

# Alan Kurdi - Análise de uma fotografia de imprensa

**Nilton Marlúcio de Arruda**

Doutor em Ciências da Informação pela Universidade Fernando Pessoa  
Portugal

**Eduardo Paz Barroso**

Universidade Fernando Pessoa/LabCom UBI  
Portugal

**Rui Estrada**

Universidade Fernando Pessoa/CITCEM UP  
Portugal

## RESUMO

O artigo objetiva discutir aspectos estéticos, éticos, ontológicos e semióticos do fotojornalismo, cujo objeto é a imagem do menino Alan Kurdi, morto na Turquia. Metodologicamente, o levantamento das matérias publicadas pelos jornais no dia seguinte ao fato analisa o problema da responsabilidade da imprensa na retratação do horror. Assim, buscam-se evidências para as hipóteses da banalização da imagem, afastamento da realidade e fragmentação do sentido para o leitor. Os resultados mostram o poder do fotojornalismo na criação e legitimação do imaginário coletivo. As análises permitem concluir que, ao publicar um retrato definitivo da história, os jornais ressaltam a consciência da responsabilidade social.

**PALAVRAS-CHAVE:** fotografia; Alan Kurdi; jornalismo; imagem.

## ABSTRACT

The article aims to discuss aesthetic, ethical, ontological and semiotic aspects of photojournalism, whose object is the image of the boy Alan Kurdi, who died in Turkey. Methodologically, the survey of the articles published by newspapers the day after the fact analyzes the problem of the responsibility of the press in portraying the horror. Thus, evidence is sought for the hypotheses of image trivialization, departure from reality and fragmentation of meaning for the reader. The results show the power of photojournalism in creating and legitimizing the collective imagination. Analysis allows us to conclude that, when publishing a definitive portrait of history, newspapers emphasize the awareness of social responsibility.

**KEYWORDS:** photography; Alan Kurdi; journalism; image.

## Introdução

Reconhecer que uma fotografia – icônica, definitiva e histórica – emite as suas vozes é sinónimo de valorização das expectativas e das interpretações do espectador ou do leitor. Uma imagem fala com quem? Para quem emite os seus sinais? Quais são os critérios para tal conversação? Trata-se, portanto, de uma convivência que se sustenta pelos aspectos de uma simbiose ética e estética – enquanto poder de atração - e da retórica da palavra diante da retórica da imagem. Da Antigui-

dade Clássica grega aos jornais dos dias de hoje, as inúmeras revelações imagéticas passam pelas formas com que são narrados os acontecimentos da humanidade, assim como pela legitimação de sentido de mundo que se constrói como consequência do que é exposto.

Historicamente, a relação entre as imagens e os meios de comunicação está ligada às estratégias de utilização, além de subordinada aos interesses dos utilizadores. Da Antiguidade clássica aos tempos atuais,

da tragédia grega aos jornais do século XXI, o poder de uma imagem tem se mostrado determinante para o imaginário coletivo, para a prática da responsabilidade da consciência social e para a transmissão de legados e heranças. A imagem, enquanto agente de ligação atemporal entre as sociedades e as suas realidades, encontra no jornalismo contemporâneo um espaço emblemático para as suas interpretações, influências e tendências.

Se “o jornalismo é o primeiro esboço da história”<sup>1</sup>, admite-se, então, que determinadas imagens podem ser consideradas como um retrato definitivo da história (Barroso 2015). Estas percepções colocam o jornalismo em um patamar superior ao do papel de mero disseminador de fatos e de notícias ilustradas por fotografias que evidenciam a estética da violência. Ainda assim, tem-se percebido uma espécie de dissolução dos conteúdos em função da banalização das ilustrações. Mesmo as imagens de horror podem cair no esquecimento do público, numa forma de desmemorização coletiva que resulta, talvez, do próprio excesso de exposição.

Esta forma, fica evidente que o problema de partida do artigo tem a ver com a responsabilidade da imprensa na divulgação do horror através da publicação – ou não – de fotografias consideradas chocantes e definitivas. A presença simultânea, em mais de 30 jornais de todo o mundo, daquela imagem do menino morto numa praia é reveladora do grau de consciência da responsabilidade social dos veículos de comunicação. Seja na disseminação por puro oportunismo ou pela competitividade editorial, seja no cuidado em explicar a decisão de publicá-la.

Enquanto o jornal *Público* (Carvalho 2019) redigiu, com destaque em primeira página, um editorial explicativo sobre a presença daquela fotografia, outros periódicos estamparam o drama da morte de mais um imigrante numa rotina natural de exposição do horror, cujas legendas contribuíram, ainda, para a banalização do fato retratado. Então, o estado da questão em análise neste trabalho pode ser mapeado por esta espécie de padronização de primeiras páginas em diferentes e distantes jornais do planeta. Ou seja, a proliferação de sentidos a partir de uma mesma fotografia confirma a convivência diária da imprensa com uma realidade avassaladora e impositiva da imagem – de horror, principalmente. Acrescente-se também o debate literário sobre o poder de persuasão das imagens – da Antiguidade Clássica aos tempos atuais – e os aspectos inerentes à decisão de se publicar ou não determinadas fotografias.

Declaradamente fascinado pela fotografia, Agamben (2007, pp. 27-28) justifica o seu encanto por se tratar de alguma maneira do “lugar do Juízo Universal”, como quem “representa o mundo assim como aparece no último dia, no dia da Cólera”. Por acreditar que

exista uma “relação entre gesto e fotografia”, o autor revela: “graças à objetiva fotográfica, o gesto agora aparece carregado com o peso de uma vida inteira; aquela atitude irrelevante, até mesmo boba, compendiosa e resume em si o sentido de toda uma existência”.

Agamben (2007, p. 73) também aborda a questão da fotografia sob o aspecto de museu:

“A impossibilidade de usar tem o seu lugar tópico no Museu. A museificação do mundo é atualmente um dado de fato. [...] Museu não designa, nesse caso, um lugar ou um espaço físico determinado, mas a dimensão separada para a qual se transfere o que há um tempo era percebido como verdadeiro e decisivo, e agora já não é. [...] De forma mais geral, tudo hoje pode tornar-se Museu, na medida em que esse termo indica simplesmente a exposição de uma impossibilidade de usar, de habitar, de fazer experiência.”

Esta espécie de “museologização contemporânea” (Agamben 2007, p.73) da imagem fotográfica, que cria um novo dispositivo relativamente à disposição estética da fotografia, adequa-se perfeitamente ao ambiente jornalístico ilustrado. A consequência deste posicionamento diante da imagem leva o indivíduo a olhar para a ilustração do jornal num contexto de museu. Mais: uma outra forma de relação – como se fosse uma imagem de um museu – ajuda a desconstruir o “instituto utópico da linguagem”, assim chamado por Barthes (1984, pp. 36-38).

