

# Artículo

## Diásporas contemporâneas: representações da crise migratória no cinema

*Diásporas contemporâneas: representaciones de la crisis migratoria en el cine*

*Contemporary diasporas: representations of the migration crisis in cinema*

Recibido: 25 de septiembre de 2025

Aprobado: 12 de diciembre de 2025

Éverly Pegoraro

*Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro); Paraná, Brasil*

<https://orcid.org/0000-0001-6825-4101>

### Resumo

Os movimentos migratórios que configuraram as diásporas contemporâneas são fenômenos mundiais, principalmente como efeito da globalização econômica e de conflitos. Esta pesquisa analisa como a crise migratória é representada, em especial no recorte dos africanos que cruzam o oceano em direção à costa europeia. Sequências de cenas das obras *Fogo ao Mar* (2016) e *Eu, capitão* (2023) são analisadas, para refletir sobre as representações da travessia de imigrantes em direção à Europa. O primeiro é um documentário, lançado no início da crise de refugiados africanos em massa pelo Mar Mediterrâneo em direção à Europa. O segundo, sete anos depois desse contexto, é um relato ficcional da jornada de dois adolescentes em direção à Itália. Para o estudo, os conceitos de diáspora e representação são tensionados, fundamentais para entender a visualidade diaspórica em narrativas midiáticas que expõem a dor testemunhal pelo viés do choque de realidade. Em seguida, procede-se à análise filmica de conteúdo, que suscita reflexões sobre as jornadas diaspóricas nas duas obras analisadas. Em ambas, as condições dos recém-chegados lembram as chegadas dos navios negreiros em solo colonizador. Mostram o sofrimento do refugiado, mas, simultaneamente, evidenciam como tais vítimas se tornam, muitas vezes, corpos à deriva, cujas identidades, valores e dores podem ser subjugados às diferenciações entre ser humano e cidadão. As



fronteiras que separam o “nós” dos “eles” vão além do geográfico. Retratadas de forma quase mítica, com personagens em típicas jornadas do herói, as obras enquadram uma série crise humanitária, sem enfrentamento efetivo por parte dos Estados.

**Palavras-chave:** visualidade, cinema, representação, identidade, refugiado.

## Resumen

Los movimientos migratorios que configuran las diásporas contemporáneas son fenómenos globales, principalmente como resultado de la globalización económica y los conflictos. Esta investigación analiza cómo se representa la crisis migratoria, especialmente en el contexto de los africanos que cruzan el océano hacia la costa europea. Se analizan secuencias de escenas de las obras *Fogo ao Mar* (2016) y *Eu, capitão* (2023) para reflexionar sobre las representaciones del viaje de los inmigrantes hacia Europa. El primero es un documental, estrenado al comienzo de la crisis masiva de refugiados africanos que cruzan el Mediterráneo hacia Europa. El segundo, siete años después de este contexto, es un relato ficticio del viaje de dos adolescentes hacia Italia. Para el estudio, se exploran los conceptos de diáspora y representación, fundamentales para comprender la visualidad diáspórica en las narrativas mediáticas que exponen el dolor testimonial a través del impacto de la realidad. A continuación, se realiza un análisis de contenido filmico que plantea reflexiones sobre los viajes diáspóricos en las dos obras analizadas. En ambas obras, las condiciones de los recién llegados evocan la llegada de barcos negreros a tierras colonizadoras. Muestran el sufrimiento de los refugiados, pero a la vez resaltan cómo estas víctimas a menudo se convierten en cuerpos a la deriva, cuyas identidades, valores y dolor pueden verse subyugados por las distinciones entre ser humano y ciudadano. Las fronteras que nos separan de ellos trascienden lo geográfico. Representadas de forma casi mítica, con personajes en los típicos viajes de un héroe, las obras enmarcan una serie de crisis humanitarias, sin una confrontación efectiva por parte de los Estados.

**Palabras clave:** visualidad, cine, representación, identidad, refugiado.

## Abstract

The migratory movements which shape contemporary diasporas are a global phenomenon, mainly as an effect of economic globalization and conflicts. This research analyzes how migration crisis is represented, especially in the context of Africans crossing the ocean towards the European coast. Sequences from the films *Fogo ao Mar* (2016) and *Eu, Capitão* (2023) are analyzed to reflect on the representations of the immigrant journey toward Europe. The first one is a documentary released at the beginning of the mass African refugee crisis across the Mediterranean Sea toward Europe. The second, produced seven

years later, is a fictional account of two teenagers' journey to Italy. For this study, the concepts of diaspora and representation are critically examined, as they are fundamental to understanding diasporic visuality in media narratives that expose testimonial pain through the lens of a reality shock. Next, a content-based film analysis is conducted, which raises reflections on the diasporic journeys portrayed in the productions. In both cases, the circumstances of the newly arrived migrants echo the historical imagery of slave ships reaching colonial territories. They depict the suffering of refugees but, simultaneously, highlight how such victims often become drifting bodies, whose identities, values, and pains can be subordinated to the distinctions between being human and being a citizen. The borders that separate "us" from "them" go beyond the geographical. Portrayed in an almost mythical way, with characters on typical hero's journeys, these works reveal a humanitarian crisis that governments have yet to adequately confront.

**Keywords:** visuality, cinema, representation, identity, refugee.

**Éverly Pegoraro.** Brasileira. Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora do Departamento de Comunicação da Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro), Guarapuava, Paraná. Brasil. Linhas de investigação: comunicação, cultura visual, cultura da memória. Correio eletrônico: [everlypegoraro@unicentro.br](mailto:everlypegoraro@unicentro.br).

## Introdução

Em setembro de 2015, o pequeno Alan Kurdi comoveu o mundo. Numa travessia arriscada da Síria para a Europa, o garoto de 3 anos não sobreviveu. Seu corpo foi encontrado nas areias de uma praia paradisíaca em Bodrun, na Turquia. Esse fatídico acontecimento repercutiu midiaticamente mundo afora, trazendo à tona a crise migratória que se agravaría nos anos seguintes: a migração em massa de africanos para a Europa. Alan Kurdi foi apenas mais um a morrer na travessia daqueles que sonham em fugir de guerras étnicas, da miséria e de tantas outras mazelas, muitas das quais consequências, ainda, do colonialismo no continente desde o século XIV.

Como reflete Sontag (2003, p. 75), "lembrar, cada vez mais, não é recordar uma história, e sim ser capaz de evocar uma imagem". A imagem do pequeno Alan Kurdi, sem vida na costa europeia, traça uma rota de referência (Sontag, 2003) à problemática do cenário da migração forçada e de suas respectivas vítimas. Os movimentos de migrantes, exilados, refugiados, dissidentes e expatriados que configuram as diásporas

contemporâneas são fenômenos mundiais e intensos, principalmente como efeito da globalização econômica e/ou quadros de conflitos. É a humanidade em transição, como retratou Sebastião Salgado, em *Exodos* (2000).

A cada ano, o Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados (Acnur) lança um compilado de informações sobre o deslocamento forçado ou voluntário de pessoas ao redor do mundo. São migrantes, refugiados, deslocados e apátridas, vítimas das mais diversas mazelas, tais como perseguição, conflito, violência, violação de direitos humanos, desastres ambientais e até mesmo golpes políticos. O relatório Tendências Globais do ACNUR (2025) traz números alarmantes: até o final de 2024, estimava-se 123,2 milhões de pessoas deslocadas forçadamente em todo o mundo<sup>1</sup>. Destas, calcula-se que 49 milhões (40%) sejam crianças menores de 18 anos.

Do total, 73,5 milhões são pessoas deslocadas internamente, 36,8 milhões são refugiados, 8,4 milhões são requerentes de asilo e 5,9 milhões representam indivíduos que precisam de proteção internacional. Além disso, estima-se que haja cerca de 4,4 milhões de apátridas residentes em 101 países, embora o número global possa ser significativamente maior (Agier, 2012). Outro dado interessante se refere aos estados que concedem asilo. Conforme o documento da ACNUR (2025), países de baixa e média renda acolhem 73% dos refugiados e necessitados de proteção internacional do mundo.

