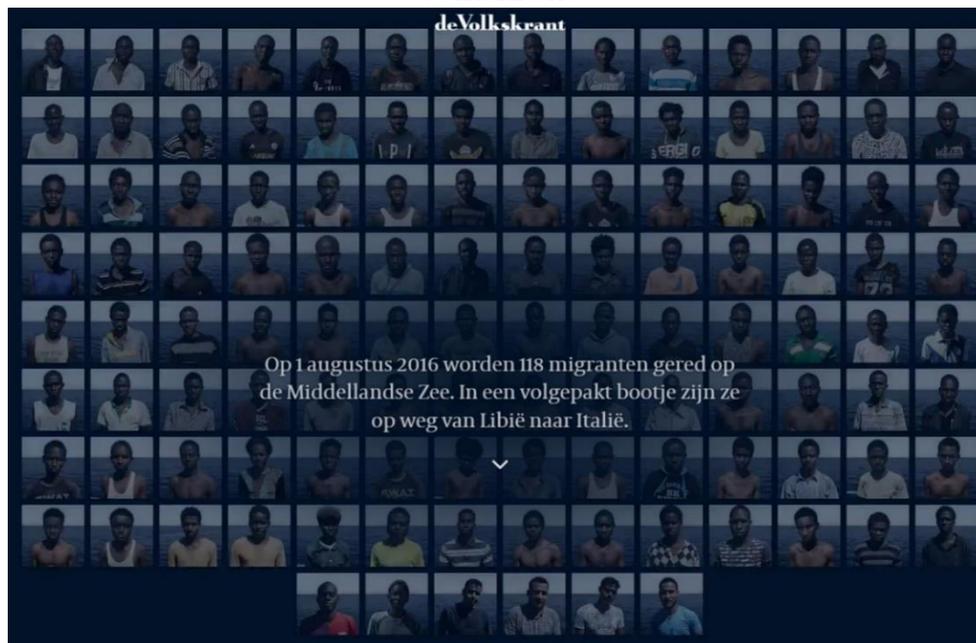


Imagem 4 – Material dedicado a Mohamed, do projeto *Passageiros*, de César Dezfuli, para o CatchLight



Fonte: <https://www.catchlight.io/cesar-dezfuli>. Acesso em 11 nov. 2022.

Imagem 5 – Montagem do projeto *Passageiros*, de César Dezfuli, para o De Volkskrant



Fonte: <https://www.volkskrant.nl/kijkverder/2022/de-lange-weg-naar-een-plek-in-europa~v501774>. Acesso em 09 fev. 2023.



Imagem 6 – Material dedicado a Kaba, do projeto *Passageiros*, de César Dezfuli, para o De Volkskrant



KABA

'Het leven is een ladder. Je moet alleen geduld hebben'



Iedereen gaat naar buiten, ze doen het dicht, de speeltuintjes, alles.

Kaba

In die buurt waar Kaba woonde stond er nooit iemand anders. Overdag verlichtte hij de straat, maar 's nachts was het donker en was het onveilig. Het was de enige plek die licht had naast de straat. Hij is van Mali, die 1 dag na de val van Gambia naar Nederland is gekomen. Hij heeft een vriend die hem helpt met de taal en de cultuur. Hij heeft een vriend die hem helpt met de taal en de cultuur. Hij heeft een vriend die hem helpt met de taal en de cultuur.




Het beeld is van een straat in Mali. Het is een straat waar Kaba woonde. Het is een straat waar Kaba woonde. Het is een straat waar Kaba woonde.



Op een dag kwam hij een man uit Mali tegen. Die man was een vriend van Kaba. Die man was een vriend van Kaba. Die man was een vriend van Kaba.



Hij heeft een vriend die hem helpt met de taal en de cultuur. Hij heeft een vriend die hem helpt met de taal en de cultuur. Hij heeft een vriend die hem helpt met de taal en de cultuur.



Vanaf dat moment rijgen de verhalen elkaar op. Het is een verhaal van een man die op zoek is naar een plek waar hij kan wonen. Het is een verhaal van een man die op zoek is naar een plek waar hij kan wonen.



Hij heeft een vriend die hem helpt met de taal en de cultuur. Hij heeft een vriend die hem helpt met de taal en de cultuur. Hij heeft een vriend die hem helpt met de taal en de cultuur.



Fonte: <https://www.volkskrant.nl/kijkverder/2022/de-lange-weg-naar-een-plek-in-europa~v501774>. Acesso em 09 fev. 2023.