Entretanto, Krauss (2010) aborda uma combinação da luz com a escrita ao fazer referências apenas à imagem fotográfica, mas que se pode estender à imprensa ilustrada. Assim, cabe uma reflexão sobre os efeitos indiciários ou de simulacros que o visual pode sugerir. O mesmo autor (2010, pp. 224-225) insiste na ideia de que a fotografia seja cobrada como um meio que “problematiza e desloca outras dimensões da linguagem”, o que remete à importância da imagem quando estampada nas primeiras páginas dos jornais.

A discussão sobre “os espaços discursivos da fotografia”, de acordo com Kraus (2010, 74), encontra dois parâmetros que se complementam: o domínio icônico em sua atmosfera quase mística (século XIX) e um estatuto novo de fundamentos estético e moderno (espaço da Arte). Ambos remetem ao entendimento da prática fotográfica como um objeto de teoria, capaz de suscitar um debate sobre as possíveis relações com as demais áreas de expressão artística. Assim, a sua utilização – também pelo jornalismo – é reconhecida como uma ferramenta da preservação da memória e o seu autor é visto como um historiador, aquele que tem o papel de não permitir à sociedade o esquecimento de fatos que a assombram.

A fim de debruçar-se sobre o problema dos jornais quanto à consciência da própria responsabilidade com a sociedade, bem como diante da questão das imagens avassaladoras na rotina dos periódicos, este artigo delimitou como objeto de estudo os cerca de 30 jornais das principais cidades do mundo que publicaram a imagem de Alan Kurdi no dia seguinte ao naufrágio

<sup>1</sup> Frase atribuída a Phil Graham, o homem que herdou o jornal *Washington Post*, na década de 1930. A expressão também está presente no filme *The Post* (Spielberg 2017) na voz da atriz Meryl Streep, ao interpretar a personagem Katherine Graham, esposa do protagonista na vida real.

que o vitimou. A partir da análise dos discursos através dos efeitos, tanto visuais quanto textuais (notadamente as legendas), entende-se que este conjunto de publicações é capaz de elucidar os aspectos inerentes à investigação.

Assim, foi definido como objetivo geral do trabalho discutir os valores estéticos, éticos, ontológicos e semióticos do fotojornalismo a partir da publicação da imagem do menino morto. Ou seja, analisar respectivamente os elementos de uma suposta beleza daquela imagem trágica, as motivações editoriais para publicá-la, o compromisso da mesma com a realidade retratada e as interpretações por parte dos leitores.

Para tanto, foram elaborados os seguintes objetivos específicos: recolher o maior número possível de publicações da referida fotografia pelos jornais de todo o mundo, promover a análise do discurso sobre as publicações, comparar as estratégias utilizadas pelos veículos (notadamente o editorial do jornal *Público* (Carvalho 2019) e explicações posteriores de outros periódicos), referenciar as práticas fotojornalísticas com os conceitos dos autores estudados na revisão bibliográfica.

Hipoteticamente, considera-se que há uma banalização da imagem no jornalismo contemporâneo, e que a mesma ocorre em função da quantidade, da velocidade e da promiscuidade com que as fotografias são divulgadas. Além disso, o excesso de exposição e a repetição de imagens extremamente parecidas podem promover um afastamento da realidade. Algo contrário ao que se espera dos periódicos quanto à passagem do real para a realidade. A terceira hipótese a ser testada dá-se quanto à possível fragmentação dos sentidos na mente do leitor, provocada pela divulgação pouco criteriosa de imagens violentas. Tudo isso serve de motivação para se enfrentar o desafio de considerar e de reconhecer que “certas imagens são o retrato definitivo da história” (Barroso 2015) e, como tal, resgatá-las da banalização midiática.

O jornalismo atual convive com uma imagem avasaladora e contribui, de certa maneira, para um suposto afastamento da realidade retratada. Desta forma, chega a sugerir, por vezes, a negação dos fatos através do excesso de divulgação, o que reforça a fragmentação dos sentidos na mente do espectador ou leitor. Então, a imagem no jornalismo revela um caráter paradoxal à luz de Platão (2000, 602a). Afinal, as imagens são fundamentais para levar o indivíduo a pensar e a agir com sucesso ou, por outro lado, encobrem a verdade? As fotografias nos jornais ameaçam a integridade das comunidades ou são utilizadas como um “fator de civilização” Platão (2000, 602a-b)?

Assim, algumas perguntas são fundamentais para a investigação proposta: Existem critérios definidos para a escolha das fotografias a serem publicadas? Como se deu a aferição de valores ontológicos, semióticos e éticos a partir da fotografia de Alan Kurdi (figura 1)? Qual o papel da fotografia de (na) imprensa e do estatuto da imagem, sob o ponto de vista da abordagem aos indivíduos? Acrescenta-se ao debate a percepção de que o poder de persuasão do jornalismo se dá por

uma densidade estética própria ao apresentar os aspectos estéticos, como o critério principal de escolha das imagens. Finalmente, cabe incluir a análise crítica de uma combinação entre a ética e a estética que deve se dar por meio das imagens de imprensa.

Figura 1 – Jornal *Público*, 03/09/2015



## 1. Marco Teórico: da Antiguidade Clássica aos autores contemporâneos

Como base teórica, este artigo promove uma revisão da literatura que compreende desde a imagem na Antiguidade Clássica até aos autores que estudam o tema da imagem nos tempos atuais. A releitura clássica suporta-se, basicamente, em Platão (o poder de persuasão da imagem) e Aristóteles (retórica da imagem). À luz destes conceitos, já se remete à fotografia de jornal e ao imaginário coletivo, considerando-se a questão do realismo na fotografia, a evolução da presença da fotografia no noticiário e a sua utilização pelo jornalismo contemporâneo. Contemporaneamente, a revisão bibliográfica encontra respaldo nos seguintes autores: Roland Barthes (1984 e 2009) conotação e denotação, «stadium» e «punctum», óbvio e obtuso), Horst Bredekamp (2015) (a força das imagens, memória coletiva, impotência e resistência), Michel Maffesoli (1998) e Gilbert Durand (1988) (imaginário coletivo), Gilles Lipovetsky (1983) (era do vazio), Lipovetsky e Jean Serroy (2010) (revolução dos ecrãs), Didi-Huberman (2008) (análise política das imagens), Mário Perniola (2004) (comunicação para dissolver conteúdos), Gustavo Cardoso (2013) (capacidade crítica do leitor-cidadão), Manuel Alexandre Júnior (2008) (mundo simbólico e realidade como experiência), André Bazin (1991)

(fotografia e a obsessão do realismo), Walter Benjamin (1989) (história da fotografia), Filomena Molder (1999) (alegorias), Susan Sontag (1986) (afastamento do real), Rosalind Krauss (2010) (museologização da fotografia), Philippe Dubois (1993) (ato fotográfico), Giorgio Agamben (2007) (profanações), dentre outros.