Os grandes conflitos em países como Sudão, Mianmar e Ucrânia são um dos fatores para as cifras. Segundo o relatório, o Sudão tem 14,3 milhões de refugiados e deslocados internos, seguido de Síria (13,5 milhões), Afeganistão (10,3 milhões) e Ucrânia (8,8 milhões).

Em países como Sudão e República Democrática do Congo, os conflitos étnicos são intensos e, muitas vezes, devastadores para comunidades inteiras. Segundo o levantamento da ACNUR (2025), a guerra no Sudão é a maior crise de deslocamento do mundo. Dos deslocados sudaneses, há 3,5 milhões de pessoas a mais do que no ano anterior, o que representa quase um em cada três da população nacional. Já no caso da República Democrática do Congo, o relatório aponta que, no final de 2024, 7,4 milhões de congoleses foram deslocados à força.

---

<sup>1</sup> Cf. <https://www.unhcr.org/global-trend>. Acesso em 10 jun. 24.

A crise migratória ganhou proporções mais significativas nos últimos anos (Culpi, 2019), com a leva crescente de refugiados (sobretudo da África e do Oriente Médio) que chegam às costas europeias. O fenômeno ganha centralidade como discussão em diferentes frentes, como a econômica, a política, a histórica e a cultural (Culpi, 2019). Esta pesquisa centra-se nesta última pois, como enfatiza Hall (2016b), é pela cultura que se dá o trabalho de construção de significados, fundamentados pelas representações que produzem sentidos. Tal conceito é fundamental para compreender as formas de agenciamento das representações midiáticas, pois fornecem aparato simbólico para processos de subjetivação e até mesmo repercuções sociais, políticas, econômicas (Johnson, 2010; Kellner, 2001).

A cultura da mídia torna-se uma, entre muitas, das arenas discursivas que reverberam causas e consequências da crise migratória. Logo no ano seguinte à morte de Alan Kurdi, o documentário *Fogo ao Mar* (2016) abordou o acirramento da crise dos refugiados no Mediterrâneo. A narrativa ganhou o Urso de Ouro de melhor filme do Festival de Berlim (2016). Outra obra que aborda a temática é *Eu, Capitão*, indicado Oscar 2024. Premiado com o David di Donatello (considerado o Oscar italiano), narra a travessia arriscada – em tom de epopeia – de dois jovens pelo deserto em direção à Europa. As duas produções mencionadas tornam-se objeto desta pesquisa, para refletir sobre como narrativas midiáticas produzem sentido acerca do refugiado e dos responsáveis por conduzir o assunto.

A proposta parte dos Estudos Migratórios, em consonância com o conceito de representação, conforme problematizado pelos Estudos Culturais. Argumenta-se que representações tecidas em narrativas midiáticas ajudam a tecer opiniões, valores e posturas de alteridade. Os sentidos resultantes demarcam o que a sociedade entende ser o refugiado e as respectivas ações sociais e políticas a serem tomadas.

Desta forma, o questionamento que se propõe responder é: como a crise migratória é representada em narrativa cinematográfica, em especial no recorte dos africanos que cruzam o oceano em direção à costa europeia? Para o intuito, são analisadas representações construídas no documentário *Fogo ao Mar* (2016) e no filme *Eu, capitão* (2023). Os dois foram escolhidos pela visibilidade que receberam devido às indicações e/ou premiações já mencionadas, fator que amplia o público interessado

nas obras. Além disso, ambos foram lançados em momentos diferentes da crise migratória: *Fogo ao Mar* (2016) foi produzido no acirramento da imigração africana em direção à Europa, após a Primavera Árabe; já *Eu, capitão* (2023) mostra o contexto praticamente no fechamento de uma década da crise. O intuito é analisar as tensões de representação que permanecem e quais argumentos ganham espaço nas obras.

A primeira e a segunda partes do artigo atendem aos objetivos específicos de apresentar as categorias conceituais que envolvem os atores da crise migratória contemporânea e o acirramento da crise dos refugiados na Europa a partir de 2015, com base em Culpí (2019) e Agier (2012), bem como problematizar os conceitos de diáspora e representação, a partir de Hall (2003, 2016a, 2016b), relacionando-os ao delineamento de uma visualidade diáspórica (Mirzoeff, 2000) que se constrói sedimentada na dor testemunhal (Sontag, 2003) e no choque de realidade (Jaguaribe, 2007). A terceira etapa de pesquisa diz respeito à análise propriamente tida, cuja metodologia configura-se como uma análise filmica de conteúdo (Penafria, 2009), seguindo os parâmetros indicados por Cassetti e Di Chio (2013): uma primeira etapa de decomposição, ou seja, de descrição das obras, seguida pela interpretação, conforme a problematização teórico-conceitual.

## Diásporas contemporâneas: o contexto de uma crise

O sentido da palavra diáspora é tanto coletivo quanto individual. Sejam por iniciativa ou forçadas, como a história humana tragicamente conta, as diásporas trazem em si um peso de sacrifício, dor, abdicação e resiliência. As duas obras analisadas nesta pesquisa representam esse contexto, nas jornadas individuais dos personagens e nos povos que eles representam. Hall (2016a) reflete sobre as identidades decorrentes desse processo, como a respectiva produção de sujeitos imaginados, mais do que uma nação.

As diásporas envolvem tensionamentos entre narrativas e experiências ressignificadas em sua cultura, seus comportamentos, seus relatos de origem e de pertencimento. São movimentos em constante tradução e diferença, segundo Hall (2016a). A diferença, no sentido adotado pelo autor, não se ampara em dualismos fechados, mas lugares de passagem, significados posicionais e relacionais. “Desde o século XVI, essas temporalidades, histórias e culturas diferenciais continuam a existir e a

ser violentamente emparelhadas – ao tempo em que se recusam a se tornar ‘iguais’. Na verdade, suas trajetórias altamente desiguais e variáveis formaram o terreno do antagonismo político e da resistência cultural” (Hall, 2016a, p. 54).

Os sentidos conferidos aos diáspóricos, muitas vezes, sofrem tentativas de naturalização e silenciamento. As representações sofrem tensionamentos de poder nas formas de mostrar e descrever esses povos em suas chegadas às terras de destino. Agora eles chegam sem ser convidados, outrora eles vieram contra a própria vontade. Em ambas as situações, são tecidos sentidos de uma alteridade radical que “invade” um espaço que não lhes pertence.

Na realidade, como todas as externalidades constitutivas, o abjeto e o excluído constantemente retornam para confundir, desestabilizar e perturbar o interior assentado. Entre diferentes momentos históricos, entre diferentes gerações, este processo foi organizado e reorganizado em sistemas de poder pelos mecanismos de exclusão e alteridade – tropos de fetichismo, racialização e patologização – exigidos no caso das diferenças serem fixadas e consolidadas dentro de discursos unificadores de nação e civilização (Hall, 2016a, p. 54).

Bauman (2005) explica que a migração em massa é parte da modernidade e da modernização. Para o autor, dois aspectos desse processo são fundamentais para entender o crescimento exponencial do que denomina de pessoas supérfluas: a criação da ordem e o crescimento econômico.

A remoção desse refugo produzido nas partes ‘modernizadas’ e em ‘modernização’ do globo foi o mais profundo significado da colonização e das conquistas imperialistas – ambas tornadas possíveis, e de fato inevitáveis, pelo poder diferencial continuamente reproduzido pela completa desigualdade de ‘desenvolvimento’ (de maneira eufemística, chamada de ‘atraso cultural’), resultante, por sua vez, do confinamento do modo de vida moderno a uma parte ‘privilegiada’ do planeta (Bauman, 2005, pp. 12-13).

Resultado da globalização e do livre mercado que impõem um modelo econômico avassalador, tais pessoas são consideradas residuais, pois não têm função econômica, política ou social clara. O cenário contemporâneo complexo de guerras, fomes, embates políticos, étnicos e religiosos só acirra o problema. Para Bauman (2013), o atual momento configura-se como terceira fase da história da migração moderna, ou a era das diásporas.