A terceira etapa, ampliando a noção de retrato, documenta o cotidiano dos adolescentes e homens (Imagens 4 a 6). Mais que rostos e corpos avistados frontalmente, enxergam-se os sujeitos engajados em atividades rotineiras, aparentemente alheios à presença da câmera. O alheamento é, de fato, ilusório: nesse momento, Dezfuli não apenas fotografa o Outro, fotografa com o Outro, em envolvimento. A vida é descortinada imagetivamente distante das duas primeiras fotografias (Imagens 1 a 3), com cenários distintos nos quais os corpos agem com liberdade, possibilitando semblantes variados. O passado, entretanto, não é renegado: as fotos convivem com outros materiais que contam as trajetórias dos fotografados – como viviam nos países de origem, porque decidiram migrar e como se deu o deslocamento até o atual lugar de residência. As curtas biografias, anteriormente compostas apenas de nome, idade e procedência, são estendidas a partir de textos escritos com base em entrevistas. Vídeos exibem partes desses relatos pessoais. Mapas marcam todos os pontos de parada das viagens migratórias, com especificação do tempo em que permaneceram em cada local.

É nessa configuração que Dezfuli publica o projeto em veículos noticiosos de diversos países. Toma-se, aqui, como exemplo, as versões circuladas pelo site estadunidense CatchLight (Imagem 4) e pelo jornal neerlandês De Volkskrant (Imagens 5 e 6) – sendo o material do De Volkskrant premiado no World Press Photo 2023, na categoria Formato Aberto¹¹, regional Europa. Nelas, a interpelação de outrora, dos dois primeiros retratos (Imagens 1 a 3), se complexifica na experiência do ver e ler além, em conteúdos verbo-visuais que aprofundam o conhecimento das individualidades. Complementados com esses materiais, eles podem ser, então, vislumbrados como forma de particularização frente à massificação. Dão a ver, menos que

¹¹ Essa divisão do prêmio se destina a projetos que, ainda que tenham a fotografia como eixo central, exploram outras linguagens, a exemplo do que Dezfuli faz com textos, vídeos e mapas.



números, sujeitos, devidamente tratados como únicos, reconhecidos em suas singularidades. Saem da coletividade e passam à personalidade, sem, contudo, deixarem de encarnar o grupo que representam. Configuram, de qualquer sorte, prenúncio para a narrativa dos destinos e das consequências da travessia e da sobrevivência posterior, em novos lugares e existências. O fenômeno da aparição dos rostos dos migrantes, em implicadas histórias de vida, é redimensionado para além da exterioridade das imagens, em outros esgarçamentos. Nesse sentido, ainda que se abone a potência das duas primeiras fases do projeto, é na inteireza dada pela terceira que ela melhor se realiza.

Em especial no *De Volkskrant*, esse refinamento da coletividade à personalidade pode ser percebido. A primeira montagem mostra os 118 passageiros (Imagem 5), sem qualquer nome ou identificação. Deles, 8 são destacados, nomeados e biografados (Imagem 6). Do todo ao particular, permite-se uma aproximação. No texto, escrito pela jornalista Maartje Bakker, algumas perguntas iniciais indicam o norte: “Quem são essas pessoas? Onde eles foram parar? E como são recebidos nos diferentes países europeus?”¹² O foco no presente, no ponto de parada atual dos indivíduos, é oferecido pelas imagens fotográficas, que igualmente se detêm no dia a dia dos sujeitos na Europa. Trechos de entrevistas com os personagens em vídeo, e mapas animados, que ajudam a traçar as rotas percorridas por cada um, também são veiculados.

Em ambos os formatos (do site estadunidense e do jornal neerlandês) vai-se da sideração à consideração. Para seguir com o que discorre Macé (2018), apela-se ao reencontro possível à narrativa. Segundo a autora, para vencer o estupor que há em uma imagem-testemunho, é necessário avançar

¹² No original: “Wie zijn deze mensen? Waar zijn ze terecht gekomen? En hoe worden ze in de verschillende Europese landen ontvangen?”



para a produção da ipseidade, no estímulo à contação, no referendar o ato de dizer, no falar uma e outra vez. Isso é, acredita-se, o que consegue Dezfuli (e Bakker, no material do jornal): expor a realidade migratória para dar a ver sujeitos, transmitindo e transportando testemunhos a partir de uma interpelação que convoca à responsabilidade (LÉVINAS, 2004, 2014).