### 1.1. A imagem e a fotografia de imprensa

Com todas as suas nuances e os seus poderes, a imagem não apenas antecede a prática do fotojornalismo, como lhe vai emprestar uma enorme complexidade interpretativa na convivência entre os realizadores, os conteúdos e os receptores. Impossível, então, esperar por uma neutralidade nas narrativas. Segundo Barthes (1984), não existia um discurso neutro e que, além disso, qualquer tentativa ou pretensão pela objetividade seriam consideradas como algo impossível. “A Fotografia é violenta: não porque mostra violências, mas porque a cada vez enche de força a vista e porque nela nada pode se recusar, nem se transformar” (Barthes 1984, p. 136).

Numa espécie de elemento que dispara provocações visuais, como suporte vigoroso aos recursos textuais, o fotojornalismo recorre à sua própria densidade estética para atrair e desconsertar o leitor ou espectador. Assim, é fundamental estabelecer os pesos e as responsabilidades das imagens, em geral, e das fotografias de imprensa, especificamente, nas reações de espanto que provocam no receptor. Se uma imagem forte surpreende, por si só, espera-se do jornalismo ilustrado o papel de mediador, de forma a possibilitar aos indivíduos, da melhor maneira possível, uma interpretação criteriosa dos acontecimentos.

É cabe, desde já, revisitar mais algumas definições do que é o fotojornalismo. Para Sousa (2000, p. 12), trata-se de uma atividade “de realização de fotografias informativas, interpretativas, documentais ou ‘ilustrativas’ para a imprensa ou projetos editoriais ligados à produção de informação de atualidade”. E, ainda de acordo com o mesmo autor (2004), há que se atentar para as funções do texto no fotojornalismo: despertar a atenção para a fotografia ou para alguns de seus elementos; complementar a informação das fotografias; garantir a denotação da imagem (direcionar o leitor para o seu significado explícito); proporcionar a conotação da fotografia, abrindo o leque de significações possíveis; e analisar e interpretar e/ou comentar a fotografia e/ou seu conteúdo.

Transferida para o noticiário jornalístico e já classificada como fotografia de imprensa, a imagem adquire, no mundo atual, uma autonomia e um estatuto próprios. Rodrigues (1994, p. 125) acrescenta que “o estatuto óbvio de testemunho da actualidade representada é acrescido de cargas valorativas”. Trata-se, portanto, de um acréscimo ou até mesmo um “excesso de significações conotadas”. A própria escolha de uma ou de outra fotografia a ser publicada já é, por si só, uma evidência desta valorização. “A fotografia jornalística converte por isso o acontecimento fotografado em

acontecimento notável, em cena emblemática”, conclui o autor (1994, p. 125).

Diante do consumo quase inconsciente de notícias, numa lógica do espetáculo (Debord, 2012), há que se garantir minimamente uma contextualização dos acontecimentos para o receptor. Mesmo que o sujeito tenha poder de decisão sobre o seu tempo e as suas escolhas sobre o que vai ler ou assistir, não se pode abrir mão do trabalho que o faça “compreender a complexidade do mundo e de possuir um certo poder sobre a marcha dos acontecimentos”, como dizem Lipovetsky e Serroy (2010, p. 140).

Então, “para se sentir mais esclarecido, mais maduro, menos enganado” (Lipovetsky e Serroy 2010, p. 141), é importante que o utilizador de notícias possa contar com o profissionalismo da imprensa, pois, “numa sociedade cada vez mais fragmentada e caótica, a busca da identidade tem forte impacto: passa pela afirmação do direito à diferença e pela busca das raízes” (Lipovetsky e Serroy 2010, p. 168), características típicas de um jornalismo que deve atuar na mediação entre os fatos e os indivíduos.

Afinal, “o jornalista deverá ser o reflexo ou o guia da opinião?” (Joly 2002, p. 113). O questionamento remete à necessidade de se considerarem as expectativas e as vivências dos indivíduos nas relações de comunicação. Ou seja, é possível que a atração das fotografias de jornal por meio da estética, somente ocorra na medida em que atende ao que espera dela o leitor ou o espectador em sua leitura de mundo. A experiência “revela uma vez mais até que ponto as nossas expectativas e os nossos preconceitos condicionam a interpretação que fazemos das mensagens visuais” (Joly 2002, p. 101)<sup>2</sup>. Eis, portanto, a fotografia como um ato (Dubois 1993) e as suas implicações com o realismo.

Uma imagem, diante da fidelidade com que deve prestar contas do mundo real, há de ser observada sob três aspectos: “espelho do real”, “transformação do real” e “traço de um real” (Dubois 1993, p. 61). A relação que existe entre o fato referente e a mensagem emitida pela exposição do acontecimento leva, obrigatoriamente, a uma reflexão sobre as formas de representação do real ou, simplesmente, à questão do realismo. Assim, é impossível separar a fotografia de sua experiência referencial. Principalmente, quando se trata de imagens publicadas num jornal.

A semelhança que há entre uma fotografia e seu referente é o que proporciona o efeito de realidade, como um espelho. Mas, se o ato de espelhar a realidade por si só já não pode ser considerado neutro, admite-se que a fotografia tem o poder de transformar o real. Portanto, é a foto compreendida como instrumento

<sup>2</sup> A autora cita como exemplo “a guerra do Golfo: uma guerra sem imagens” (Joly 2002, p. 101). Por ocasião dos conflitos, uma fotografia realizada em 1991 mostrava apenas jornalistas nos telhados dos prédios, num vazio de imagens de horror, numa guerra praticamente virtual. “Não vimos as imagens esperadas: não vimos a guerra. Assim, a força desta fotografia reside no facto de conter toda a desolação da ausência e da frustração do olhar, e por isso do acreditar” (Joly 2002, p. 101).

de transposição, de análise, de interpretação do real, ou seja, culturalmente codificada. Chega-se, então, à fotografia como traço e referência de um real, numa espécie de índice ou indicador.