Trata-se de um arquipélago infinito de colônias étnicas, religiosas e linguísticas, sem preocupações com os caminhos assinalados e pavimentados pelo episódio imperial/colonial, mas, em vez disso, conduzido pela lógica da redistribuição global dos recursos vivos e das chances de sobrevivência peculiar ao atual estágio da globalização. As diásporas dispersam-se e espalham-se por inúmeros territórios formalmente soberanos; elas ignoram as pretensões dos nativos quanto à primazia de necessidades, demandas e direitos locais, e se movimentam entre as armadilhas de uma cidadania dual (ou múltipla) – e, mais que isso, de uma lealdade também dual (ou múltipla) (Bauman, 2013, p. 37).

As diásporas expõem uma condição de humanidade nômade intensa. De acordo com os dados da Agência da ONU para refugiados (ACNUR, 2025), 1 em cada 67 pessoas em todo o mundo é deslocada<sup>2</sup>. A organização registra que o deslocamento quase dobrou durante a última década. A estimativa pode chegar a números mais elevados com os refugiados não declarados e considerados clandestinos ou invisíveis (Agier, 2006):

Ao longo das décadas, a imagem dominante do exílio transformou-se, adquiriu sucessivamente a aparência do refugiado, do deslocado interno e, agora, a do indeferido (closed file, na linguagem anglófona do ACNUR), ou seja, do clandestino. ‘Refugiado’, ‘deslocado’, ‘indeferido’ representam assim três identidades categoriais históricas que a mesma pessoa pode também assumir, em alguns anos ou em alguns meses, em sua história de deslocamentos (Agier, 2006, p. 200).

De acordo com Culpi (2019, p. 11), a migração é entendida “como todo aquele movimento de pessoas entre as fronteiras de dois Estados, incluindo os refugiados, deslocados por questões ambientais, os apátridas, que são aqueles sem nacionalidade e os migrantes por razões econômicas”. A autora afirma que a questão dos refugiados ganhou repercussão mundial a partir da Primavera Árabe, a qual intensificou a ida de indivíduos do Norte da África e do Oriente Médio para a Europa, em busca do sonho de uma vida melhor.

Somente nos países-membros da EU [União Europeia], mais de um milhão de pessoas solicitou asilo durante os anos da crise, o que representou um recorde de ingresso de refugiados no continente. Em 2016, aproximadamente 388 mil pessoas entraram na Europa, especialmente pelo Mar Mediterrâneo. As principais motivações para esses deslocamentos foram a intensificação dos conflitos nos Estados vizinhos (Culpi, 2019, p. 204).

---

2 Dados coletados <https://www.unhcr.org/global-trends>. Acesso em 8 out. 24.

O trânsito interno ou entre países e as motivações recorrentes criam as categorizações de indivíduos que, por sua vez, trazem complicações aos Estados nacionais. Nesse contexto, as migrações se tecem como resultado de múltiplas identidades transpostas, cujos movimentos podem agravar a xenofobia, as intolerâncias religiosas e outros problemas decorrentes. Entender as representações identitárias acerca desses indivíduos é uma forma de contribuir para o debate acerca de políticas globais e de aceitação das alteridades, tópico tão necessário.

A condição de deslocamento, desenraizamento e incerteza interfere nas construções identitárias dos diáspóricos, de acordo com Hall (2003). As categorizações reconhecidas pelos Estados para diferenciar tais indivíduos, muitas vezes se tornam uma barreira ou até mesmo uma desculpa para isentar-se de responsabilidades. Culpí (2019) salienta que um dos maiores avanços foi o Regulamento Dublin II: reconhecer que há países na União Europeia que, por estarem em zonas fronteiriças, recebem mais pressão e volume de refugiados, não dispondo de condições de apoio e proteção aos requerentes, possibilitando a transferência de requerentes de um Estado-membro a outro.

Outra questão a destacar é o conceito de migração e seus desdobramentos. A migração é espontânea quando ocorre por vontade própria e sem um fator externo e opressor ao indivíduo. Por outro lado, quando há um movimento que o obrigue a sair do local de origem (sejam questões étnicas, religiosas e até mesmo ambientais), comprehende-se que a migração é forçada. Como resultado, o indivíduo pode se tornar um refugiado, deslocado, apátrida ou requerer asilo. Para o intuito desta pesquisa, vale conceituar a primeira categoria.

Os refugiados são indivíduos que fugiram de conflitos armados ou de perseguições étnicas ou religiosas. O status de refugiado é reconhecido internacionalmente pelos Estados, a partir de acordos ratificados por todos. A essas pessoas não se pode negar a concessão de asilo, pois a situação que enfrentam é perigosa e pode custar-lhes a vida (Culpí, 2019, p. 31, grifo no original).

Culpí (2019) salienta a obrigação humanitária dos Estados, pois a situação dos refugiados é entendida pelo direito internacional como um tema de assistência humanitária. Por isso, conforme orientação da ACNUR mencionada pela autora, Estados devem trabalhar em conjunto para assessorar essas pessoas e compartilhar os custos derivados.

A questão é demasiado complexa e envolve aspectos jurídicos, políticos, econômicos, sociais e culturais. Por isso Agamben (2002) enfatiza a necessidade urgente de repensar as categorias que enquadram direitos humanos e os dispositivos da exceção, justificados em nome da proteção e da ordem.

O conceito de vida nua, de Agamben (2002), problematiza a condição do refugiado, pois o Estado-nação entende-o como humano, mas nega-lhe o direito à cidadania. Trata-se de um conceito de humanismo inferior ao de cidadão. É como se a vida fosse despida de sua condição cidadã, sendo reduzida à vida natural, ao caráter biológico. É uma vida que, por não se enquadrar na condição de cidadão, não dispõe de proteção jurídica e de todas as benesses decorrentes. É nesse ponto que Agamben (2002) tenciona o conceito de soberania com o modelo biopolítico de poder, ao questionar os limites do Estado-nação, com sua incapacidade, inércia ou lentidão jurídico-política, para acolher a condição do refugiado.

O filósofo correlaciona a noção de vida nua com a figura do *Homo Sacer*, alguém excluído da esfera social e sem proteção, uma categoria “na qual a vida humana é incluída no ordenamento unicamente sob a forma de sua exclusão (ou seja, de sua absoluta matabilidade)” (Agamben, 2002, p. 16). Nessa condição, o Estado, como instituição de poder, tem o direito de enquadrá-lo num estado de exceção, com o argumento de risco à segurança ou à ordem.

Ruiz e Molina (2002) detalham o argumento de Agamben (2002), explicando que o modelo de cidadania atual, implantado no surgimento dos Estados Nacionais, já não dá mais conta de “enquadrar” adequadamente as situações complexas dos indivíduos nas diásporas contemporâneas. “A condição dos refugiados está apontando para alguns limiares do Estado-nação, mostrando a insuficiência e os limites das principais categorias jurídico políticas sedimentadas desde o século XVII como soberania, nacionalidade, cidadania, direitos humanos, Estado-nação, entre outras” (Ruiz e Molina, 2022, p. 2).

Nesse contexto, chama a atenção o papel da intervenção humanitária, definida por Agier (2012) como um não-lugar que atua entre fronteiras e fora dos Estados-nação para atender aos “indesejáveis”. Como pesquisador dos dispositivos humanitários, principalmente em campos de refugiados, ele diagnostica a tensão entre agentes e atendidos nesses espaços extraterritoriais e de exceção. Entre os dois lados, experiências

e temporalidades são distintas e, muitas vezes, incompreensíveis. “Nesse presente suspenso que caracteriza a vida nos campos, convivem então agentes humanitários expatriados trabalhando numa urgência sem fim, e os refugiados tentando se orientar, se recompor e refazer uma vida nesses novos espaços de forma lenta” (Agier, 2012, p. 15). Para o autor, a ação solidária, altruísta e militante dá lugar a uma governança empresarial pautada pela burocracia biopolítica.