CONJUGAR IMAGENS NO PRESENTE, VISLUMBRAR MEMÓRIAS PARA O FUTURO

O detalhamento que o projeto *Passageiros* permite surge, no entendimento de Dezfuli (2017), da capacidade de contar histórias para estabelecer conexões com quem vê/lê, o que credita à sua abordagem jornalística. O viés do jornalismo se reflete, ademais, no modo como se direciona a uma temática a partir do gancho da atualidade, cumprindo ao menos quatro das cinco noções a ela associadas: instantaneidade, simultaneidade, novidade e revelação pública (FRANCISCATO, 2014). Nesse aspecto, ao firmar sua importância no tempo presente, em seu caráter coevo, o trabalho tem a potência de transformar a interpelação afeita e comiserada em um contrato civil entre aqueles que se integram ao fazer fotográfico (AZOULAY, 2008). Por contrato civil, Ariella Azoulay (2008) denomina o pacto estabelecido em torno do encontro que a imagem permite, na perspectiva daquilo que visibiliza e enseja em termos de participação.

Abre-se brecha para a configuração de um espaço político que tem início na atuação de Dezfuli, embora não se encerre com ela, pois continua na cooperação dos fotografados e, em seguida, dos espectadores. A adesão dos sobreviventes é realmente notável. Desde as primeiras imagens (Imagem 1), a direção dos olhares demonstra ciência do ato fotográfico e, mais que isso, certifica que os indivíduos a ele se aliam. Como cidadãos-participantes



(AZOULAY, 2008), parecem mirar a câmera conscientes de que, ao se exibirem em condições precárias (olhos aflitos, corpos petrificados, roupas sujas, amassadas, gastas ou rasgadas), exigem reconhecimento de suas alteridades. Na segunda e, de maneira extraordinária, na terceira fases, a fotografia se constrói com os indivíduos. Percebe-se uma evocação performática no jeito como eles agem, regulando, consciente ou inconscientemente, *mise-en-scènes* de si (COMOLLI, 2008), até mesmo em aspecto fabular. Segundo Sami Nair (2007), todo migrante traz uma vontade de ressignificação, intrínseca à sobrevivência e ao desejo de vencer a segregação; que se traduz nessas imagens em uma encenação, por vezes tomada como inscrição positiva das vivências europeias, malgrado todas as dificuldades.

Os espectadores, por sua vez, também podem dimensionar sua contribuição no contrato civil estabelecido pelas fotos. Nas primeiras (Imagens 1 a 3), compete-lhes ativar novamente a demanda então portada para, por meio do testemunho, por ela intervir. Contemporâneo aos retratados, o espectador é exigido eticamente. Como afirma Azoulay (2008, p. 16), “quando a suposição é de que não só as pessoas fotografadas estiveram lá, mas que, adicionalmente, elas ainda estão presentes lá quando eu estou assistindo essas fotos, meu olhar sobre elas está menos suscetível de tornar-se imoral¹³”. A fotografia, ao ser conjugada no presente, age e motiva outros a agirem (AZOULAY, 2008).

Em se tratando desses retratos, é possível conceber que a ação a ser aguçada passe pela atribuição de distinção aos adolescentes e homens que neles figuram e que, por serem retratos jornalísticos, tudo isso esteja condicionado ao contexto do acontecimento que os balizam (PICADO, 2014). A

¹³ No original: “When the assumption is that not only were the photographed people there, but that, in addition, they are still there when I’m watching them, my viewing of these photographs is less susceptible to becoming immoral”. Tradução nossa.



designação do enredo migratório, na chave da tragédia da quase-morte, motivadora do encontro fotográfico, implica um movimento que, sem prescindir de uma operação identitária, ultrapassa a individuação dos sujeitos. Se cada uma das pessoas retratadas existe nas imagens a partir da qualidade de sobrevivente, é a manutenção da vida que qualquer atitude espectral deve espreitar. Talvez por isso, na contraposição entre as primeiras e as segundas fotos (Imagem 3), importe menos a emergência de uma “identidade real”, como supõe o fotógrafo (DEZFULI, 2020). Mais significativo é o fato de que as segundas imagens são capazes de atestar que os indivíduos seguem vivos.