Portanto, a fotografia tem um compromisso com a “ordem da impressão, do traço, da marca e do registro” (Dubois 1993, p. 61). A ilustração jornalística deveria ser ainda mais fiel aos fatos que dissemina, pois o jornalismo deve conter o mesmo grau de exigência que o autor faz à fotografia, em geral: “antes de qualquer outra consideração representativa, antes mesmo de ser uma imagem que reproduz as aparências de um objeto, de uma pessoa ou de um espetáculo do mundo”, ela reproduz sinais a partir do que revela.

### 1.2. A retórica da imagem e a retórica da palavra

Entre o instante fotográfico que imortalizou Alan Kurdi e a ampla divulgação da imagem do menino morto, um editorial do jornal *Público*, com chamada em primeira página, antecipava a complexidade daquela exposição da fotografia. A justificação, enquanto retórica da palavra, ofereceu, na verdade, uma espécie de ratificação da retórica da imagem. Se havia a ideia de que a imagem substitui a palavra, é importante que se inverta este pensamento, visto que são inerentes à relação – entre o texto e a ilustração – os aspectos da complementaridade, do paradoxo e, até mesmo, da negação. Tal qual ocorria nos grandes temas clássicos na poética, na tragédia, na epopeia, na comédia.

Neste aspecto, a neutralidade (ou não) dos discursos e de outras mensagens apresenta-se como mais um elemento de aproximação entre a retórica aristotélica e o jornalismo atual. Aristóteles (1998, 1460b) delega ao orador o uso responsável das técnicas de convencimento. Nos dias de hoje, uma das crises do noticiário informativo é a falta de um mediador entre publicadores e utilizadores de conteúdos factuais e imagéticos. Trata-se da abrangência do que se divulga, de forma a que o leitor tenha as condições ideais para fazer a leitura mais exata do que leu. Assim, volta-se ao debate entre imagem e palavra, como complementares em si para a informação, ou repleto de conotações em relação ao que vai chegar ao indivíduo. Sugere-se, portanto, a leitura completa do editorial do jornal *Público* (Carvalho 2019).

Os apelos emocionais das imagens remetem ao universo ideológico, numa comprovação do fenómeno da retórica, que “aparece assim como a face significativa da ideologia” (Barthes 2009, p. 43). Sobre o papel da fotografia neste contexto, o mesmo autor afirma que “a retórica da imagem é específica na medida em que está submetida às restrições físicas da visão” (Barthes 2009, p. 43). Barthes refere-se, portanto, ao “conjunto de conotadores” (2009, p. 43), que reúne inúmeros significantes, cujas especificidades variam de acordo com o campo de atuação: som articulado, imagem, gesto, etc.

## 2. Metodologia

O caminho metodológico para a confirmação (ou não) das hipóteses, para a elucidação das questões e para o atingimento dos objetivos do artigo, contou com pesquisa qualitativa a partir da aferição de valor às imagens escolhidas como objeto de estudo. No que diz respeito ao levantamento das fotografias, o trabalho foi feito através de pesquisa exploratória, para analisar o nível de responsabilização que pode ser atribuído ao jornalismo quanto ao suposto fenómeno da banalização da imagem e, também, da superficialidade do debate político e social. A aplicação da pesquisa documental foi fundamental para se familiarizar com o fenómeno investigado.

Para além disso, após a recolha de cerca de 30 periódicos que publicaram, praticamente, a mesma fotografia no dia seguinte ao naufrágio que vitimou o menino Alan Kurdi, foi efetuada uma rigorosa análise do discurso jornalístico. Para tal, foram consideradas a imagem em si, o seu posicionamento nas primeiras páginas, as legendas como suporte textual e as repercussões sobre aquelas publicações. Desta forma, reuniram-se os argumentos a fim de se promover a aferição de valores ontológicos, semióticos, éticos e estéticos da fotografia que se transformou em notícia.

### 3. Resultados e discussão: ontologia, semiótica e ética na retratação de Alan Kurdi

A imagem de Kurdi foi realizada por Nilüfer Demir, fotojornalista e fotógrafa baseada em Bodrum, na Turquia, onde nasceu em 1986. “Naquele momento, eu fiquei petrificada”, declarou a autora em entrevista ao portal de notícias G1 (AAVV 2015b). Por cerca de 15 anos, ela cobriu a crise imigratória naquela região, atuando pela agência de notícias turca Dogan, fundada em 1999 (a Doğagn Haber Ajansı ou Doğan News Agency).

As explicações de Demir sobre aquelas imagens despertou o interesse do mundo inteiro. “Ele estava deitado de barriga para baixo sem vida na areia, de camiseta vermelha e com seu short azul escuro”, disse a fotógrafa (AAVV 2015b). Ela relatou, ainda, que a única coisa que “poderia fazer era tornar seu clamor ouvido. Naquele momento, eu pensei que poderia fazer isso ao acionar minha câmara e fazer sua foto”. Demir complementa ao afirmar que testemunhou “muitos incidentes com imigrantes” naquela região, relacionados com “mortes e dramas”. E finalizou: “Espero que isso agora mude. Fiquei chocada, me senti mal por eles. A melhor coisa a fazer era tornar sua tragédia conhecida” (AAVV 2015b).

Trata-se do caráter “indicial” de uma ilustração de imprensa (Freund 2008, p. 105): “A fotografia tomada como parte da vida cotidiana, incorporou-se à sociedade e à própria existência humana a tal ponto que não só mais documenta, mas sobretudo atualiza valores”. Além da capacidade de se transformar em símbolo, conforme Bazin (1991 p. 21), “a fotografia e o

cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência, a obsessão do realismo”. Ou seja, a legitimidade, por ter estado presente no local e dentro do recorte temporal em que ocorreu o fato retratado, é que faz da fotografia um potencial retrato definitivo da história.

Os principais periódicos do mundo publicaram com grande destaque aquela foto icônica. Na imprensa britânica, a retratação do drama recebeu um apelo com viés político, uma vez que a imagem e as manchetes sugeriram uma forma de pressão sobre a opinião pública, em geral, e junto ao então governo de David Cameron, mais diretamente. Afinal, a Inglaterra é um dos principais países escolhidos pelos imigrantes que fogem dos conflitos no Oriente Médio e Norte da África. Assim, o *The Independent* (AAVV 2015c) chamou para os britânicos a responsabilidade sobre a tragédia: “acreditamos realmente que o problema não é nosso?”, dizia a chamada de primeira página.