O governo humanitário que ganha forma atualmente é um dispositivo eficiente e globalizado, constituído por peritos e estrangeiros que assumem a tarefa de gerir o caos, controlar e confinar os efeitos ‘catastróficos’ da divisão do mundo entre zonas de prosperidade e o ‘resto’. [...] e, na mesma medida, vão sendo privatizadas, tanto a intervenção humanitária quanto as operações de controle e segurança que se dão no mesmo terreno (Agier, 2012, p. 16).

Gente supérflua, residual, estranhos que batem à porta ou indesejáveis. A identificação muda conforme a problematização. O que importa pensar é que, como salienta Appadurai (2009), as minorias pertencem à área cinzenta entre os cidadãos e a humanidade em geral. E, nesse processo de desumanização crescente, tanto Agamben (2002) quanto Bauman (2016) salientam que o tema da migração passa da esfera da ética para o das ameaças à segurança. Isso justificaria discursos radicais sobre prevenção e punição ao crime, defesa da ordem e das fronteiras, um estado de emergência que justificaria agressões e hostilidade militares.

Nesse contexto de diásporas intensificadas pelo processo globalizador excluente, representações e sentidos circulam na mesma intensidade por diferentes produtos culturais, entre os quais, os midiáticos. No próximo tópico, o conceito de representação é tensionado em narrativas midiáticas que expõem a dor testemunhal pelo viés do choque de realidade, culminando em uma reconhecida visualidade diaspórica.

## **Cultura da mídia, representação e visualidade diaspórica**

A cultura é um espaço dinâmico de produção de sentidos, que envolve disputas de poder. A proposta dos Estudos Culturais é compreender as formas de apropriação, construção e uso das práticas culturais, aproximando-as dos agenciamentos na vida cotidiana e dos processos

de subjetivação. Como enfatiza Hall (2016b), é pela cultura que se dá o trabalho de construção de significados. Entretanto, tais significados não surgem dos produtos culturais em si, mas pelas representações em diferentes linguagens (oral, textual, visual, tecnológica etc.), dependente da interpretação de seus participantes, o que dá sentido ao mundo. No espaço midiático, circulam sentidos e representações. Devido às complexas teias de significado que se constroem em torno de práticas culturais e textos midiáticos, a concepção de cultura da mídia envolve refletir sobre texto e contexto, como sugerido por Kellner (2001).

Nesse processo, é a construção e o compartilhamento de significados culturais que organizam e regulam práticas sociais, modos de ser e pensar. Trata-se de um processo dinâmico, que se constrói no próprio contexto do grupo social e conforme as suas condições, ou seja, os significados não são anteriores ao seu uso, não são fixos, únicos e inalteráveis, mas são os participantes de uma cultura que lhes dão sentido. Em outras palavras, “o contexto é crucial para a produção de significado” (Johnson, 2010, p. 74). Portanto, o campo simbólico tem um papel fundamental no viver em sociedade, nas formas de conceber e agir, de imaginar e narrar experiências.

Os sentidos também regulam e organizam nossas práticas e condutas: auxiliam no estabelecimento de normas e convenções segundo as quais a vida em sociedade é ordenada e administrada [...] Em outras palavras, a questão do sentido relaciona-se a todos os diferentes momentos ou práticas em nosso ‘círculo cultural’ – na construção da identidade e na demarcação das diferenças, na produção e no consumo, bem como na regulação da conduta social (Hall, 2016b, p. 22).

Entender essa dinâmica é fundamental para refletir sobre sentidos e representações da diáspora em narrativas midiáticas. Ao articular entretenimento e ficção, os textos de mídia tecem imaginários e percepções, colocando em cena temores e aspirações, repercutindo em âmbito cultural posições e valores da sociedade em determinado tempo histórico. Jaguaribe (2007) reflete sobre narrativas que tratam a violência enquanto elemento estético e narrativo, na busca pelo que denomina de choque do real. Valendo-se de representações de intensidade dramática, de narrações acerca do desmanche social, tais códigos realistas fornecem uma pedagogia da realidade.

Ao traçar retratos da “vida como ela é”, por meio da ficção ou da intensificação dramática da realidade, tais obras constroem cenários que oferecem interpretações para a travessia, o encontro entre diferentes povos, a adaptação e, principalmente, o sofrimento. Como a autora salienta, os anônimos que sofrem as atrocidades resultantes de desmandos políticos, étnicos, econômicos e sociais ganham o status de marginais midiáticos, cuja visibilidade não ultrapassará a narrativa da violência.

Mas Sontag (2003), ao provocar reflexões sobre como o espectador se porta diante da dor dos outros, argumenta que nem toda violência é vista com igual distanciamento. Os paradoxos da visualidade do sofrimento são complexos, desde a banalização até a sensibilidade para a ação. As representações de sofrimento e violência, por meio de narrativas midiáticas, podem ser uma forma de dar visibilidade às histórias dos indivíduos, ainda que a visibilidade deles seja limitada à dor que lhes define a experiência (Jaguaribe, 2007).

E o cinema, como integrante da cultura da mídia contemporânea, desempenha papel fundamental na problematização apresentada. É a estética cinematográfica na organização do sensível, como define Rancière (2009). Para este autor, há uma dimensão estética da política e uma dimensão política da estética.

Para Lipovetsky e Serroy (2009, p. 23), as relações de mundo são cada vez mais mediadas por interfaces digitais e visuais de uma nova “ecranocracia”. São telas de vigilância, de informação, lúdicas e de entretenimento que penetram praticamente (se não em todos) os aspectos da existência, configurando imaginários, identidades, existências, modelos de narrativas, enfim, consolidando a visualidade contemporânea.

Narrativas cinematográficas como *Fogo ao Mar* (2016) e *Eu, Capitão* (2023) trazem representações que são pertinentes para se pensar a dimensão da crise dos refugiados, a atuação de entidades humanitárias e o papel do Estado num mundo onde fronteiras e identidades são cada vez mais porosas. Por conseguinte, os lugares delegados aos *outsiders* ou, como provoca Bauman (2016), os estranhos que batem à nossa porta, são cada vez mais incertos.

O argumento de Agier (2012) sobre a representação do refugiado, construída sobretudo pelo mundo Ocidental, é pertinente para diagnosticar a visualidade do diaspórico forçado. Há o delineamento simbólico de uma alteridade radical, mas desprovida de uma presença concreta.

O maior símbolo e a principal condição da potência do dispositivo humanitário contemporâneo residem na estranha presença-ausência de seus ‘beneficiários’, simbolicamente onipresentes, mas intelectual e politicamente ausentes: é o mundo à parte das ‘vítimas’ às quais se associa geralmente o nome de refugiados (Agier, 2012, p. 18).

Para o autor, são vítimas cuja representação atrela-se à dor e ao sofrimento, mas sem passado, sem futuro, sem contexto. “Essas muitas figuras extremas do exótico atual provocam consternação e confirmam assim, através de uma mise en scène sentimental, o caráter excepcional de sua incursão inesperada nas imagens mundiais” (Agier, 2012, p. 18).

As representações em diferentes narrativas, que vão desde as midiáticas até as oficiais, fazem parte de um complexo mais amplo de uma visualidade diáspórica. Ela direciona ou ensina como ver o assunto pois, como salienta Mirzoeff (2011), a visualidade compõe-se de práticas discursivas de regulação do real, configurando atos intencionais, estéticos e políticos de controle visual. Sendo assim, a visualidade refere-se ao conjunto de relações entre o que é visível, o que pode ser dito e o que pode ser pensado.

Para Mirzoeff (2011), a visualidade define-se como uma associação complexa entre processos, produtos, experiências, contextos e instituições, que engloba o ver e o ser visto, o visível e o invisível, no esforço de tentar compreender o mundo. Nessa concepção, pensar a cultura visual implica, necessariamente, entendê-la a partir de sua dimensão social, pois o social constrói-se visualmente. Dessa forma, entende-se que as experiências visuais não têm apenas uma dimensão individual, mas são sobretudo coletivas.

A cultura da mídia é fundamental para os sistemas de representação visuais, ao fornecer conteúdo, combinar sentidos e agenciamentos. No caso da visualidade diáspórica, Mirzoeff (2000) enfatiza seu caráter múltiplo, tanto de representações quanto de agenciamentos, resultado de diversificados e, muitas vezes, contraditórios, pontos de vista. Algo a destacar na análise de Mirzoeff (2000), em consonância com o argumento de Hall (2003), é o caráter híbrido que a diáspora carrega, ao desafiar concepções fixas de identidade nacional.

Essa característica fluida reverbera na visualidade da diáspora, ressignificando sentidos, memórias e pertencimentos. Para Mirzoeff

(2000), enquanto a cultura ocidental dispõe de uma poderosa retórica visual de nacionalidade, sedimentada nas narrativas memorialistas e nos museus, as fraturas das diásporas florescem nos entrelugares, que não têm apenas uma dimensão geográfica (Hall, 2003). Os entrelugares são brechas que os diaspóricos experienciam entre culturas e negociações entre passado e presente (Hall, 2003). “Os povos da diáspora foram marginalizados por essa visualização das culturas nacionais nos museus, ao mesmo tempo em que vêm utilizando, de forma consistente, meios visuais para representar suas noções de perda, pertencimento, dispersão e identidade” (Mirzoeff, 2000, p. 3, tradução livre<sup>3</sup>).

Nesse sentido, é pertinente o conceito proposto por Mirzoeff (2000) de intervisualidade que gera uma “visão policêntrica”, na qual o visual está tecido por indivíduos, comunidades e culturas em processo de interação dialógica. A intervisualidade não justapõe, simplesmente, imagens ou símbolos, mas processos visuais interdependentes. Tais experiências intervisuais são necessárias para ajudar a compreender como os diaspóricos negociam, resistem, se expressam e/ou são representados.

A imagem visual diaspórica é necessariamente intertextual, na medida em que o espectador precisa trazer informações extratextuais para interpretar plenamente o que é visto dentro do enquadramento. No entanto, na imagem visual, a intertextualidade não se trata apenas de textos interligados, mas de modos de visualidade que interagem e são interdependentes — o que chamarei de intervisualidade. A partir de um ponto de partida específico, uma imagem diaspórica pode gerar múltiplas associações visuais e intelectuais, tanto dentro quanto além da intenção do produtor dessa imagem (Mirzoeff, 2000, p. 7, tradução livre<sup>4</sup>).

A visualidade diaspórica, segundo Mirzoeff (2000, p. 2), procura expressar e compreender a “genealogia da nova cultura global”, manifesta nos entrelugares onde os diaspóricos habitam (ou são lançados). Voluntários ou forçados, visíveis ou invisíveis, eles não se reduzem a objetos de

3 No original: “Diaspora peoples have been marginalized by this visualization of national cultures in museums, while consistently using visual means to represent their notions of loss, belonging, dispersal and identity”.

4 No original: “The diasporic visual image is necessarily intertextual, in that the spectator needs to bring extratextual information to bear on what is seen within the frame in order to make full sense of it. However, in the visual image, intertextuality is not simply a matter of interlocking texts but of interacting and interdependent modes of visuality that I shall call intervisuality. From a particular starting point, a diasporic image can create multiple visual and intellectual associations both within and beyond the intent of the producer of that image”.

representação, como Agier (2012) denuncia a respeito das campanhas midiáticas ocidentais de ajuda humanitária. Eles tornam-se “agentes visuais”, cujas experiências lidam com memória, identidade, nostalgia, resiliência, adaptação, ressignificação e resistência.

## **Representações da chegada na “terra prometida”: entre a apatia e o enfrentamento**

Lampedusa é uma ilha do Mediterrâneo de pouco mais de 20 km<sup>2</sup> e cerca de 5 mil sicilianos, situada em lugar estratégico, entre as costas africana e europeia. A comunidade é formada por italianos que parecem viver em outra temporalidade, em um ritmo dissonante da correria de um grande centro urbano do século XXI. As senhoras italianas ouvem rádio enquanto cozinham pratos à base de peixe e massas. As crianças brincam sem recursos tecnológicos. Os velhos sentam-se à sombra, jogando conversa fora.

É nesse espaço quase idílico que já passaram mais de 400 mil refugiados em mais de 20 anos, geralmente fugidos de situações-limite em países como Síria, Líbia, Nigéria, Somália e Eritreia. Como aponta Lobato (2019, p. 210), são indivíduos que, “embora pertencentes a uma dezena de países distintos, compõem-se na história como construção unificada de alteridade”.

Numa narrativa lenta que destoa dos clássicos de ação hollywoodianos, vemos como duas realidades totalmente distintas convivem no mesmo espaço geográfico, praticamente sem se tocarem. Por incrível que pareça, num lugar tão pequeno e cercado por mar, duas categorias tão diferentes de indivíduos não se cruzam. E é esse o argumento central do documentário *Fogo ao Mar* (2016), de Gianfranco Rosi. O choque do real (Jaguaribe, 2007) se dá justamente nessa construção de sentido.

O esforço em representar o trauma com súbitas aparições de imagens de morte em meio a registros cotidianos de Lampedusa provoca o efeito de choque, revestindo a obra de caráter que podemos considerar hiper-realista; não há trilha sonora, emoções exacerbadas, discursos engajados ou dados impressionantes a respeito da crise humanitária que ali é representada, restando ao choque operar pela sucessão de imagens – todas apoiadas por som ambiente, sem qualquer efeito de sonorização para reforçar sua dramaticidade (Lobato, 2019, p. 212).

De um lado, a comunidade italiana embalada pela trilha sonora de uma emissora local que quebra a monotonia do vilarejo. De outro lado, os “outros”. O mesmo mar que traz o sustento aos locais também traz os “indesejáveis”, como argumenta Appadurai (2009). Fogo ao mar (*fuocoammare*) remete à expressão comum, entre os sicilianos de alerta sobre uma emergência, tanto causada pelo homem quanto pela natureza (Rocha, Moreira e Pimenta, 2024). A chegada deles e o tratamento insensível que recebem dos agentes locais remetem ao desembarque dos navios negreiros, vindos da África à Europa e às Américas.

*Eu, Capitão* (2023) foca-se na jornada de dois jovens senegaleses, Seydou e Moussa. É uma obra ficcional (portanto, a narrativa é diferente da proposta do documentário), que tenta dar um pouco de leveza e imaginário à complexidade que se propõe a discutir. Na primeira parte, o espectador conhece características culturais típicas (e miseráveis) de uma comunidade que não consegue manter dois primos ingênuos e sonhadores. Eles anseiam pela versão contemporânea do “sonho americano”, ao romantizar uma longa viagem pelo deserto, em direção à Europa. Querem ser artistas de sucesso, como aqueles que assistem deslumbrados em vídeos de redes sociais. A jornada dos dois aborda os horrores da travessia, mas propiciados pelos próprios compatriotas. O diretor Matteo Garrone mostra que a desumanização dos imigrantes começa no país de origem, argumento que acaba por reforçar um olhar europeu que tende a ver o outro como o bárbaro.

A proposta deste artigo configura-se como uma análise filmica de conteúdo (Penafria, 2009), a qual implica duas etapas importantes: primeiro decompor, ou seja, descrever as sequências de cenas das obras selecionadas e, em seguida, interpretar os elementos decompostos, conforme a pergunta de pesquisa e seus objetivos. Mesmo centrada no conteúdo do filme, entende-se que se trata de uma análise que leva em conta o “conjunto de relações e constrangimentos nos quais decorreu a sua produção e realização” (Penafria, 2009, p. 7), diretamente relacionado ao contexto social, cultural, político e econômico das diásporas contemporâneas.

Os procedimentos de análise seguem as etapas descritas por Cassetti e Di Chio (2013): primeiro, a decomposição, ou seja, a descrição e transcrição do que ocorre na sequência de cenas<sup>5</sup> selecionada, seguida

5 Conforme Vanoye e Goliot (1994, p. 38), uma sequência de cenas refere-se ao conjunto de planos que constituem uma narrativa, em sucessão cronológica, ou seja, não é uma imagem

pela recomposição interpretativa, conforme a problematização teórico-conceitual. Ao fim, apresenta-se uma síntese interpretativa.

A descrição traduz o conteúdo narrativo da sequência de cenas selecionada<sup>6</sup>. Conforme Cassetti e Di Chio (2013), os elementos da narrativa para construir o mundo narrado são enredo, conflito, tempo, contexto. Os autores indicam que três orientações são essenciais na construção: 1) algo acontece; 2) acontece a alguém e/ou alguém faz com que aconteça; e 3) o acontecimento muda a situação inicial.

Nesta análise, os elementos selecionados são enredo e personagens, descrevendo contexto, enfoque, pessoas e diálogos (quando há), indicando os elementos considerados importantes, a partir do questionamento de pesquisa. Nas sequências selecionadas, busca-se identificar: a) como os refugiados são representados e b) quais atitudes de agentes humanitários ou governamentais ganham destaque.

A etapa seguinte, da recomposição interpretativa, busca responder ao questionamento de pesquisa, analisando as particularidades de cada cena. A síntese interpretativa, por sua vez, retoma os principais argumentos sobre a visualidade diáspórica tecida pelas duas obras. Para isso, busca reunir conexões importantes e dados complementares, concorrentes ou até mesmo antagônicos da interpretação realizada, com o intuito de dar um fechamento à análise e tecer comparações entre as narrativas, conforme a problematização teórica traçada.

Como o objetivo é refletir sobre as representações da travessia de imigrantes africanos em direção à Europa, foram escolhidas duas cenas<sup>7</sup> que tratam da chegada dos personagens em terras europeias e o posicionamento do Estado na situação, representado por seus assistentes humanitários. A escolha por estas sequências justifica-se por ser o primeiro contato entre os dois “personagens” centrais da crise dos refugiados: o diáspórico que chega à terra almejada (no caso das duas obras, de forma ilegal) e o Estado, em seu papel de regulador da entrada do “estranho à porta”, como problematiza Bauman (2016).

---

estática.

6 Neste artigo, a decomposição apresenta apenas uma síntese da decupagem, por conta do espaço.

7 Em *Fogo ao Mar*, a sequência de cenas encontra-se entre 1h26'36" e 1h41'33". Em *Eu Capitão*, a sequência analisada está entre 1h41'33" e 1h51'32".

### *Fogo ao Mar (2016)*

Etapa 1 - decomposição: uma lancha com homens em macacões e máscaras usados em casos de perigo biológico se aproxima do barco de refugiados. Os mais fracos, desidratados e inconscientes são passados para a lancha, que os desembarca em um navio de suporte. Aos poucos, o navio vai recebendo mais homens e mulheres refugiados.

**Imagen a – Refugiados atendidos por agentes na chegada à costa italiana**



*Extraído de Fogo ao Mar (1h32'25''), dirigido por G. Rosi, 2016. (Captura de tela).*

Um deles, seminu e machucado, é questionado pelos agentes. Ele não consegue se comunicar e responder de onde é. Um agente em vestimenta de proteção biológica coloca um bastão com números em frente ao doente para uma fotografia de registro. Dois homens o amparam e o levam para o interior do navio, à sombra. Ele chora, as lágrimas se misturam com sangue. Só gesticula, não consegue falar.

**Imagen b – Refugiado sendo registrado (ou catalogado) pelos agentes italianos**



Extraído de *Fogo ao Mar* (1h33'30''), dirigido por G. Rosi, 2016. (Captura de tela).

As cenas mostram pessoas deitadas em atendimento, algumas enroladas em manta térmica. Um agente menciona 40 cadáveres, veio buscar ajuda para recolher os corpos. Um refugiado explica em inglês para a câmera como é o interior do barco. A cena foca duas mulheres conversando, elas se abraçam e começam a chorar. Outra pergunta: “são todos negros?”. Está deitada, enfraquecida, até fechar os olhos à inconsciência, ao que parece.

A cena seguinte mostra refugiadas brancas, com lenço cobrindo toda a cabeça. Esta sequência da narrativa encerra com alguns vislumbres dos corpos empilhados que ficaram na parte interna do barco, em meio a garrafas de água vazia e outros lixos. Os agentes olham o mar, enquanto o navio volta para a terra firme.

Etapa 2 - recomposição: esta sequência de cenas retrata a chegada de um barco lotado de refugiados de diferentes locais do continente africano à Lampedusa, na costa italiana. A representação é de homens e mulheres esgotados, alguns inconscientes e vários mortos. Um aspecto a salientar é a vestimenta de proteção dos agentes humanitários (não há identificação deles, apenas pelo idioma italiano), desde o macacão para evitar contágio

biológico, às máscaras e sapatos especiais. Já os refugiados seminus são lançados no barco, depois chegam ao navio e procede-se à identificação como prioridade, ao sol e muitas vezes sem respeito às características identitárias de cada um. Ao homem que estava machucado e sem conseguir falar, por exemplo, um agente insiste em perguntar de onde é. Só depois da fotografia de identidade, que cataloga o homem a partir de uma sequência de números, é que dois o amparam para sentar-se à sombra.

Essa sequência de cenas exemplifica a crítica de Agier (2012) ao descompasso entre a urgência dos agentes humanitários e o entorpecimento dos recém-chegados, num entrelugar de exceção. A pergunta da refugiada sobre serem todos negros, com a cena em sequência mostrando mulheres brancas, mas na mesma condição, também é pertinente, ao questionar o estereótipo comum de associação ao refugiado africano.

No recorte, de um lado há a degradante condição de chegada daqueles que se arriscam em travessias feitas em botes sem condições mínimas de segurança. De outro, a ação dos agentes, prestando o auxílio necessário, mas devidamente distanciados, tanto pela condição de receio a uma possível “contaminação”, quanto pelo desconhecimento ou desinteresse pelas características diferenciais daqueles que ali chegam. O choque do real (Jaguaribe, 2007) acompanha o final da sequência narrativa, com o lampejo de dezenas de corpos empilhados, força o olhar do espectador ao outro, àquele que está desnudo e brutalizado. O olhar perdido dos agentes ao mar traça o contraponto entre a impotência deles e a desproteção das vítimas frente à tragédia.

*Eu, capitão (2023)*

Etapa 1 - decomposição: na sequência selecionada, o adolescente Seydou torna-se por acidente o capitão do barco que conduzirá o grupo de refugiados de Dakar, no Senegal, rumo à Sicília, na Itália. Na sequência de cenas escolhidas, ele conversa pelo fone do barco com uma atendente de emergências, informando sobre a situação dramática do grupo: no meio do oceano, sem condições sanitárias, praticamente sem água e comida. Com eles, viaja uma gestante prestes a dar à luz, que está muito mal.

A conversa representa a impotência da atendente e a negligência das autoridades italianas. Ela explica que entrará em contato com a Guarda Costeira, mas levará tempo. Seydou desespera-se, afirmando

que a grávida corre risco de vida. O tempo passa e o adolescente volta a conversar com a atendente. Esta explica que tentou contato com a Guarda Costeira de Malta, mas não obteve retorno. A Guarda Costeira italiana, por sua vez, informa que o barco não está em águas territoriais de sua jurisdição. Aconselham a continuar ligando para Malta. Seydou implora por ajuda, mas exclama que ninguém quer ajudá-los, que ficarão à deriva para morrer.

O barco segue viagem, com o adolescente no comando, prometendo (a si mesmo e aos companheiros) que ninguém vai morrer. O clima de desespero e revolta toma conta dos refugiados, que ameaçam jogar um dos viajantes ao mar. Seydou tenta contê-los, não entende o que está acontecendo. Exclama, desesperado e indignado, que “eles são pessoas, não animais” e que “deveriam se comportar, ter fé, porque chegariam lá”. O grupo começa a gritar que Alá é maravilhoso. Nas últimas cenas desta sequência narrativa, que também encerra o filme, o adolescente avista terra firme. Eles chegaram na Sicília. Um helicóptero sobrevoa o grupo e Seydou sobe à parte mais alta do barco, para exclamar em italiano em direção à aeronave: “*eu, capitão!*”.

Imagen c – O adolescente Seydou e a chegada na costa italiana



Extraído de *Eu, Capitão* (1h.49'43"), dirigido por Matteo Garrone, 2023. (Captura de tela).

Etapa 2 - recomposição: nesta narrativa ficcional (embora inspirada em experiências reais de refugiados), não vemos os representantes do Estado italiano interessados em auxiliar o barco à deriva. Salienta-se que esta obra foi produzida cerca de sete anos após a emergência da crise de refugiados em massa em direção à Europa, quando vários Estados já não demonstram pré-disposição em recebê-los e procuram criar mecanismos legais de interrupção do processo diáspórico. Por mais que a atendente tenha tentado contato com as autoridades oficiais, a narrativa salienta que o Estado usa da burocracia e do respeito aos limites territoriais para não se envolver na questão. Demonstra o argumento de Agamben (2002), sobre a diferença excluente entre ser humano e ser cidadão.

Como Agier (2012) salienta, a burocracia biopolítica funciona tanto para o controle como para a assistência. Se no filme anterior os refugiados contaram com assistência para chegar em terra firme, em *Eu, capitão* são eles mesmos que precisam administrar os desafios, como a gestante prestes a ganhar o bebê. Esta narrativa também se encerra com a chegada em solo europeu, na “terra prometida”, mas a atitude de Seydou é de enfrentamento ao outro, ao “dono” da terra, como resposta à negligência dos italianos em ajudarem-no em alto mar. Ao reconhecer-se como “capitão”, o adolescente se recusa à perspectiva que o mundo adota para ele, identificada por Agier (2006, p. 210): “... é como puras vítimas que os refugiados são tratados, como se devessem sua sobrevivência apenas ao fato de não mais ‘estarem no mundo’”. Os companheiros de jornada, embora abatidos, comemoram a chegada. A história encerra antes de mostrar qualquer tipo de interação presencial com os locais, sejam moradores ou agentes humanitários.

### Etapa 3 – síntese interpretativa

As duas obras demonstram tempos distintos da crise dos refugiados na Europa. A primeira, um documentário que, por gênero, aproxima-se mais de uma representação de realidade (Nicholls, 2005), apresenta o início do processo. Lançada em 2016, a obra apresenta a onda massiva de refugiados do continente africano que desembarcavam semanalmente numa pequena comunidade em Lampedusa, na Itália.

O enredo se constrói no contraponto entre a banalidade do cotidiano dos moradores de Lampedusa e a “dor dos outros” (Sontag, 2003), que narram suas mazelas, nos trechos de testemunho oral, nos cantos de desabafo e gratidão por sobreviverem à travessia, nas lágrimas silenciosas misturadas

ao suor, ao sangue e ao constrangimento pelo desamparo. Marcada por uma narrativa lenta, a saga dos recém-chegados não promove alterações no ritmo de vida dos italianos. São dois mundos opostos que se chocam no mesmo espaço geográfico, mas não se encontram.

A sequência de cenas analisada representa os primeiros passos de ajuda humanitária, embora marcada pelo medo do outro: os agentes vestem-se de macacões que lembram mais uma crise epidêmica que de refugiados. Em *Eu, Capitão*, o recorte mostra o anseio ingênuo de dois adolescentes em busca do sonho de se tornarem famosos na Itália. Na sequência selecionada, acusa-se a inércia e a ineficiência por parte dos representantes do governo italiano em ajudá-los. Mas isso não desencoraja o personagem em sua jornada ou o leva a empreender o caminho de volta para casa, pelo contrário, a recepção negativa o impulsiona a chegar na costa europeia.

É visível que as embarcações trazem refugiados de diferentes países, cada qual com suas características e valores. Mirzoeff (2000) lembra que o hibridismo gerado pela diáspora não é apenas uma interação com a nação “anfitriã”, mas entre as próprias diásporas. São trajetórias que forçosamente se cruzam em jornadas subjetivas e coletivas nas embarcações contratadas.

As condições dos recém-chegados lembram as chegadas dos navios negreiros em solo colonizador. Uma massa de rostos sem expressão e sem vida, os corpos marcados pela carência e pelo sofrimento. O tratamento dado a essas vítimas, muitas das quais empurradas para o outro lado do mundo pela falta de condições e segurança, oscila entre a frieza, a impotência e a ineficiência estatal.

**Imagen d – Chegada de barco à costa italiana**



Extraído de *Fogo ao Mar* (1h29'12"), dirigido por G. Rosi, 2016. (Captura de tela).

O fim das duas narrativas é marcado por uma diferença e uma semelhança. A diferença é que, enquanto em *Fogo ao Mar* os refugiados estão em estado de choque e luto, em *Eu Capitão* o personagem Seydou usa da negligência italiana em ajudá-lo como mola propulsora para salvar os companheiros e realizar o sonho de chegar na sua “terra prometida”. E a semelhança: ambas as obras se encerram na chegada ao continente europeu, mas nenhuma quer (ou tem coragem) de abordar o que aquele grupo de indivíduos enfrentará dali para a frente.

Os refugiados que chegam à costa europeia nas duas obras exemplificam a problematização de Agamben (2002). Em *Eu, Capitão*, o barco entra numa zona de indeterminação jurídica, cujos personagens assumem o título de “apenas humanos”, mas não cidadãos que possam (ou devam) ser amparados pelo Estado. É uma situação que apresenta analogias com o campo de refugiados, como tensionado por Agier (2012). Neste espaço, que pode ser geográfico, mas também simbólico, as vidas nuas são confinadas a uma zona de indeterminação, sem cidadania plena. Em *Fogo ao Mar*, as cenas analisadas demonstram as vidas nuas, que são fotografadas, catalogadas e tratadas como vidas biológicas, esvaziadas de suas identidades culturais e individuais.

*Eu, capitão* aponta outra questão profundamente complexa: a migração como um mercado, em que as vidas se tornam mercadorias. Nesse sistema alimentado por ganância e economias paralelas, os próprios migrantes são explorados por redes que lucram com sua vulnerabilidade.

Imagen e – *Seydou negociando a travessia à Itália*



Extraído de *Eu, Capitão (1h24'57")*, dirigido por Matteo Garrone, 2023. (Captura de tela).

As cenas chocantes de tortura aos que pagaram pela travessia – incluindo os adolescentes protagonistas da narrativa – não fazem parte da sequência selecionada para análise, mas são profundamente simbólicas para refletir sobre como os migrantes forçados daquela região do mundo fazem parte de um sistema de violência histórica e sistêmica. Entretanto, no cenário contemporâneo, quando a própria imaginação não é nem puramente emancipatória nem inteiramente disciplinada, mas um espaço de contestação no qual grupos buscam anexar o global às suas próprias práticas (Mirzoeff, 2000), os sentidos podem borrar-se em sua tentativa crítica. Os “vilões” podem ser percebidos simplesmente como os próprios “irmãos” dos migrantes, promovendo um certo alívio de consciência no espectador ocidental. Isso ocorre justamente quando se evita problematizar que a origem dessa violência está, em grande parte, na mão colonizadora que estruturou essas dinâmicas.

## Considerações Finais

Os movimentos diaspóricos contemporâneos têm sido intensos no início do século XXI, mas nem sempre são resultado de intenções voluntárias, como problematizado no início deste texto. O tema circula em arenas discursivas, onde os diaspóricos oscilam como vítimas, invisíveis ou *outsiders*, os “outros” que invadem espaços que, supostamente, não deveriam.

Representações midiáticas compartilham e agenciam significados culturais os quais, por sua vez, organizam e regulam práticas sociais, modos de ser e pensar. A maneira como as sociedades compreendem o refugiado é agenciada, também, pelas narrativas midiáticas, sobretudo aquelas que recebem ou são invadidas pelos “outros”, tal como a situação dos moradores da pequena ilha italiana. Da mesma forma, ações do Estado e de entidades humanitárias podem sofrer pressões, interferências e ressignificações a partir dos conteúdos representados em instâncias midiáticas.

As duas obras constroem representações acerca da jornada de refugiados do continente africano em direção ao que consideram a terra das oportunidades. Apresentam alguns argumentos acerca do encontro (ou dos embates) entre os refugiados, em sua chegada à costa europeia, e os agentes governamentais. Não há menção específica de entidades não governamentais e de como atuam na questão. Salienta-se que as narrativas se constroem a partir do olhar europeu, assim, mesmo que em alguns momentos busque problematizar a questão, não aprofunda ou questiona a necessidade de pensar tais refugiados como “cidadãos”, sem levar em conta fronteiras, identidades nacionais, burocracias. Além disso, o reconhecimento das marcas indeléveis da colonização nem sequer transparece em tais obras.

Representações construídas em dualidades excludentes – nós e eles, como os invasores – ajudam a criar o que Hall (2016a, p. 58) alerta: um nacionalismo defensivo e racializado. Por isso o autor acha tão necessário abrir-se aos jogos da tradução e diferença, no que diz respeito às negociações que envolvem pertencimento cultural, alteridades e experiências diaspóricas. É o que também propõe Mirzoeff (2000), com a intervisualidade como maneira de construir visualmente as diásporas, numa visão policêntrica que saiba dialogar e problematizar, mais que simplesmente mostrar.

Além disso, nenhuma das duas avança após a chegada na Europa, mostrando as diversas e conflituosas experiências dos recém-chegados, que podem enfrentar situações tão ou mais desumanas que as vivenciadas nos países de origem. Esta é uma questão que rende e deve ser discutida, tanto em narrativas midiáticas, quanto em pesquisas que se debrucem sobre o tema.

Apesar das problemáticas apresentadas em ambas as obras, não há como negar o valor denunciatório sobre os sujeitos em diásporas no contemporâneo. Estar diante da dor dos outros, como reflete Sontag (2003, p. 12), pode mobilizar sentidos em relação à alteridade, “tornar ‘real’ (ou ‘mais real’) assuntos que as pessoas socialmente privilegiadas, ou simplesmente em segurança, talvez preferissem ignorar”.

Dessa forma, se não chegam ao ponto de instigar uma transformação concreta, podem, pelo menos, tornar a dor do outro visível, ainda que seja pelo desconforto ao choque do real, como proposto por Jaguaribe (2007). Ao problematizar as narrativas midiáticas que estetizam as mazelas contemporâneas, com ênfase na retratação da violência social, do descaso e da insensibilidade, tais obras fornecem códigos de reconhecimento para a experiência de mundo pela intensidade do choque, fazendo a “realidade tornar-se real” (Jaguaribe, 2007, p. 102).

Como diagnosticou Bauman (2016), os refugiados podem ser percebidos como portadores de más notícias, o anúncio do fim da ordem do mundo atual. O caráter testemunhal, realista e sensível das narrativas (até mesmo no ficcional *Eu, Capitão*), pode ser capaz de “ferir” o espectador, como espera Sontag (2003) mas, ao mesmo tempo, não projeta um futuro promissor. “As invenções estéticas do ‘choque do real’ buscam driblar a banalidade, mas não oferecem consolo metafísico, utopia histórica ou projeto alternativo de futuro” (Jaguaribe, 2007, p. 105).

É importante salientar que as duas obras trazem um recorte que nos permite analisar nuances de uma temática complexa e multifacetada. Elas não esgotam o tema e, certamente, não representam uma leitura generalizante da questão, impõe unilateralmente ao público. Compreende-se que ambos os produtos atuam como formas de representação e provocação, ao problematizarem as diásporas contemporâneas. Embora as trajetórias dos personagens sejam, por vezes, retratadas de maneira quase mítica, elas enquadram um cenário de profunda crise humanitária que, até o presente, permanece sem enfrentamento efetivo por parte dos Estados — sejam eles africanos ou europeus.

## Referências

- Agamben, G. (2002). *Homo sacer: O poder soberano e a vida nua I* (H. Burigo, Trad.). Editora UFMG.
- Agier, M. (2012). Uma exceção redobrada: Espaços, tempo e atores do governo humanitário. *Desigualdade & Diversidade: Revista de Ciências Sociais da PUC Rio*, (11), pp. 11-22. <https://desigualdadediversidade.soc.puc-rio.br/media/2artigo11.pdf>
- Agier, M. (2006). Refugiados diante da nova ordem mundial. *Tempo Social: Revista de Sociologia da USP*, 18(2), 204-215. <https://doi.org/10.1590/S0103-20702006000200010>
- Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados (ACNUR). (2025). *Tendências Globais: Deslocamento Forçado em 2024* [Relatório]. <https://www.unhcr.org/globaltrends>
- Appadurai, A. (2009). *O medo ao pequeno número: Ensaio sobre a geografia da raiva*. Iluminuras/Itaú Cultural.
- Bauman, Z. (2016). *Estranhos à nossa porta*. Zahar.
- Bauman, Z. (2005). *Vidas desperdiçadas*. Jorge Zahar.
- Bauman, Z. (2013). *Cultura no mundo líquido-moderno*. Jorge Zahar.
- Casetti, F., & Di Chio, F. (2013). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Culpi, L. A. (2019). *Estudos migratórios*. InterSaberes.
- Hall, S. (2016a). Diásporas, ou a lógica da tradução cultural. *MATRIZes*, 10(3), 47-58. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v10i3p47-58>
- Hall, S. (2016b). *Cultura e representação*. Ed. PUC-Rio; Apicuri.
- Hall, S. (2003). *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Editora UFMG; Representação da UNESCO no Brasil.
- Jaguaribe, B. (2007). *O choque do real: Estética, mídia e cultura*. Rocco.
- Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2009). *A tela global: Mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Sulina.
- Lobato, J. A. M. (2019, março). O consumo da dor do outro e a mobilização afetiva: Imagem evenemencial e mediação de alteridade em Fogo no Mar. *Conexão*, (18-35). <https://doi.org/10.18226/21782687.v18.n35.09>
- Johnson, R. (2010). O que é, afinal, estudos culturais? In T. T. da Silva (Org.), *O que é, afinal, estudos culturais?* (4ª ed., pp. 9-132). Autêntica Editora.
- Kellner, D. (2001). *A cultura da mídia: Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Edusc.
- Penafria, M. (2009). Análise de filmes - conceitos e metodologia(s). In Anais do VI Congresso da SOPCOM. SOPCOM. Lisboa, 2009. <https://arquivo.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>
- Mirzoeff, N. (2011). *The right to look: A counterhistory of visuality*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822393726>
- Mirzoeff, N. (Ed.). (2000). *Diaspora and visual culture: Representing Africans and Jews*. Routledge.
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário* (M. H. de M. Neves, Trad.). Papirus.

- Rancière, J. (2012). *O espectador emancipado*. WMF Martins Fontes.
- Rocha, J., Moreira, F., & Pimenta, S. (2024). Migrações e representações de hospitalidade na Europa. *Sociedade e Cultura*, 27, artigo e78389. <https://doi.org/10.5216/sec.v27.78389>
- Ruiz, C. M. M. B., & Molina, C. M. M. B. (2022). Os refugiados, uma vida cindida entre o humano e o cidadão: Um diálogo com Giorgio Agamben. *Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis*, 19, 1-23. <https://doi.org/10.5007/1807-1384.2022.e75091>
- Salgado, S. (2000). *Êxodos*. Companhia das Letras.
- Sontag, S. (2003). *Dante da dor dos outros*. Companhia das Letras.
- Vanoye, F., & Letté-Goliot, A. (1994). *Ensaio sobre análise filmica*. Papirus.

## Filmografia

- Garrone, M. (Diretor). (2023). *Eu, Capitão* [Filme]. Archimede; Rai Cinema; Tarantula; Pathé; Logical Content Ventures. País de produção: Itália, Bélgica, França; Duração: 121 min; Idioma original: Wolof e Francês.
- Rosi, G. (Director). (2016). *Fogo ao mar* [Filme]. 21 Uno Film; Stemal Entertainment; Arte France Cinéma; Les Films d'Ici; Istituto Luce Cinecittà.