A mesma lógica se prolonga à exposição da vida pós-travessia: o discernimento das individualidades se une à confirmação de vivências que foram a elas garantidas. As fotografias que dão conta do restabelecimento dos migrantes em seus novos países descortinam um *a posteriori* que articula uma espécie de contraponto ao acontecimento delineado nas imagens inaugurais, da urgência e da extremidade do resgate (Imagens 4 e 6). Com isso, permitem implicar o espectador em um outro enlaçamento de afetos. Passam da alteridade conclamada de partida ao princípio da consecução, atuando contra o apagamento, contra a diluição no sucessivo, contra o término em calamidade. Dezfuli (2022b, s/p) observa: “quando tiro as fotos depois de descobrir o paradeiro de algumas dessas pessoas, vejo que existe uma vontade de integração, uma vontade de continuar contando essas histórias, de continuar contando para as pessoas que isso está acontecendo¹⁴”. Com a pessoalidade lida, o peso das imagens dos sobreviventes facilita a chance de realização, de reavaliação da experiência do drama migratório.

¹⁴ No original: “cuando hago las fotos después de encontrar el paradero de algunas de esas personas, veo que hay una voluntad de integración, una voluntad de seguir contando estas historias, seguir contándole a la gente que esto está pasando”. Tradução nossa.



Trata-se daquilo que Macé (2018, p. 12) interpõe sobre a realidade “submersa e engolida” e a “violência da sideração cotidiana”, ou seja, da “estima e abertura de relação”, no sentido de superação das condições de “infinita indigência” – ou, mais precisamente, de infinita urgência que há nas fotos realizadas após o resgate.

No exemplo de Mohamed (Imagens 2 a 4), essa questão pode ser elucidada. O garoto é fotografado na imagem inaugural com o semblante tenso e preocupado, comum a tantos outros (Imagem 2). O rosto, embora frontal, está levemente inclinado para baixo, motivo pelo qual, para encarar a câmera, precisa deslocar os globos oculares um pouco para cima. O trejeito dá a sensação de certa desconfiança ou insegurança. Na segunda foto, ele reaparece, 2 anos e meio depois, com um semblante feliz (Imagem 3). Os olhos, mais relaxados, semicerrados, exprimem serenidade. O sorriso, mesmo discreto, se esboça. A aparição imagética evoca uma postura orgulhosa e otimista, que alarga o apelo do olhar direto, em diálogo que celebra a sobrevivência.

Nas demais fotografias de Mohamed, feitas em Favara, na Itália, isso reverbera em um dia a dia de afazeres banais, como cozinhar, comer, assistir a aulas, praticar esportes, descansar (Imagem 4). Provavelmente é uma rotina discrepante da que tinha no país em que nasceu, Senegal, onde, de acordo com o texto, ele trabalhava desde os 9 anos e aos 10 tinha o “papel social de ser o homem da casa¹⁵” (DEZFULI, 2022a, on-line). Chama a atenção, em especial, aquela na qual é visto deitado na cama, olhando para o extraquadro. Aí, ao contrário do que se percebe nos 2 primeiros retratos, já não há mais a necessidade de mirar quem olha para ele. A reflexividade pessoal pode

¹⁵ No original: “the social responsibility of being the man of the house”. Tradução nossa.



emergir, em uma dimensão performática da capacidade de sonhar com a retomada do curso de sua existência, com o poder de situar o próprio destino.

Entre as fotos de Kaba (Imagem 6), há uma similar. O homem está em um cômodo parcialmente escuro, em pé diante de uma janela aberta, pela qual estica o corpo para fora, lateralmente, a fim de enxergar para o que está além do campo de visão do espectador. Em outra imagem, feita por Dezfuli do exterior do prédio, ele se inclina mais e, embora o rosto esteja virado para a câmera, os olhos se desviam para baixo, em um quê contemplativo. Não se pode afirmar sobre o que Kaba pensa, apesar de o texto dar uma pista importante ao mencionar que, mesmo sem autorização para residência em solo europeu, ele mantém-se esperançoso. “A vida é uma escada’, diz, com otimismo. ‘Você só tem que ser paciente’¹⁶” (DEZFULI; BAKKER, 2022, on-line). Os tênis surrados, avistados em uma terceira fotografia, parecem lembrar que ele já subiu alguns degraus. Sujos de tinta, possivelmente resultado de alguma atividade informal na construção civil, mencionada no relato como campo de atuação do imigrante, eles sinalizam um avanço em relação ao que se conta sobre o percurso do seu dono, que saiu da Guiné, passando por Mali, Argélia, Líbia e Itália até chegar à França, onde inicialmente morou na rua, sem qualquer recurso, por não achar serviços remunerados. Mas os calçados, à espera de quem os use, também demarcam que há disposição para seguir caminhando.