O contraponto entre a vida e a morte de bebês, expostos num mesmo dia e numa mesma página, motivou o *The Sun* a refletir sobre o fim do verão provocado por uma crise que é da Europa e que remete e se compara à Segunda Guerra Mundial. Já o *The Guardian* (Jackson 2015) procurou compensar nas palavras o impacto que amenizou na imagem. Com uma exposição menos explícita do menino, a fotografia publicada naquele jornal evidenciou o policial com a vítima nos braços, porém com o rosto protegido das lentes. Mas não fugiu da cobrança em sua manchete: “realidade cruel e chocante” (Jackson 2015), além de dirigir-se também ao primeiro-ministro inglês. Bem próximo disso e com a mesma tomada da fotografia, o *Daily Mail* chamou de “catástrofe humana” (AAVV 2015c), enquanto o *Daily Mirror* abordou a “crise da Europa” (AAVV 2015c) e o *The Times* falou numa “Europa dividida” (AAVV 2015c).

O jornalismo dos EUA marcou presença no debate sobre aquelas fotografias definitivas: o *The New York Times* (AAVV 2015c) publicou uma fotografia sobre a mesma temática, porém com outras crianças em destaque. Imagens menos chocantes também foram a decisão do *The Wall Street Journal* (AAVV 2015c). Ambos falam em drama e crise. O *The Washington Post* (AAVV 2015c), por sua vez, destacou a “pequena vítima”. No Canadá, a tragédia ganhou voz e visualização através de uma convocação do *Toronto Metro* (AAVV 2015c): “Devemos fazer mais” em relação ao horror da migração.

Do esvaziamento dos conteúdos pelo excesso de exposição das imagens (Perniola 2004), à necessidade de, por vezes, preservar o indivíduo do horror de uma imagem aterrorizante (Aristóteles), o episódio com Kurdi levou o jornalismo do mundo inteiro a interromper brevemente a dinâmica das rotativas, a fim de refletir sobre o seu papel enquanto segmento consciente da sua responsabilidade social na construção e legitimação do imaginário das pessoas.

Mas a primeira página que motivou a seleção desta imagem para a análise crítica foi, nomeadamente, a do jornal português *Público*. Menos pela exclusividade

inexistente na publicação desta fotografia, muito mais pela forma como tratou do assunto em sua edição de 3 de setembro de 2015. Dentro da própria mancha da ilustração, o jornal colocou uma chamada de capa: “por que publicamos esta fotografia”, convidando o leitor para o seu editorial. Somente a dúvida na sua publicação já é suficiente para provocar uma reflexão sobre o poder da imagem e a responsabilidade dos meios de comunicação.

A decisão do *Público* seguiu a mesma lógica do *The Independent*, do *Los Angeles Times* e do *The Washington Post*. Bem diferente, por sinal, das escolhas do *The Times*, do *The Guardian*, do *The New York Times* e do *The Wall Street Journal*. Ainda mais radical, o *Bild* (o diário de maior circulação da Alemanha) publicou, pela primeira vez na sua história, o seu tabloide sem imagens e declarou em nota da redação: “Dessa forma, queremos mostrar como as fotos são importantes no jornalismo” (cf. AAVV 2015a).

As diferentes atitudes encontraram apoio e rejeição entre os jornalistas com responsabilidades editoriais. “A imagem não é ofensiva, nem sangrenta, nem de mau gosto. É apenas de cortar o coração e um testemunho desta tragédia que se desenvolve na Síria, Turquia e Europa”, posicionou-se a editora do *Los Angeles Times*, Kim Murphy (AAVV 2015c). Para Max Fisher (AAVV 2015c), diretor do «site» de notícias *Vox Media*, é possível entender “os argumentos a favor da publicação, mas a imagem contém um certo aspecto viral que pode torná-la mais uma superexposição desnecessária que promover a compaixão”.

Amol Rajan, editor do *The Independent* (Jackson 2015), saiu em defesa da publicação incondicionalmente pelo “poder de chocar como instrumento vital do jornalismo”: “Ultimately, we felt – and still do – that the power to shock is a vital instrument of journalism, and therefore democracy. Our motivation wasn’t avaricious; it was to shock the world into action”. Por também acreditar na força das imagens, o curador e historiador da Arte Felix Hoffmann (cf. AAVV 2015a) disse que uma fotografia pode influenciar e mudar o pensamento e a ação do receptor. Para tanto, as imagens precisam de perdurar por algum tempo e de se fixarem na mente das pessoas. “Quanto tempo esta foto permanecerá na mídia” perguntou por entender que, sem esta imagem, a sociedade não teria a dimensão da guerra e da catástrofe.

Já a especialista em comunicação, Maria Lúcia Santaella (cf. AAVV 2015d), afirmou que, por se tratar de uma criança e da forma como ela foi encontrada, a fotografia comove, como é típico de qualquer imagem de um cadáver. No entanto, o fato de a criança ter sido registrada “como se estivesse dormindo em um berço” é capaz provocar, com ainda mais intensidade, toda essa comoção nas pessoas. Esta imagem desperta a consciência política? Cética, diz que “amanhã as pessoas vão esperar por algo ainda pior, uma nova foto de tragédia. E depois outra e outra. No fundo elas se perguntam o que podem fazer, individualmente, para mudar uma tragédia dessa proporção”. E justificou: “imagens do horror real estão no limite do horror ficcional, do

ponto de vista das sensibilidades. Tudo se confunde e o trágico vira banal” Santaella (cf. AAVV 2015d).

### 3.1. A retratação de Alan Kurdi sob a ótica da ontologia da imagem

A relação desta fotografia com todos os aspectos reais existentes em seu contexto caracteriza-a como uma retratação definitiva da história a partir do testemunho que faz de mais um traço da evidência da brutalidade humana. Aquele pequeno corpo está presente na fotografia e na praia deserta. Mas, naquela reprodução, o que há de real e de realidade sobre as praias que recebem corpos expulsos pelos mares (das) e guerras?

Trata-se de uma imagem capaz de fazer o indivíduo olhar para o interior da tragédia alheia ou, de tão chocante, impulsionar um desvio de olhos ao que está exposto? Do “estatuto de realidade” de Freund (2008, p. 14) para a problemática da “presença da morte” de Bazin (1991, pp. 8-22) e do “certificado de presença” de Barthes (1984, p. 74), cabe uma infinidade de reflexões e questionamentos a respeito da credibilidade da fotografia (de imprensa, principalmente) quando se beneficia da objetividade para transferir a realidade dos fatos para a sua reprodução.

Se, “com a fotografia, abre-se uma janela para o mundo” (Freund 2008, p. 107), pelo “alargamento do olhar o mundo encolhe-se” (Freund 2008, p. 107). No caso dos jornais ilustrados e da gravidade do assunto reportado, a análise ganha uma complexidade ainda maior quando, em contraponto ao texto, tem a função de ser ainda mais real. Afinal, a “palavra escrita é abstracta, mas a imagem é o reflexo concreto do mundo no qual cada um vive” (Freund 2008, p. 15) e sobre o qual se faz a própria percepção.

A imagem contribuiu para ampliar a percepção do mundo sobre os conflitos na Europa, na Turquia e na Síria enquanto instrumento de denúncia. Ou seja, a “imagem que é uma notícia”, conforme a expressão utilizada pelo editorialista do *Público* (Carvalho 2019), alardeou de forma emblemática os fatos sobre algumas guerras. Por outro lado, a repercussão da fotografia promoveu um distanciamento do fato noticiado por ela. Da mesma forma que amplificou uma das cenas da tragédia, aquele ato fotográfico efetuou um recorte físico e temporal no episódio em si, o que implicou, inevitavelmente, numa espécie de deslocamento do foco. O drama dos refugiados que cruzaram o Mar Mediterrâneo até à realização da fotografia acabou, de certa forma, resumido no relato sobre Kurdi e sua família. Identificação, destaque dos traços físicos e empatia com o arquétipo familiar europeu, a princípio, realçaram ainda mais o anonimato dos demais milhares de naufragos e fugitivos das guerras.

Didi-Huberman (2008 p. 63) alerta que “as imagens de lamentação invadem hoje o nosso universo midiático”. Quando, segundo ele, são, dentre outras ações do leitor, “interpretadas na simples qualidade de imagens lamentáveis”, tendem a negar as suas singularidades

efetivas e afetivas. E complementa: “nada é mais frágil do que o «pathos» em contenda com um sistema de representação, que coloca as imagens em circulação”. Citação que, por sinal, conecta-se com o que Deleuze (2009, p. 98), em referência ao universo cinematográfico, classificou de “imagens-movimento”, que, por sua vez, são constituídas por “imagens-ação”, “imagens-afecção” e “imagens-percepção”.

Neste aspecto da percepção, há algo de diferente no conteúdo humano daquela imagem. Segundo o editorial do *Público* (Carvalho 2019), “agora os naufragos no nosso mar são brancos de classe média. Tudo neste bebê é familiar. O corpo, a pele, a roupa, os sapatos”. Impossível, então, não se remeter a Medeiros (2008 p. 34), ao citar Freud, quando aborda “a angústia provocada pelo duplo e pela repetição com o retorno do recalçado”: o estranho e o familiar. Segundo a autora, “é estranho porque está longe da consciência (recalcado); mas é familiar porque nos pertence”.

### 3.2. A imagem icônica e os seus múltiplos significados: análise semiótica

Criança e praia numa fotografia: lazer, férias, família. Acrescente-se a figura de um policial: acidente, susto, preocupação. Perceba a falta de sorriso no semblante de paz: fatalidade, dor, drama. Das palavras e percepções recolhidas dos inúmeros comentários sobre a imagem de Alan Kurdi, é inevitável refletir sobre a multiplicidade de significados que aquela cena pode provocar nos indivíduos. E, portanto, chega-se à análise crítica sob o ponto de vista semiótico da fotografia.

Apesar da exaustiva repetição daquela imagem icônica, tem-se muito pouca variação de ângulo, de enquadramento ou de figuração. Significados, no entanto, podem ser muitos. Abordando-se mais especificamente o seu simbolismo, cabe a partir daqui uma apuração quanto aos aspectos da conotação e da denotação, da objetividade e da subjetividade, das funções que exerce no processo de comunicação e dos sentimentos que pode provocar no sujeito receptivo.

Seria uma espécie de “retratos das massas” (Freund 2008, pp. 10-16) nos meios de comunicação? Se, para a autora, “as fotografias representam multidões”, num efeito visual de “gente tornada massa”, aquela imagem pode sim ser considerada um símbolo da dramaticidade que se vive entre as regiões de guerra e a possibilidade de segurança na Europa. Então, admite-se que as manchetes e legendas dos jornais talvez nem tão necessárias diante da contundência da imagem, tenham sido redigidas a partir dos aspectos semióticos que aquela fotografia proporciona.

Entretanto, quando se junta a incorporação da fotografia à vida social a uma brutalidade visual capaz de desequilibrar o leitor, pode-se confirmar a hipótese de que o jornalismo tem contribuído para a banalização das imagens de horror que alimentam uma sociedade sedenta por espetáculos e dramas. Isto, por sua vez, evidencia a outra hipótese: ao relacionar-se com aquilo que é insuportável (o terrorismo, por exemplo), o

noticiário visual fragmenta o sentido das coisas, o conjunto de valores, a organização do mundo.

Num jornalismo completamente envolvido por imagens avassaladoras, a multiplicidade de sentidos que as suas fotografias proporcionam resgatam a discussão sobre as funções de ambos: do noticiário e das suas ilustrações. Do ato de “informar” à capacidade de “dar vontade”, conforme Barthes (1984, pp. 48-49), em conexão direta com a responsabilização dos veículos pela construção e legitimação do imaginário coletivo, tem-se mais uma evidência dos desafios que cercam o jornalismo contemporâneo diante do seu compromisso com a sociedade.

### 3.3. Muito além da imagem: aspectos éticos daquela publicação

No teatro grego, a irracionalidade deveria ficar de fora da ação (ou de cena) no desenvolvimento dramático, conforme Aristóteles (1998, 1453b-1454b)<sup>3</sup>. No cinema, “o fora-de-campo remete para o que não se ouve nem se vê, mas que está, no entanto, perfeitamente presente”, de acordo com Deleuze (2009, pp. 34-35)<sup>4</sup>. No jornalismo, há sempre a opção entre publicar ou de não divulgar uma fotografia de terror. Que fatores são determinantes para se tomar uma decisão nesta linha tênue entre o ato de denunciar uma tragédia sem, no entanto, cair na armadilha de um sensacionalismo sangrento?

“A primeira coisa que se deve descrever é o acontecimento, e não a nossa atitude em relação ao mesmo”, afirma Tarkovski (1998, p. 93) numa alusão à prática cinematográfica. Assim, o que é inerente ao filme pode, muito bem, se adequar à prática jornalística. Segundo ele, num mosaico composto pelo realizador por peças, cores e diferenças, é fundamental que o indivíduo, ao olhar para aquela imagem concluída, descubra “o que seu autor tinha em mente”. Qual é a ética do realizador?