Esse é um ponto comum entre as oito histórias de vida contadas na reportagem – constante entre os sujeitos abarcados pelo projeto de Dezfuli, em geral. Fixados na Europa, em muitos casos ilegalmente, os indivíduos têm um cotidiano duro: estão longe de seus familiares e amigos, moram em lugares improvisados ou em condições temerárias, têm subempregos. Nas imagens da

¹⁶ No original: “‘Het leven is een ladder’, zegt hij, optimistisch. ‘Je moet alleen geduld hebben’”. Tradução nossa.



terceira fase, isso pode ser verificado mais explicitamente nas fotos de Kaba (Imagem 6). Ao contrário de Mohamed (Imagem 4), ele aparece sempre sozinho, em cenários ermos. Algumas vezes, está nas sombras de um abrigo ou no breu noturno. Em outra, sai de cena, substituído por tênis manchados e puídos. Ainda assim, a maioria dos indivíduos abalizam um horizonte esperançoso, de dias melhores, ali ou no retorno à terra natal¹⁷. Várias passagens do texto apontam para isso. “[Oumar] Não está satisfeito com seus serviços na agricultura [...], gostaria de mais, de uma profissão em que pudesse escrever – e se não puder, quem sabe sua esposa possa?” “‘Tínhamos uma boa vida na Nigéria’, diz [Nebote]. ‘Isso é o que eu gostaria de reconstruir aqui’”. “[Walid] Sonha com a casa que quer construir para si na Guiné [...] Afinal, é o sonho de todo imigrante: voltar ao país de origem, em um voo confortável de poucas horas, e abraçar a família. Como um homem de sucesso”. “‘Você tem de perseverar’, diz [Modou], ‘e então você pode ter sorte’. Ele está certo: sua autorização de residência já foi recebida¹⁸” (DEZFULI; BAKKER, 2022, on-line).

Também por isso o projeto de Dezfuli se aloca à frente para quem está do outro lado, vislumbrando-os. As imagens e toda a produção, além de se

¹⁷ Dos oito indivíduos, dois deles estão em direção contrária, de desesperança. “[Abdou] Quer dizer a outros senegaleses: fiquem aí, no Senegal. ‘A vida é tão difícil aqui’, afirma”. Malva, igualmente decepcionado, avalia: “Na verdade, diz ele, estou agora no mesmo ponto de quando peguei o barco para a Europa. ‘Então a escolha foi: sofrer na Líbia ou morrer no mar. Agora é: morra aqui ou volte para a Guiné’” (DEZFULI; BAKKER, 2022, on-line). No original: “Tegen andere Senegalezen wil hij zeggen: blijf daar, in Senegal. ‘Hier is het leven zo moeilijk’, zegt hij [...] Eigenlijk, zegt hij, sta ik nu op hetzelfde punt als toen ik de boot nam naar Europa. ‘Toen was de keuze: lijden in Libië of sterven op zee. Nu is het: hier sterven of terugkeren naar Guinee.’ Zijn ogen vullen zich met tranen”. Tradução nossa.

¹⁸ No original: “Tevreden is hij niet met zijn baan in de landbouw [...] Hij zou meer willen, een beroep waarbij hij kan schrijven – en als het hem niet lukt, dan misschien zijn vrouw?” “‘In Nigeria hadden we een goed leven’, zegt hij. ‘Dat is wat ik hier ook weer zou willen opbouwen’”. “Droomt hij over het huis dat hij in Guinee wil bouwen, voor zichzelf [...] Het is uiteindelijk de droom van iedere migrant: terugkeren naar het land van herkomst, met een comfortabele vlucht van luttele uren, en de familie in de armen sluiten. Als een succesvol man”. “Je moet volhouden’, zegt hij, ‘en dan heb je misschien geluk’. Hij heeft gelijk: inmiddels is zijn verblijfsvergunning binnen”. Tradução nossa.



dirigirem aos espectadores do presente, também se encaminham aos do futuro. Nisso, o trabalho se alinha à proposta de documentação. De acordo com Olivier Lugon (2010), o caráter historiográfico, com vistas à preservação e à perenização, é uma marca do fotodocumentário desde os anos 1930. Percebidas do porvir, as fotografias constituem as bases da visibilidade do drama migratório e, ancorando-o discursivamente, se juntam a outros meios a fim de produzir substratos para a rememoração “ao construir o presente para o futuro” (BARBOSA, 2016, p. 15). Por perspectivarem o valor das individualidades na inegociável vontade de narrativa e destipificação das vidas dos sujeitos, podem lançar aos espectadores de tempos vindouros a tarefa de recordar os sujeitos biográficos. Em tais termos, deve ser memorável tanto a quantidade de deslocamentos que marcam o drama migratório ou o número de mortos e vivos quanto cada uma das histórias, prévia e subsequente, dos sobreviventes que dão rosto à migração.

Quanto a isso, talvez exista uma ressignificação essencial que se processa no desenrolar das fases do projeto de Dezfuli. De primeira, nas imagens feitas no momento do resgate (Imagens 1, 2 e 5), a necessidade de documentação se liga ao perigo de desaparecimento: trata-se, afinal, de adolescentes e homens em risco de morte – não pela travessia, já realizada, mas pela incerteza do acolhimento em terras europeias. Não à toa, o fotógrafo faz a escolha pelo retrato, gênero que, conforme pondera Georges Didi-Huberman (1998), deve ser explicado mais pelo seu teor antropológico que artístico, posto que se justifica como uma forma temporal e, sobretudo, espacial de lidar com o perecimento. “Inventar um lugar para a perda do rosto nada mais é do que arranjar um lugar para que essa ausência se torne eficaz [...], convertido em figura local da memória [...] para voltar e se aproximar sempre mais do rosto dos sobreviventes” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 76).



Nas fases seguintes, superada pela percepção da sobrevivência das pessoas retratadas, a ausência dá lugar a presenças reafirmadas. Lugon (2010), ao observar o trânsito da individualidade ao tipo em imagens de August Sander¹⁹, distingue nelas um distanciamento capaz de prefigurar a morte, niveladora definitiva das singularidades, uniformizadas e unificadas no anonimato. Em Dezfuli, principalmente nas imagens derradeiras (Imagens 3, 4 e 6), o oposto ocorre. O pano de fundo das fotos não é mais a perda, mas a assertiva da vida, de vidas reconstituídas em novo solo a partir da condição de imigrantes e/ou refugiados dada aos indivíduos. Assumir isso implica reconhecer ainda que o encadeamento mnemônico é igualmente identitário. Se a identidade é uma das primeiras coisas arrancadas dos migrantes, quase sempre no momento da perda da própria vida, em mortes inominadas na travessia (SANTOS; TEXEIRA, 2019), o contrato civil, em uma temporalidade distendida, na perspectiva memorialística, também a regula. São as identidades que devem ser preservadas, perenizadas, como legitimação máxima das fotografias (LUGON, 2010).

Nesse sentido, dar a ver que as vidas são marcadas, mas não resumidas pela jornada do deslocamento, legitimadas no destino ansiado finalmente concretizado (Imagens 4 e 6), é instigar uma ação de refigurar memórias possíveis. Pode-se até mesmo conceber que há uma aposta nas faces como vetor para o delineamento de um dever de memória, enquanto imperativo de justiça (RICOEUR, 2007). A retomada de rostos, contra a transformação mundial em estatísticas, pode se projetar como obrigação de uma memória mais justa, como valiosa procura do experienciável no desnudar das faces da tragédia migratória. A atenção ao percurso da migração, que engloba do

¹⁹ Ele se refere a *Homens do século XX*, projeto no qual Sanders cria centenas de retratos tipificadores a partir de certas categorias sociais e profissionais (o camponês, o artesão, o artista, a mulher, entre outras).



resgate do mar, urgente e dramático, à incorporação à outra espacialidade, requer, em suma, a aparição rosticial atemporal e reverberativa – mesmo que exista, está óbvio, a difícil perspectiva de integração e um processo posterior, em que as imagens realizadas não substituem as primeiras tomas, mas estabelecem uma fricção entre o passado traumático e a latência de um futuro melhor, a ser aberto também no regresso à terra originária.

De tal maneira, uma ética do olhar que guia à ação também é conclamada ao espectador do futuro, quiçá na associação entre memória e direito defendida por Andreas Huyssen (2014). Para ele, de um lado, as práticas memorialísticas precisam estar associadas ao movimento dos direitos humanos na meta de criação de um regime global de garantias legais, para não se converter em um exercício vazio. De outro, o direito deve embasar-se em exemplos concretos, como aqueles providos pela memória, para não operar como pura abstração histórica, o que “[...] pode ser respaldado por obras de arte que treinem nossa imaginação não só para reconhecer o que Susan Sontag chamou de a dor alheia, mas também para construir remédios jurídicos, políticos e morais contra a proliferação desenfreada dessa dor” (HUYSSSEN, 2014, p. 205). O trabalho de Dezfuli, seguindo tal lógica, oferece essa chance ao apontar para a dor e, complementarmente, entrever uma solução para ela, aberta pelo que faz ver de saldo da vida permitida por uma concessão menos assimétrica de direitos a imigrantes e/ou refugiados. O fotógrafo parece concordar: “Os direitos humanos é aqui um tema intrínseco²⁰” (DEZFULI, 2022, s/p). E reflete: “o que vejo é uma relativa inserção de muitos sobreviventes, além de um precário estatuto político, nas diferentes zonas geográficas da Europa²¹” (DEZFULI, 2022b, s/p). Tem-se, pois,

²⁰ No original: “los derechos humanos es un tema intrínseco aquí”. Tradução nossa.

²¹ No original: “lo que veo es la relativa inserción de muchos de los supervivientes, además del precario estatus político, en las diferentes zonas geográficas de Europa”. Tradução nossa.



que esse saldo segue insuficiente, mas, comparativamente, anuncia uma melhoria que precisa continuar em curso.

De novo, tome-se o exemplo de Mohamed (Imagens 2 a 4). Descortinadas em retrospectiva, as fotografias portam uma alteridade expediente, engraçam uma operação de alçamento de uma vida que é mais que imagens e textos. Reconhecido e recordado em sua individualidade, esse menino perfaz seu lugar para além do plano da visualidade e da verbalidade que o apresentam. O espaço que conquista, e cuja memória então reivindica, é o de corpo concreto no mundo. Um corpo que, a despeito de sua nacionalidade, conseguiu mover-se de lá para acolá (e também assentar-se, ser aceito). É um passageiro, alguém que vai de um lugar a outro, como indica a palavra que dá título ao projeto. Mas, como a adjetivação do vocábulo no português permite balizar, ele está também qualificado pela transitoriedade: primeiro, pela negação de direitos que o empurra à quase-morte; depois, rompendo fronteiras, pelos direitos alcançados. A história de Kaba, porém, faz notar que os direitos ainda não atingem plenamente ou de modo irrestrito sujeitos como eles. Seis anos após chegar à Europa, o homem segue ilegal em território francês, em conjuntura indefinida, insegura. Nem Mohamed nem Kaba é um, isolado em sua própria realidade, mas aí se unem a Abdou, da Guiné-Bissau; a Saikou, de Serra Leoa; a Edrissy, de Benim... e a outras tantas individualidades tornadas patentes (Imagem 1). Juntos, eles impõem rostos que, mudando de lugar, de estado e de condição, pronunciam a quem os olha a ação mais contundente, de legitimar a prerrogativa que é de todos os seres humanos, da dignidade do estar na terra.

Por essa razão, a reparação proposta por Dezfuli desvia-se da agonia, da morte e do anonimato que caracterizam majoritariamente a produção fotojornalística sobre a migração, na apresentação dos sujeitos em suas rusticidades e na documentação cotidiana dos migrantes a partir de materiais



diversos. Mais do que isso, faz operar memórias que, capazes de convocar o desejo de (re)conhecimento das histórias dessas pessoas, repara invisibilizações clássicas e repertoria outros olhares, articulando a reiteração da sobrevivência, a necessidade de aceitação das alteridades e o direito até agora frágil de integração. Não há final feliz, porque as experiências dos indivíduos seguem circunscritas por uma precariedade, se longe daquela da chegada, ao menos da dureza de um dia a dia de solidão, de improviso, de riscos e até de ilicitude. E tampouco apaziguam uma questão que permanece irresolvida para outros tantos passageiros de paradeiros desconhecidos. De tal modo, Dezfuli reescreve e repercute as vidas migrantes sem se furtar de ressalvar como o mundo (inclusive a mídia) ainda não aprendeu a tratá-las com responsabilidade.

REFERÊNCIAS

AZOULAY, Ariella. *The civil contract of photography*. Nova Iorque: Zone Books, 2008.

BARBOSA, Marialva. Meios de comunicação: lugar de memória ou na história? *Contracampo*, v. 35, n. 01, p. 07-26, abr./jul. 2016. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17558>. Acesso em 16 nov. 2022.

CARDIM, Mônica. *Identidade branca e diferença negra: Alberto Henschel e a representação do negro no Brasil do século XIX*. Tese (Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte). São Paulos: USP, 2012. 136f. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-01072014-123956/pt-br.php>. Acesso em: 14 set. 2023.

COMOLLI, Jean-Louis. Carta de Marselha sobre a auto-*mise-en-scène*. In: COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 81-85.



DERRIDA, Jacques. *Da hospitalidade*. São Paulo: Escuta, 2003.

DEZFULI, César. Passengers. *César Dezfuli's projects*. 2022a. Disponível em: <http://www.cesardezfuli.com/passengers>. Acesso em 11 nov. 2022.

DEZFULI, César. Entrevista concedida a Rafael Teixeira Tassi, 21 dez. 2022b. Não publicada.

DEZFULI, César. Project proposal: Passengers. *Catchlight*, 2020. Disponível em: <https://www.catchlight.io/cesar-dezfuli>. Acesso em 11 nov. 2022.

DEZFULI, César; BAKKER, Maartje. De lange weg naar een plek in Europa. *De Volkskrant*, 2022. Disponível em: <https://www.volkskrant.nl/kijkverder/2022/de-lange-weg-naar-een-plek-in-europa~v501774>. Acesso em 09 fev. 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. *Porto Arte*, v. 9, n. 16, p. 61-82, mai. 1998. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27751>. Acesso em 23 nov. 2022.

FRANCISCATO, Carlos. O jornalismo e a reformulação da experiência do tempo nas sociedades ocidentais. *Brazilian Journalism Research*, v. 11, n. 2, p. 96-123, 2014. Disponível em: <https://bjr.sbpjor.org.br/bjr/article/view/741/563>. Acesso em 16 nov. 2022.

FULFORD, Lucy. Passengers: faces of the Mediterranean migrant crisis. *Canon*, 2018. Disponível em: <https://www.canon-europe.com/pro/stories/cesar-dezfuli-migrants>. Acesso em 11 nov. 2022.

GALARD, Jean. *Beleza exorbitante*. São Paulo: Editora Unifesp, 2012.

GILLIGAN, Chris; MARLEY, Carol. Migration and divisions: thoughts on (anti-)narrativity in visual representations of mobile people. *Forum Qualitative Research*, v. 11, n. 2, mai. 2010. Disponível em <https://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1476>. Acesso em 14 set. 2023.

HUYSSSEN, Andreas. Os direitos humanos internacionais e a política da memória: limites e desafios. In: HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-*



presente: modernismo, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto/Museu de Arte do Rio, 2014. p. 195-213.

LÉVINAS, Emmanuel. *Entre nós: ensaios sobre alteridade.* São Paulo: Vozes, 2004.

LÉVINAS, Emmanuel. *Violência do rosto.* São Paulo: Edições Loyola, 2014.

LUGON, Olivier. *El estilo documental: de August Sander a Walker Evans, 1920-1945.* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.

MACÉ, Marielle. *Siderar, considerar: migrantes, formas de vida.* São Paulo: Bazar do Tempo, 2018.

MARTINO, Luís Mauro Sá; MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. A comunicação como ética da alteridade: pensando o conceito com Lévinas. *Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, v. 42, n. 3, p. 21-40, set.-dez. 2019. Disponível em: <https://revistas.intercom.org.br/index.php/revistaintercom/article/view/3450>. Acesso em 14 set. 2023.

NAIR, Sami. *Y vendrán... las migraciones en tiempos hostiles.* Barcelona: Bronce, 2007.

NASH, Mary. *Inmigrantes en nuestro espejo: inmigración y discurso periodístico en la prensa española.* Barcelona: Icaria Antrazyt, 2005.

PICADO, Benjamim. A ação e a paixão marcadas num rosto: discursividade do retrato humano no fotojornalismo. In: PICADO, Benjamim. *O olho suspenso do noventa: plasticidade e discursividade visual no fotojornalismo moderno.* Rio de Janeiro: Pensamento Brasileiro, 2014. p. 133-165.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento.* Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SALERNO, Daniele. Memorializing boat tragedies in the Mediterranean: the case of the *Kater I Rades*. In: MANNIK, Lynda (org.). *Migration by boat: discourses of trauma, exclusion and survival.* London: Hb Published, 2016. p. 135-153.



SANTOS, Ana Carolina Lima; TEIXEIRA, Rafael Tassi. Sobre paisagens conhecidas e corpos anônimos: memórias fotográficas do fluxo migratório no Mediterrâneo. *Rumores*, v. 13, n. 25, p. 192-219, jan./jun. 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/148356>. Acesso em 11 nov. 2022.

SENA, Ildefonso. Treinta años de naufragios. *Aljaranda*, n. 92, p. 87-91, dez. 2018. Disponível em <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6882646>. Acesso em 14 set. 2023.

SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Data de envio: 16/10/2023
Data de aceite: 07/12/2023