Do estar, literalmente, em cena à presença, apesar de fora do campo da ação, aquela imagem apresenta-se repleta de fatores conotativos capazes de influenciar a percepção do receptor. Aliado a esta realidade, cabe ressaltar o entendimento de que não há neutralidade em nenhum discurso, além de que há uma face ideológica na retórica fotográfica, conforme Barthes (2009, p. 43). Este conjunto de multiplicidades de interpretação crítica dos fatos revelados nas imagens, somente reforça a responsabilização que deve ser atribuída ao jornalismo na legitimação do imaginário coletivo.

Banalização da imagem, sensacionalismo através de uma tragédia humana, testemunho de um drama, pedido de socorro, solidariedade, responsabilizações,

<sup>3</sup> Cf. a obra *Rei Édipo*, de Sófocles (1995), na qual o protagonista fere os próprios olhos e a sua mãe, Jocasta, estrangula-se nas grades sem que tais cenas sejam explícitas aos espectadores.

<sup>4</sup> Cf. Deleuze (2009, p. 49) quando cita o filme *Citizen Kane*, de Orson Welles, no qual as ações e as reações se conectam, mas não são desenvolvidas lado a lado.

cobranças governamentais, posicionamentos políticos, etc. Ou seja, inúmeros fatores contribuíram para a divulgação massificada daquela fotografia, da mesma forma que existem diversas possibilidades de interpretação do fato ali retratado. Sem dúvida, a questão da ética é um ponto fundamental para delinear o assunto, cuja discussão envolve necessariamente os realizadores e os receptores da imagem, estes impactados pela repercussão nos jornais.

### 3.4. Uma simbiose entre a ética e a estética

Considerando-se que o aspecto estético tem sido o mais importante dos critérios jornalísticos para a escolha de imagens, há que se admitir que tudo aquilo que está nas primeiras páginas tem a ver com a simbiose ética e estética. Se é com a pertinência estética que o jornalismo oferece fotografias que informam, estas informações ocorrem por conta de uma densidade estética própria. Algo que acontece tanto nos ensinamentos platônicos que valorizam a ideia do conceito universal de beleza, quanto na defesa aristotélica da arte que não apenas imita, mas transcende a imitação de objetos e cria algo que ainda não é real, mas pode vir a ser a realidade.

Trata-se de uma “força crua da imagem fotográfica” (Barroso 2015, p. 118) que “encerra um debate hoje determinante: porque é que certas imagens se tornaram insuportáveis”. São, portanto, as imagens “intoleráveis” (Rancière 2010), com as suas vozes ensurdecedoras, numa alusão aos seus efeitos na vida das pessoas. Assim, para Rancière (2010) suspeita-se da “imagem da realidade” e valoriza-se a concepção de “aparência da realidade”. Numa espécie de sobrecarga de apelos visuais, os indivíduos têm que conviver com determinadas “dimensões do real” que não, necessariamente, estejam evidenciadas na sua retratação fotográfica. Trata-se da relação das artes, em geral, com a realidade, conforme Barroso (2008, p. 165):

“A realidade é hoje uma espécie de matéria-prima artística constantemente reciclada. Os novos usos da imagem e a exploração estética das possibilidades proporcionadas pelas alterações do panorama tecnológico, com a substituição de uma prática mecânica pela electrónica e pelo digital, suscitam uma reapreciação do papel existencial das imagens fotográficas e cinematográficas e da sua função ontológica.”

Numa maior aproximação entre a pintura e a fotografia na retratação do realismo, as “apropriações e encenações combinam signos do quotidiano e de acontecimentos mediáticos, organizando assim uma nova matéria-prima, disponível para as contemporâneas mediações estéticas” (Barroso 2008, p. 166). Algo próximo do “regime estético das artes” (Rancière 2010, pp. 24-25), na identificação da “absoluta singularidade da arte”, Ou seja, é a arte dissociada “de qualquer regra específica, de qualquer hierarquia dos temas, dos géneros e das artes”.



Assim, “uma estrutura de comunicação mais eficaz” (Joly 2002, pp. 87-89) depende do “carácter ambíguo da fotografia”, pois, “enquanto arte indiciária” e “vestígio do real”, confirma a existência “de uma realidade”, e que, “como representação, opera a sua transfiguração em ficção”. Mas, se a fotografia tem o seu “próprio carácter distinto do real”, é esperado que o receptor faça, através dela, “a visão da parte pelo todo”. Assim, Joly (2002, p. 102) questiona: “até que ponto as nossas expectativas e os nossos preconceitos condicionam a interpretação que fazemos das mensagens visuais”.

Sobre o poder estético de atração, Joly (2002, p. 202). fala do desejo de impressionar fugindo-se da repetição e da standardização:

“Na nossa sociedade, da qual se afirma ter-se tornado uma “sociedade da imagem”, estamos, quanto a nós, impregnados de imagens que nos “manipulam” e “actuam sobre nós” de determinada forma; é por isso que nos propomos verificar se esta opinião se justifica, comparando estas imagens, imagens de imprensa ou de televisão em particular, com o modo de funcionamento das ‘imagens agentes’ dos Antigos, cuja função específica era precisamente agir sobre a memória do orador. Pode desde já notar-se mais uma vez a particularidade contemporânea a reear: que as imagens tenham efeito sobre nós, que actuem sobre nós, mesmo contra nossa vontade; quanto aos Antigos, utilizavam-se de maneira a que o poder delas, se o tinham, lhes fosse de alguma utilidade.”

## Conclusões

Estampada nas primeiras páginas de inúmeros jornais pelo mundo afora, a imagem que chocou toda a gente sugere, de fato, um misto de denúncia e negligência, de grito e silêncio, de aproximação e distância. E, aos olhos do indivíduo receptor, o flagrante congelado de um corpo infantil que jaz numa praia deserta torna-se evidência de uma angústia solitária diante de uma multidão perplexa. Uma daquelas fotografias definitivas por natureza, e icônicas pela retratação do fato que a originou. Uma imagem ensurdecadora pelas próprias vozes que emite.

Uma imagem para se refletir sobre a consciência da responsabilidade social do jornalismo contemporâneo. E que, confirma, portanto, um jornalismo, de fato e por fotos, responsável pela criação e legitimação do imaginário coletivo. Indubitavelmente classificada como um retrato definitivo da história, a fotografia de Alan Kurdi morto na praia promove o jornalismo contemporâneo ao patamar de esboço que dá início à narrativa da história.

No que se refere às hipóteses levantadas inicialmente, e após o criterioso estudo a respeito daquela fotografia, pode-se afirmar que o jornalismo dos dias de hoje exerce forte contribuição para a banalização da imagem. Neste caso, evidenciou-se um excesso na exposição e na repetição da fotografia que, num primeiro momento, deu muita visibilidade ao fato denunciado, mas que não escapou do afastamento da realidade.

Apesar do teor referente ao drama dos refugiados, o tripé da banalização (quantidade, velocidade e promiscuidade) esteve sempre presente no desempenho dos jornais em todo o mundo.

A fragmentação do sentido na mente do leitor também pode ser considerada como resultado da utilização massificada daquela fotografia. Afinal, a confusão, supostamente levantada entre uma retratação de um drama familiar e de uma causa de milhões de refugiados, pode ter contribuído para uma fragilização de uma interpretação criteriosa por parte dos indivíduos que foram bombardeados pela divulgação. Tanto na diluição de conteúdos por excesso de exposição, em Perniola (2004, pp. 13-15), quanto na fotografia como “certificado de presença”, em Barthes (1984, pp. 128-130), este episódio colocou em questão o jornalismo contemporâneo.

Por falar em questão, a pergunta sobre “como o jornalismo cuida dessa imagem avassaladora na retratação do horror?” encontra resposta no advento da dúvida que foi publicada e exposta num editorial (*Público*, cf. Carvalho 2019), nas declarações de outros periódicos e nos depoimentos de diversos especialistas em comunicação. Assim, pode-se concluir que, de certa forma, o jornalismo atuou na mediação entre os divulgadores e o público em geral quanto ao tratamento daquele horror retratado na fotografia. Um «flash», talvez, da consciência da responsabilidade social do jornalismo contemporâneo.

## Referências bibliográficas

- AAVV (2015a). A foto do menino Aylan e o poder das imagens. *Carta Capital*, 10 de setembro de 2015, s.p. Disponível em <https://www.cartacapital.com.br/mundo/a-foto-do-menino-aylan-e-o-poder-das-imagens-9036/>. [consultado em 22/10/2018].
- AAVV (2015b). ‘Fiquei petrificada’, diz fotógrafa que fez imagem de menino sírio morto. *G1*, 3 de setembro de 2015, s.p. Disponível em <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2015/09/fiquei-petrificada-diz-fotog.html>. [consultado em 22 de outubro de 2018].
- AAVV (2015c). Imprensa mundial debate publicação de fotos de bebê sírio em naufrágio. *Estado de S. Paulo*, 3 de setembro de 2015, s.p. Disponível em <https://internacional.estadao.com.br/noticias/geral/1755748>. [consultado em 22 de outubro de 2018].
- AAVV (2015d). Divulgação da imagem de menino sírio morto na Turquia divide opiniões na imprensa. *O Globo*, 4 de setembro de 2015, s.p. Disponível em <http://portalimprensa.com/noticias/brasil>. [consultado em 22 de outubro de 2018].
- Agamben, G. (2007). *Profanações*. São Paulo: Boitempo Editorial.
- Alexandre Júnior, M. (2008). Eficácia retórica: a palavra e a imagem. In *Revista Rhêtorikê* 0: s.p.
- Aristóteles (1998). *Retórica*. Lisboa: Casa da Moeda.
- Barroso, E. (2008). *A Locomotiva dos Sonhos. Crítica, Cinema e Arte Contemporânea*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa.

- Barroso, E. (2015). "O nome do medo: imagens da guerra". In A. Macedo, C. Sousa e V. Moura (orgs.). *XVI Colóquio de Outono: Conflito e trauma*. Porto: Edições Húmus. (Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho), pp. 107-123.
- Barthes, R. (1984). *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Barthes, R. (2009). *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70.
- Bazin, A. (1991). *O cinema: ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Benjamin, W. (1989). "Pequena história da fotografia". In: *Obras Escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, pp. 92-107.
- Bredenkamp, H. (2015). *Teoria do acto icónico*. Lisboa: KKYM.
- Cardoso, G. (2013). *A sociedade dos ecrãs. Sociologia dos ecrãs, economia da mediação*. Lisboa: Tinta-da-China.
- Carvalho, M. (2019). Editorial. *Público*, 27 de junho de 2019, s.p. Disponível em <https://www.publico.pt/2019/06/27/mundo/editorial/imagem-miserias-mundo-1877797>. [consultado em 28 de Fevereiro de 2020].
- Debord, G. (2012). *A sociedade do espetáculo*. Lisboa: Antígona.
- Deleuze, G. (2009). *A imagem-movimento: cinema 1*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Didi-Huberman, G. (2008). Imagens de lamentação, imagens lamentáveis?. *Revista de Comunicação e Linguagens* 39: pp. 63-70.
- Dubois, P. (1993). *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus.
- Durand, G. (1988). *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix/edusp.
- Freund, G. (2008). *Fotografia e sociedade*. Lisboa: Vega.
- Jackson, J. (2015). German paper Bild removes all photos in protest over Alan Kurdi complaints. *The Guardian*, 8 de setembro de 2015, s.p. Disponível em <https://www.theguardian.com/media/2015/sep/08/bild-photos-aylan-kurdi-complaints>. [consultado em 23/10/2018].
- Joly, M. (2002). *A imagem e a sua interpretação*. Lisboa: Edições 70.
- Krauss, R. (2010). *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli.
- Lipovetsky, G. (1983). *A era do vazio. Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Lipovetsky, G. e Serroy, J. (2010). *O ecrã global*. Lisboa: Edições 70.
- Maffesoli, M. (1998). *Elogio da razão sensível*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Medeiros, M. (2008). A fotografia, a modernidade e o seu segredo: antes e depois de Barthes. *Revista de Comunicação e Linguagens* 39: pp. 27-39.
- Molder, M. (1999). *Semear na Neve – Estudos sobre Walter Benjamin*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Perniola, M. (2004). *Contra a Comunicação*. Lisboa: Teorema.
- Platão (2000). *A República*. 3ª ed., Belém: EDUFPA.
- Rancière, J. (2010). *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Rodrigues, A. (1994). "A imagem e o texto". In: A. Rodrigues. *Comunicação e Cultura: A experiência cultural na era da informação*. Lisboa: Presença, pp.121-127.
- Sófocles (1995). *Rei Édipo* (Maria do Céu Zambujo Fialho, trad. e notas). Lisboa: Edições 70.
- Sontag, S. (1986). *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: Dom Quixote.
- Sousa, J. (2000). *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó: Grifos.
- Sousa, J. (2004). *Fotojornalismo: introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa*. Florianópolis: Letras Contemporâneas.
- Spielberg, S. (real.). *The Post*. (2017). s.l.: Universal Pictures, s.d. DVD.
- Tarkovski, A. (1998). *Esculpir o tempo*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes.