

Flutuar entre as imagens: *Purple sea* e as vidas migrantes à deriva

Ricardo Lessa Filho*

Ângela Cristina Salgueiro Marques*

Resumo: O artigo se propõe a pensar, a partir do documental *Purple sea* (2020), dirigido por Amel Alzakout e Khaled Abdulwahed, sobre os registros visuais realizados por Alzakout quando o barco em que ela estava indo, da Síria para Grécia, afunda. A diretora, mesmo à deriva em mar aberto e juntamente com outros refugiados/migrantes, empunha a sua câmera e filma, através de enquadramentos trêmulos e desnorteados, os momentos de desespero e incerteza das vidas migrantes à deriva. Para além de uma proposta baseada no conceito de visualidade háptica para analisar as imagens que o documental nos apresenta, o artigo também buscará discutir as concepções acerca da ideia de hospitalidade, à luz dos refugiados e migrantes a partir dos desdobramentos filosóficos de Jacques Derrida, Georges Didi-Huberman, Marielle Macé e Gilles Clément.

Palavras-chave: refugiados; migrantes; imagens; hospitalidade; experiência limítrofe.

Resumen: Este artículo propone una reflexión, a partir del documental *Mar púrpura* (2020), dirigido por Amel Alzakout y Khaled Abdulwahed, sobre los registros visuales realizados por Alzakout cuando se hunde el barco en el que se dirigía de Siria a Grecia. La directora, a pesar de estar a la deriva en mar abierto y junto a otros refugiados/migrantes, tomó su cámara y filmó, a través de encuadres temblorosos y desconcertados, los momentos de desesperación e incertidumbre de los migrantes a la deriva. Además de una propuesta basada en el concepto de visualidad háptica para analizar las imágenes que nos presenta el documental, el artículo también buscará discutir las concepciones sobre la idea de hospitalidad, a partir del caso de los refugiados y migrantes, llevando en consideración las reflexiones filosóficas de Jacques Derrida, Georges Didi-Huberman, Marielle Macé y Gilles Clément.

Palabras clave: refugiados; migrantes; imágenes; hospitalidad; experiencia límite.

* Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em Comunicação. 31270-901, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. E-mail: ricardolessafilho@hotmail.com

* Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em Comunicação. 31270-901, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. E-mail: angelasalgueiro@gmail.com

Este trabalho apresenta resultados de projetos realizados com o apoio do CNPq e da FAPEMIG.

Submissão do artigo: 20 de dezembro de 2021. Notificação de aceitação: 18 de fevereiro de 2022.

Doc On-line, n. 31, março de 2022, www.doc.ubi.pt, pp. 5-30.

Abstract: The article proposes to reflect, based on the documentary *Purple sea* (2020), directed by Amel Alzakout and Khaled Abdulwahed, about the visual records made by Alzakout when the boat in which she was going, from Syria to Greece, sinks. The director, even adrift in the open sea and together with other refugees/migrants, takes up her camera and films, through shaky and bewildered frames, the moments of despair and uncertainty of migrant lives adrift. In addition to a proposal based on the concept of haptic visuality to analyze the images that the documentary presents us, the article will also seek to discuss the conceptions about the idea of hospitality, in the light of refugees and migrants, from the philosophical developments of Jacques Derrida, Georges Didi-Huberman, Marielle Macé and Gilles Clement.

Keywords: refugees; migrants; images; hospitality; borderline experience.

Résumé : L'article propose de réfléchir, à partir du documentaire *Purple sea* (2020), réalisé par Amel Alzakout et Khaled Abdulwahed, aux enregistrements visuels réalisés par Alzakout lorsque le bateau dans lequel elle se rendait, de la Syrie à la Grèce, coule. La réalisatrice, même à la dérive en pleine mer et en compagnie d'autres réfugiés/migrants, prend sa caméra et filme, à travers des cadres tremblants et désorientés, les moments de désespoir et d'incertitude des vies de migrants à la dérive. En plus d'une proposition basée sur le concept de visualité haptique pour analyser les images que le documentaire nous présente, l'article cherchera également à discuter des conceptions sur l'idée d'hospitalité – à la lumière des réfugiés et des migrants –, issus des développements philosophiques de Jacques Derrida, Georges Didi-Huberman, Marielle Macé et Gilles Clément.

Mots clés : réfugiés ; migrants; images; hospitalité; expérience limite.

Introdução: por uma ética do olhar para as imagens

“É um dia lindo. O sol está brilhando. O mar é de um azul cristalino”. Essas são as palavras que escutamos nas cenas iniciais do filme documentário *Purple Sea* (2020), “dirigido” pela artista síria Amel Alzakout e por Khaled Abdulwahed. As imagens foram filmadas por Alzakout após o barco em que ela estava, que saía de seu país de origem com destino à ilha grega de Lesbos, afundar. Ela e os outros passageiros (todos migrantes sírios) permaneceram à deriva com seus coletes salva-vidas no meio do Mar Mediterrâneo enquanto esperavam ser resgatados.

É a voz (em *voice-over*) de Alzakout que guia nossos sentidos na abertura do filme. Suas palavras irrompem e a tela que as sustentam é um fundo negro. Escuridão total para essas palavras solares. Em seguida, as cenas de *Purple sea* nos chegam provocando uma sensação de afundamento: elas nos colocam à deriva, afogando-nos juntamente com os migrantes. Somos colocados em contato com imagens que sobreviveram à morte, à desapareção absoluta. Ao fazer ressoar a delicada narração, a voz da artista também nos possibilita escutar os sons desesperados e a fabular as imagens claustrofóbicas que nos chegam daqueles seres humanos a um passo do afogamento. Tudo registrado com uma única câmera portátil. Imagens *dentro* do mar, flutuantes, agônicas.

Purple Sea nos faz refletir acerca de como aquilo que, nas imagens, nos olha, nos demanda e comove é o que está por trás – como que numa penumbra da visibilidade – das fachadas da história. O olhar é uma relação a uma só vez constitutiva e produtiva, já que é ele que dá ao campo perceptivo seus lugares de profundidade,

de peso e espessura, ao mesmo tempo que confere uma figura aos corpos e, de fato, possibilita a figuração. Os corpos que importam são os que olham, se materializam, se apresentam, se mostram, se fazem ouvir; corpos tangíveis, hápticos que emergem à luz. O olhar, assim, confronta o campo visual homogêneo com as propriedades táteis do corpo. Afinal, o modo no qual um corpo, sua presença singular no mundo, conta, se expõe, depende das práticas do olhar. O olhar demarca, estrutura e concretiza o que se opõe à mera visão generalista das coisas e dos espaços. O que nos comove e demanda, no mesmo movimento também nos considera, *torna-nos* seres da experiência ao nos *retornar* uma imagem e então, a partir deste *retorno*, abre fissuras em nosso mundo sensível e onde uma experiência visual singular pode ser constituída.

Em uma passagem crucial de *Imagens apesar de tudo* (2012), Georges Didi-Huberman introduz a noção de uma “ética do olhar”. Esse conceito resume uma certa metodologia, essencial para nós, e que consiste na restituição de uma potência intrínseca das imagens em revelar temporalidades submergidas e, evidentemente, do gesto de olhar exercido diante delas. Nesta obra, para Didi-Huberman, o olhar (sua ética, mas também sua singularidade) se materializa a partir da busca incessante pelas parcelas de legibilidade histórica na singular sequência de quatro fotografias tiradas por Alberto Errera¹ no campo de extermínio de Auschwitz-Birkenau. E como ele (re)faz esse percurso teórico, morfológico desta ética? Justamente aproximando as fotografias de um olhar que roça as suas superfícies sensíveis, como que tocando-as (na ampliação ou na redução de cada fotograma), tornando-as materiais hápticos, táteis por excelência. Esse processo de restituição não pretende dizer ou comprovar o que essas imagens realmente mostram: mas, de maneira mais elementar, refaz certas circunstâncias, certos perigos, certas condições de possibilidade dessas fotografias ao longo de seu percurso pelas diferentes etapas de produção, dissimulação, transmissão, manipulação e retoque. Esse ato de restituição – a uma só vez ético, histórico, político e antropológico – apresenta as fotografias como fragmentos de um desespero particular, mas também de revolta, de uma resistência organizada, da derrota inevitável e da sobrevivência que se constituiu dentro dos campos da morte apesar de tudo.

Essa ética do olhar exige atenção cautelosa e uma imaginação que procede a um só tempo com tato e hapticidade, com circunspeção e delicadeza, explorando as circunstâncias que cercam o ato fotográfico que tais imagens se referem. De tal modo uma ética do olhar é um gesto treinado na realidade histórica, mas também aberto à evidente fragilidade dessas superfícies sensíveis onde uma imagem se constitui. Portanto, uma ética do olhar deve mensurar a potência das imagens para testemunhar além dos limites da visibilidade. Deve investigar justamente essa invisibilidade que torna as coisas visíveis – e sensíveis – para demonstrar os limites do visível nos

1. Alberto Errera que ao longo das últimas décadas fora conhecido como o judeu “Alex”, aquele que provavelmente foi o autor das quatro fotografias clandestinas tiradas de dentro do campo de Auschwitz-Birkenau. Em *Sair da escuridão*, Georges Didi-Huberman (2021: 4) confirma essa informação.

registros visuais e, assim, trazer à tona a imagem – como que a tocando para que sua potência significante nos alcance, para que nos (co)mova para outros espaços de sensibilidade e cognoscibilidade.

Deste modo, o presente texto, ao apresentar um trajeto sensível e epistemológico possível para se compreender uma ética do olhar, abordará os registros visuais de *Purple sea* tendo em vista certos traços de um olhar aberto à fragilidade das imagens que o documental nos dá a ver, ao mesmo tempo que, em um segundo movimento, tentará aproximar certa “visualidade háptica” (essas imagens imprecisas, desnorteadas, que abrem mão de uma clareza e distanciamento para registrar, nos instantes possíveis de um acontecimento, as suas marcas do testemunho) constituída pelo filme de Amel Alzakout e Khaled Abdulwahed aos conceitos filosóficos acerca da hospitalidade para os refugiados/migrantes. Nos interessa ver como essas imagens exigem que nossa própria visualidade *torne sensível* a condição de sobrevivência diante do horror tangível e corporificado de formas de vida das mais devastadas e expostas à perda.

O trabalho ético da “visualidade háptica”

Sabemos que o cinema documental contemporâneo tem se prestado a testemunhar a crise humanitária de povos migrantes e refugiados de diversas maneiras éticas e estéticas, seja em um polo mais ampliado e generalista (beirando ao narcisismo de seu diretor) como ocorre em *Human flow* (2017),² de Ai Weiwei, ou na busca em constituir uma dignidade a estes seres tão frágeis, abandonados e obscurecidos como nos mostrou Laura Waddington em seu angustiante *Border* (2004).³ Ambos os documentários, embora ética e esteticamente distintos, registram as imagens dos refugiados *em terra*, ainda que desesperados.

Enquadramentos midiáticos também nos trazem imagens nas quais jovens e crianças tentam se agarrar à vida, para realizar, de maneira precária e desumana, uma travessia que não necessariamente lhes trará proteção, segurança e condições de recomeçar. Imagens midiáticas (Fig. 01) sempre nos chamaram a atenção pela presença de corporeidades e materialidades múltiplas: borracha, plástico, lona, tecidos, cordas, sacolas, garrafas, bolsas rodeiam aqueles que tentam cruzar as fronteiras.

2. Documentário alemão que mostra como Ai Weiwei e suas equipes de filmagem visitaram, ao longo de um ano, 40 campos de refugiados em 23 países como Líbano, Grécia, Quênia, Bangladesh e a fronteira entre o México e os Estados Unidos. O filme procura figurar os refugiados em sua dignidade e humanidade, mostrando as condições precárias que os vulnerabilizam por meio de cenas realizadas a partir de atividades cotidianas (buscar água, montar barracas, cuidar de crianças, preparar alimentos, etc.) – e através de sequências de longas travessias arriscadas feitas em barcos improvisados, confrontos com agentes da polícia nas fronteiras e ameaças vindas de grupos terroristas.

3. O documentário resulta da experiência que Laura Waddington teve em 2002, quando passou alguns meses nos campos de refugiados da Cruz Vermelha de Sangatte, na França, conversando com refugiados afegãos e iraquianos que tentavam atravessar o túnel do canal para a Inglaterra. Filmado à noite com uma pequena câmera de vídeo, as pessoas são iluminadas apenas pelos faróis distantes dos carros nas rodovias. *Border* é um relato pessoal da diretora sobre a violência policial que se seguiu ao fechamento do campo. Ela mostra a violência acontecendo em meio ao acolhimento, evidenciando que nem mesmo países europeus democráticos valorizam mais a proteção estado-nação do que a hospitalidade.

ras, emaranhando-se aos corpos e, ao mesmo tempo, evidenciando como os sentidos são ativados por uma visualidade háptica que orienta nosso percurso entre essas imagens.



Figura 1. Sustentado na superfície por garrafas plásticas, o garoto marroquino flutua no mar para alcançar o enclave espanhol de Ceuta. Fonte: G1.com

Osmar Gonçalves dos Reis Filho, resgatando Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997), percebe nas visualidades contemporâneas uma

tendência em se trabalhar com imagens imprecisas e instáveis, imagens precárias que abrem mão da clareza e da distância, demandando um novo tipo de olhar – um olhar mais atento à superfície, aos detalhes, aos pequenos eventos que emergem na imagem. Este é um tipo de visualidade que podemos definir, juntamente com Gilles Deleuze e Felix Guattari, como háptica. (Filho, 2012: 75).

Esta visualidade imprecisa, demasiadamente aproximada das imagens o autor denominará, como já fizera anteriormente Laura Marks (2000), de “visualidade háptica”, ou seja, um tipo de registro imagético que “induz um espaço e um modo de percepção mais tátil do que visual, uma imagem que demanda uma percepção próxima, funcionando pelo toque” (Filho, 2012: 78). Ao redimensionar o termo “háptico” tal qual proposto por Deleuze e Guattari à luz das imagens – das visualidades –, Osmar Gonçalves dos Reis Filho organiza sua proposta ao perceber que os olhos, eles mesmos, são também órgãos de toque, uma forma de contato: “o olhar tende aqui”, escreve o autor, “a se aproximar do corpo da imagem, a correr por sua superfície, hesitando e demorando-se sobre inúmeros efeitos de superfície” (Filho, 2012: 78). E é justamente essa visualidade háptica que veremos emergir em *Purple sea*: uma única câmera na mão (como que colada na pele) de sua diretora que produz imagens desnorteadas, imprecisas, como se fundindo à água e à deriva do próprio mar,

misturando-se aos outros corpos dos refugiados/migrantes, enquadrando e desenquadrando objetos e vidas de muito perto, de “tão perto que os torna praticamente irreconhecíveis”. (Filho, 2012: 77).

Sobre o elemento do toque, de sua hapticidade intrínseca, Derrida aborda-o a partir das fronteiras e limites: “Mas um limite, *o limite mesmo*, por definição, parece privado de corpo. O limite não se toca, não se deixa tocar, se subtrai ao toque, que não o alcança nunca, ou melhor, o transgride para sempre” (Derrida, 2011: 25). E continua o autor: “O tocar em todo caso torna-se assim *limitrofe*” (Derrida, 2011: 107). Neste aspecto, uma visualidade háptica, sua tangibilidade em um espaço limítrofe – como os espaços onde os refugiados/migrantes buscam acessar –, parece-nos apontar, também, para a ideia de abertura do olhar, onde ele se “vê obrigado a abandonar a clareza e a distância típicas da produção visual corrente, a ceder certo grau de domínio ou de controle sob o que está vendo e colocar em movimento um outro modo de ver – uma outra economia do olhar” (Filho, 2012: 77).

As imagens de *Purple Sea* nos posiciona diante do horror tangível: à deriva em mar aberto, os registros imagéticos testemunham desesperadamente as possibilidades de uma visualidade háptica, de uma confecção que transgride o olhar e parece alocar-se na pele, como que nos arremessando ao mar profundo que as imagens nos dão a ver. O trabalho da visualidade háptica solicita sensivelmente o espectador não apenas através dos olhos, mas sobretudo, pelo contato inter-peles: a pele da imagem, de quem a faz, de quem nela figura e de quem se coloca no limiar da imagem e entre imagens. Esse é um trabalho que não envolve necessariamente a identificação de objetos figurativos, ou de compreensão e conceituação de suas formas. Como salienta Reis Filho (2012 : 82), a visualidade háptica “encoraja um contato sensível e corporalizado com as imagens, um contato no qual podemos experimentar a materialidade dos meios e o poder criativo da representação não-figurativa, das linhas e formas abstratas”.

A nosso ver, o que *Purple Sea* nos permite evidenciar é a dimensão ética desse contato, uma vez que, segundo Marks (2002), temos que construir um outro tipo de contrato com as imagens, com aqueles que nelas figuram e com quem as elabora: trata-se de configurar um olho à escuta, mas também uma pele exposta ao toque, à carícia, a uma proximidade que não busca apreender, dominar ou rotular o outro, pois ele sempre aparece como enigma, como vestígio, como incompletude. Justamente por isso, argumentamos que a visualidade háptica transforma o contato com as imagens e o contrato que a torna possível, trazendo todos os agentes implicados em sua produção para o espaço liminar do avizinhamiento, da responsabilidade e da escuta do dizer daqueles que estão à beira da desapareição.

Nas seções a seguir, para nos debruçarmos ante as imagens do documentário de Amel Alzakout e Khaled Abdulwahed em diálogo com a perspectiva das visualidades hápticas, traremos Jacques Derrida e sua concepção acerca da hospitalidade ao estrangeiro, como também suas iluminações sobre os espectros que rondam a Europa. Mobilizaremos também Georges Didi-Huberman e o seu olhar sobre a genealogia dos seres migratórios e sua capacidade de tornar sensível o espaço-tempo do encontro com o outro vulnerável e seu apelo, assim como o opúsculo de Marielle

Macé que vislumbra delicadamente uma posição histórica e política sensível a estas formas de vida por excelência que são as vidas migrantes. A aproximação com Gilles Clément residirá na apreensão dos gestos de movimento destes migrantes como coisas do devir, ali onde a hospitalidade se revelará como o único meio propício para o futuro da nossa espécie.

Cenas do mar profundo

Ainda nos segundos iniciais do filme, vemos a palma da mão de Amel Alzakout ajeitando a câmera do celular, buscando um enquadramento possível *na* deriva de seu corpo, diante da deriva de tantos outros corpos (Fig. 02). Esses instantes primários do filme já nos indicam rapidamente que nestas imagens haverá algo mais a entender, algo a decifrar. Sua estética não nos é estranha nestes tempos onde tudo é registrado, transmitido, compartilhado como uma *espécie de testemunho imediato do mundo*. Através das mãos tiritantes de Alzakout que as registram, as imagens oscilam entre o estar no fundo e o estar na superfície do mar, partilhando o desespero e a indecisão de quem não sabe se deve proteger a si e a outros ou contemplar o horror ao seu redor.

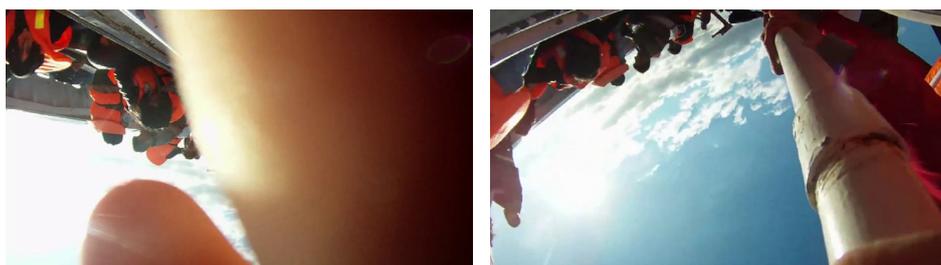


Figura 2. Os instantes, no início de *Purple sea*, onde vislumbramos Alzakout tentando encontrar uma maneira de enquadrar sua deriva e a de outros migrantes.

E que sejam justamente as mãos da diretora que servem como suporte fundamental para os registros visuais realizados, não é gratuito dentro do gesto constitutivo de uma visualidade háptica que o filme concebe. Porque a mão é um dos símbolos mais evidentes da ideia do toque, do organismo háptico que nos forma: pois se o “tato diz respeito à sensação física proporcionada pelo órgão da pele, o ‘háptico’ é entendido como a relação do tato com outros sentidos”, escreve Tarcísio Torres Silva (2017: 238). A visualidade háptica aberta por *Purple sea* transforma os olhos (da diretora) e o olhar (do espectador), também eles, em “órgãos do tato” (Marks, 2000: 162), levando a uma ruptura com a dimensão meramente óptica das imagens:

A visualidade háptica distingue-se da visualidade óptica, a qual vê as coisas de uma distância suficiente para percebê-las como formas distantes num espaço com profundidade: em outras palavras, a forma como normalmente concebemos a visão. A visualidade óptica depende da separação entre o sujeito que observa e o objeto. O olhar háptico tende mais a se mover sobre a superfície do seu objeto do que cair em uma profundidade ilusionística, mais a discernir a textura do que distinguir as coisas. (Marks, 2000: 162).

É de fato um registro amador e inesperado que compõe as imagens do filme, daí a sensação de uma “câmera colada à pele e aos corpos”, que arranca “dos personagens imagens sussurradas”, imprecisas, mas “longe de qualquer narrativa ou explicação” evidente (Filho, 2012: 84). E por sua vez, o cinema de ficção e de não ficção há muito já nos mostraram acerca das noções de realismo e dramaticidade que tais imagens possuem (Penafria, 2005). Mas para além do cinema, como a questão dos migrantes pode ser repensada à luz da “crise dos refugiados” de nosso tempo? No plano filosófico, por exemplo, Jacques Derrida respondendo à *Anne Dufourmantelle*, propôs em seu livro sobre a hospitalidade considerações que nos ajudam a elaborar um trajeto desviante das malhas do comum jurídico, político, estatal – este “senso comum”, aliás, que reverbera perversamente quando finge não ver ou simplesmente dar de ombros a tal crime, a tal desumanidade –, quando percebe que o conceito de hospitalidade, todavia, deve vincular-se à questão do nome, tanto quanto à questão das gerações – da genealogia:

Trata-se de saber se esse pacto, esse contrato de hospitalidade que liga ao estrangeiro e que liga reciprocamente o estrangeiro, vale para além do indivíduo e se estende-se, assim, a toda a família, à geração, à genealogia. Não se trata, ainda que as coisas sejam conexas, do problema clássico do direito à nacionalidade ou à cidadania como direito de nascença - ligado, aqui, ao solo e, lá, ao sangue. Não se trata apenas do elo entre nascimento e nacionalidade; não se trata apenas da cidadania oferecida a alguém que não a tinha anteriormente, mas do direito acordado ao estrangeiro enquanto tal, ao estrangeiro que continua estrangeiro, e aos seus, à sua família, a seus descendentes. (Derrida, 2003: 21).

“Nessas condições”, continua Derrida mais a frente, “não se oferece hospitalidade ao que chega anônimo e a qualquer um que não tenha nome próprio, nem patronímico, nem família, nem estatuto social, alguém que logo seria tratado não como estrangeiro, mas como mais um *bárbaro*” (Derrida, 2003: 23; grifo nosso). Destarte o filósofo da desconstrução nos oferta alguns pontos de partida para compreendermos, filosoficamente, a “crise dos refugiados”. A partir de Derrida podemos inferir que em nosso tempo o que separa o refugiado de alcançar dignamente uma outra terra é a falta do nome ou como Walter Benjamin (2000: 429) pôde chamar – e ele mesmo era um refugiado à época da escrita dessas palavras – de os sem nome (*Namenlosen*) da história – e que mesmo ante o anonimato destes sem nome, residiria neles, como que buscando-a incessantemente *dentro* deles, a verdadeira construção histórica.

Estes sem nomes, estes “bárbaros” do mundo só são barrados de acessar o espaço estrangeiro, justamente, porque vêm dos confins da terra, sem família (já mortas nas guerras, pela fome, abandonadas no deserto, afogadas), sem patronímico. É então onde a hospitalidade faz valer sua etimologia e torna-se uma hostilidade irreduzível às vidas migrantes, é dizer, porque *hospitalitas* (hospitalidade) deriva de *hospitalis* (hospitaleiro, hóspede), e como adjetivo biforme, elaborado a partir da palavra latina *hospes* (aquele que recebe outrem), encontra-se na sua raiz e por ter li-

gação etimológica com a palavra *hostis* (inimigo), tanto poderá significar hospedeiro quanto, contudo, inimigo, estrangeiro, amigo ou (ser) hostil. (Benveniste, 1969; De Menezes, 2012).

Mas é preciso que regressemos às imagens de *Purple sea*, que as aproximemos de outros itinerários, de outras materialidades. Algo maior elas revelam, algo que se faz emblema de uma situação mais vasta, histórica. O que elas deixam entrever é um registro da aniquilação total da hospitalidade, um retrato em movimento do que a Europa (e o mundo ocidental que ela representa) vive como sociedade. Tal qual pedra ominosa, a Europa vai se desgarrando de qualquer base humanista, de qualquer base dos direitos humanos que ela outrora foi sua cartografia fundadora. Quando em *Purple sea* escutamos, agonicamente, os sons desesperados, tudo parece escorrer diante daquelas imagens trêmulas para a asfixia das vidas cujo desespero poderia atingir cada um de nós – vemos muito rapidamente alguns jovens, algumas crianças, alguns adultos, idosos, todos e cada um deles poderiam ser facilmente um de nossos filhos ou filhas, irmãos, pais, mães, avós.

Existe um momento no filme documental que visualizamos, dentro da água, mãos entrelaçadas, mãos que se apertam como se neste gesto residisse uma esperança da sobrevivência atada que elas representam. Uma das mãos é da própria diretora, a outra é de sua irmã (Fig. 03). As mãos desatam e voltam a atar-se, e não deixamos de escutar os gritos e choros, tanto quanto os apitos das autoridades. Tudo é difuso, atônito, difícil de mensurar. Mas reconhecemos tais apitos: são os sons emitidos pelas polícias fronteiriças; então a partir disso podemos intuir que, de fato, Amel Alzakout, de alguma maneira junto aos outros migrantes, alcançara a borda, a fronteira. Mas estes sons estrondosos – e aqui, perversos – também nos indicam que os migrantes à deriva não são bem-vindos, que logo darão um jeito de fazê-los retornar à terra da qual eles fogem, são, como tão bem definira Jacques Derrida, não mais estrangeiros, senão *bárbaros* (Derrida, 2003: 23).

Na cena das irmãs que atam e desatam as mãos e que em um relance inesperado a câmera submersa captura tal gesto háptico, as imagens, elas mesmas, tal como as vidas que ali se apresentam, são coisas precárias, registros visuais

que nos aparecem como um vestígio, como um esboço, algo ainda por vir. São no geral imagens difíceis de ver, que parecem manifestar uma espécie de crise ou falência da visão. Diante delas, de fato, o olhar é precário e a visão se vê obrigada a abandonar um certo grau de domínio e de controle. (Filho, 2012: 86).

E sabemos que, como um testemunho visual, as imagens de *Purple sea* não são senão uma parte minúscula do horror vivenciado por tantos seres humanos. Há um limite – uma questão limítrofe – em todo tocar (Derrida, 2011: 107), por isso mesmo as “imagens apontam quase sempre para um limite”, escreve Osmar Gonçalves dos Reis Filho, pois há “sempre algo que não se vê ou que não se vê completamente. Há sempre alguma coisa que permanece fora da imagem, que se mantém invisível, misteriosa, ainda por vir”. Daí a razão de que tantas imagens, no filme documental de Amel Alzakout e Khaled Abdulwahed, nos dão a ver objetos (fraldas, coletes, roupas) e corpos flutuantes sugeridos e esboçados no tremor da câmera empunhada,

ao invés de representados. Certa indiscernibilidade compõe os registros visuais de *Purple sea*: as imagens muitas vezes são colocadas em questão, com instantes de enquadramentos desnorreados, agonizantes, fazendo ressoar uma estranheza e desfiguração tanto do espaço onde as vidas migrantes se encontram como de seus próprios corpos: onde eles estão? Quais seus nomes, seus rostos? Assim, “o espectador é encorajado a se envolver de modo mais crítico com a imagem. Ele é convidado a abandonar uma postura passiva e a participar na construção imaginativa da imagem, a preencher suas lacunas” (Filho, 2012: 87). Enfim, ele deve trabalhar ativamente para se posicionar entre imagens que são fragmentárias, residuais, lacunares, onde a ambivalência entre o discernível e o indiscernível é o lance modal de sua construção, de sua “narrativa” e, portanto, não apenas passíveis de interpretações, mas exigentes de interpretações para realmente se constituírem como imagens tangíveis, hápticas do horror que elas documentam.

E sobre a questão limítrofe dos espaços que os migrantes buscam acessar e sobre a flutuação danosa, perversa de seus objetos e corpos à deriva constituída efetivamente por uma noção burocrática de “espera” e “análise” instaurada pelas “autoridades” dos países receptores, Georges Didi-Huberman em *Passer, quoi qu’il en coûte*, remonta decididamente sobre a questão desta espera sem fim dos refugiados ao alcançarem a fronteira, onde suas vidas mesmas nada parecem valer diante da exigência de “documentos oficiais” que validem sua chegada na borda de outro país:

Os refugiados, obrigados a esperar indefinidamente o que se fará com eles, existem apenas como sujeitos de direito – ou como “sujeitos de pleno direito” – porque somente seus papéis eventuais, seus “documentos oficiais”, existirão e falarão por eles. A lei não parece querer pronunciar-se senão sobre esses papéis, mas jamais por eles mesmos. Como se fossem menos sólidos que um pequeno pedaço de cartão dobrado que se perde tão facilmente, se falsifica, é roubado ou voa, ou se afoga. Os refugiados fugiram de um espaço em que se atentava contra sua vida física, contra sua vida, a secas. Arriscaram sua vida para ganhar um espaço de direito. Hoje um campo acolhe-os, dão-lhes de comer, proveem-lhes uma lona ou uma vestimenta impermeável. Mas se trata de um espaço em que continua atentando-se contra sua vida cívica. São condenados pela espera burocrática para conhecer seu “estatuto”. (Didi-Huberman, 2018: 38).

Através da câmera de Alzakout somos alçados ao fragmento da história que nossos olhos ocidentais ignoram ou tão pouco conhecem: um testemunho minúsculo e precário essas imagens geometricamente irregulares nos ofertam, mas que é suficiente para imaginarmos as dezenas de milhares de vidas já perdidas no mesmo mar onde as imagens de *Purple sea* sobreviveram, onde elas hoje se inserem como testemunhos do horror e do abandono, e por isso mesmo elas nos tocam, comovem e revoltam. Sabemos que a diretora sobreviveu, caso contrário o filme não existiria. Sabemos, pelas informações transmitidas nos créditos finais, que das trezentas e dezesseis vidas a bordo, quarenta e duas delas morreram.⁴ As imagens aqui não são

4. Como continua a nos informar os créditos finais do filme, Alzakout filmara o naufrágio entre às

coisas teleológicas, são antes coisas do mundo, em exercício, coisas *entre* a vida e a morte, daí sua potência de torvelinho que nos arrasta, que nos torna refêns das derivas registradas.



Figura 3. O momento onde as mãos da diretora e de sua irmã se entrelaçam dentro do mar.

O entrelaçamento das mãos de Amel Alzakout e sua irmã (Fig. 03) se mistura com outros materiais que se atritam e nos fazem indagar acerca daquilo que vemos. Para Marks (2002), o modelo háptico de visão não conduz o olhar em direção à nomeação e controle das coisas e de seus registros. Ela argumenta que há uma qualidade erótica nesse modelo, mas um erotismo que não se confunde com a sensualidade ou sexualidade. Aqui, o *eros* é expresso pela relação encarnada de proximidade, de abertura ao outro na imagem. Ao mesmo tempo, “o erotismo visual possibilita à coisa vista manter sua incognoscibilidade, se deliciando em jogar na fronteira do cognoscível. O erotismo visual permite ao objeto da visão permanecer insondável” (Marks, 2002:20).

Tal definição nos remete ao pensamento de Emmanuel Levinas (1995), para quem a relação intersubjetiva é revelada pelo *eros*, pelo toque e pela carícia que, na interpelação (entre-peles), um sujeito possa ir além de si, como se, ao tocar o Outro com o olhar, pudesse sentir com ele. O erotismo desenharia, ao mesmo tempo, a necessidade de aproximação e abertura àquele que é diferente, e a dissimetria absoluta em relação ao outro, a marca de uma alteridade radical que nos interdita de registrar o outro como *próprio*, pertencente ao campo da *propriedade* e do poder de dominação que constroem o acolhimento ao estrangeiro (Ribeiro Jr., 2019b).

O erotismo em Levinas se configura como abertura ética, incondicional e responsável ao rosto⁵ do outro. Mas esse rosto não se confunde com a face daquele que ergue diante de nós o clamor de seu sofrimento. O rosto se relaciona mais com um chamado, uma convocação à escuta e à responsabilidade. Na imagem, o rosto pode justamente aparecer através (de)formação, desfocamento e do vestígio: ele seria a expressão da “precariedade que atravessa a plasticidade da imagem a ponto de re-

13h e 30m até às 17h e 30m, ou seja, quatro horas de registros visuais dos quais *Purple sea* nos oferta não muito mais do que sessenta minutos. Isso quer dizer que, muito possivelmente, a própria diretora deve ter registrado *in loco* o afogamento e morte de seres humanos.

5. Em Lévinas o rosto não se confunde com a face humana e não se reduz a ela. Não se trata tampouco de um diálogo verbal explícito, mas de um dizer que nos vincula à alteridade. De acordo com Lévinas (1995), o rosto que dá acesso ao mundo do outro não é passível de ser escrutinado e resiste infinitamente a nossos esforços de aproximação e apropriação. Esse autor revela o rosto como potência de contato com a alteridade, em uma dimensão ética que requer o acolhimento do outro.

velar que antes mesmo de qualquer decisão ou condição dos arranjos que permitem inserir o outro na imagem, o Rosto já desmonta a cena e distorce a imagem” (Ribeiro Jr., 2019a: 58). Certamente a imagem não é elaborada sem o corpo, nem sua significação se dá fora da corporeidade do mundo. Contudo, a imagem é justamente o evento liminar que atualiza o jogo, o contato erótico e o contrato ético entre aquele que cria, aquele que figura na imagem e o espectador.

A imagem emerge como um evento, um acontecimento constituinte da subjetividade do corpo do artista em contato com a exterioridade do rosto. E vice-versa, a própria vulnerabilidade do rosto se entrega à susceptibilidade do corpo do artista, de sorte que a imagem se revela prenhe de relação, de incompletude, de falta. Enfim, a imagem carrega em si o desejo de outrem pelo fato de ela (a imagem) se produzir na (inter)corporeidade na qual o vidente-visto. (Ribeiro Jr., 2019a: 51).

Assim, em *Purple sea*, a poética da imagem é indissociável do contato ético e sensível presidido pela relação com outrem. A imagem é criada a partir de uma “dupla alteridade com que se depara o sujeito: a morte como alteridade à qual está submetida a alteridade de outrem”. (Ribeiro Jr., 2019b: 285). A relação erótica promovida pela visualidade háptica das imagens de Purple Sea se constitui a partir de uma responsabilidade ética diante da morte que ameaça constantemente o rosto do outro. Tal responsabilidade é construída sobretudo a partir da hospitalidade e da escuta do clamor do outro que se apresenta diante de nós, corpo a corpo conosco nas imagens. Nessa perspectiva, as imagens do documentário abrem espaço ao processo liminar de avizinhamo e proximidade do outro, de acolhimento de sua demanda e de construção de uma responsabilidade ética, que desenha não só uma possibilidade de relação com outrem, mas de individuação de si. O gesto ético rompe o isolamento do eu para, em uma relação erótica com o outro, tornar possível a emergência da vulnerabilidade que desestabiliza, desorganiza e abre espaços de contato hospitaleiro.

Entre a “crise dos refugiados” e os espectros que rondam a Europa

Joan Stavo-Debaugé (2017) renova com originalidade admirável certas concepções filosóficas presentes nas articulações acerca da questão da hospitalidade: vai de Derrida ou Marc Crépon até as inclinações essencialmente sociológicas de George Simmel e Isaac Joseph, conduzindo suas elaborações investigativas a repensar em profundidade o problema da hospitalidade e renová-lo introduzindo a noção de pertença/pertencimento. Ele revela dois princípios primordiais: um temporal, o outro conceitual. Para o autor o fenômeno da hospitalidade muitas vezes, se não se cumpre, parece reduzir-se à situação paradigmática do encontro do estrangeiro com a comunidade em que se insere. Com efeito, este encontro é um momento privilegiado, mesmo essencial, para pensar a hospitalidade. No entanto, reduzi-la prestando atenção exclusivamente à situação de encontro – seja ela real ou metafórica – é esquecer que o momento da recepção marca para o estranho/estrangeiro apenas o início de um processo de integração. A hospitalidade não pode, portanto, ser reduzi-

da a um momento, a um encontro, a uma travessia. Deve, ao contrário, ser pensada a longo prazo, no tempo, muitas vezes extenso, que o esforço de se tornar membro pleno de uma comunidade exige do estrangeiro. Por esta razão, o autor desenvolve uma visão de hospitalidade que – longe de qualquer abstração – tem como horizonte a pertença do recém-chegado à sua nova comunidade. Assim, a hospitalidade é aquela sem a qual nenhum pertencimento é possível.

Contudo, é preciso esclarecer que o refugiado, na situação limítrofe da fuga para outro país, acaba por ramificar-se (como elaborado por Jacques Derrida) para além do ser estrangeiro.⁶ Ele é um estranho, um bárbaro que sequer tem a chance de iniciar um processo de integração à nova terra e cuja presença parece carregar em si mesma alguma enfermidade rara e incurável. Isso já se passara antes (os “degenerados” à época do Nazismo) quando Hannah Arendt (2013) na década de 1940 escrevera seu ensaio *Nós, os refugiados*, e os prolongamentos e definições hoje, embora modificados, continuam a insistir em certas noções como “terra e sangue” para justificar a violência exercida contra estes seres humanos.

Nesse ensaio, ela discutia - com incontestável conhecimento de causa devido à situação *in extremis* que ela mesma vivenciara⁷ – a questão daqueles novos apátridas (*stateless*) que a segunda guerra e o Nazismo tinham expelido à Europa. O que é crucial nas linhas de Arendt, quase oitenta anos depois de sua publicação original, é perceber a fratura ocasionada por esta então abrupta *condição humana*:

Um refugiado costuma ser uma pessoa obrigada a procurar refúgio devido a algum ato cometido ou por tomar alguma opinião política. Bom, é verdade que tivemos que procurar refúgio; mas não cometemos nenhum ato e a maioria de nós nunca sonhou em ter qualquer opinião política radical. O sentido do termo “refugiado” mudou conosco. Agora “refugiados” são aqueles de nós que chegaram à infelicidade de chegar a um novo país sem meios e tiveram que ser ajudados por comitês de refugiados. (Arendt, 2013: 7).

6. Michel Hastings, Bénédicte Héraud e Anne Kerlan esclarecem a importância e a necessidade intrínsecas de repensar o conceito da hospitalidade em nossa atualidade, cujas dinâmicas migratórias são condicionadas aos imperativos nacionais de segurança e soberania: “No entanto, reexaminar o significado da hospitalidade nestes tempos de brutalização dos direitos humanos, realizada em nome de imperativos de segurança e soberania nacional, não deve nos fazer esquecer que ela não é apenas um ideal, mas também uma experiência social. Historicizada, a partir do encontro, em contextos específicos, com outro de outro lugar, a hospitalidade gera um repertório repleto de comportamentos individuais ou institucionais, emoções mais ou menos socialmente compartilhadas, mecanismos oficiais ou espontâneos, temporários ou duradouros, de necessárias reinvenções de lugares e temporalidades”. (Hastings *et al*, 2018: 10).

7. No ano de 1933, Hannah Arendt tinha escapado por muito pouco dos primeiros campos concentracionários alemães, e de forma sucessiva refugiou-se na antiga Tchecoslováquia, depois na Suíça e por fim em Paris – antes de sua decisiva partida para os Estados Unidos da América. Contudo ela não pôde escapar, em maio de 1942, nem ao *Velódromo de Inverno*, nem ao campo de concentração de Gurs. Mas já como uma intelectual influente e refugiada bem informada, conseguiu justamente “atravessar os muros”, escapar dos alambrados de arames farpados do campo concentracionário antes de conseguir cruzar a barreira para a Espanha e Portugal. Como consequência estava bem situada, tanto no plano prático como no plano histórico e filosófico, para lançar certa luz sobre a experiência do refugiado. A partir desta experiência como refugiada, em 1943, dois anos após fixar residência nos Estados Unidos, Hannah Arendt (2013) escreveu o ensaio *Nós, os refugiados* (*We refugees*) para a revista *The Menorah Journal* (Lessa Filho; Vieira 2020: 240).

Arendt logo percebeu, portanto, a violência política e estatal intrínsecas à “crise dos refugiados” de sua época, a partir desta inesperada posição agora ocupada por estes seres humanos expulsos de suas terras originárias devido ao regime hitlerista e à guerra contra ele travada.

Giorgio Agamben resgata, na década de 1990, o pequeno ensaio da autora alemã, esclarecendo a *contemporaneidade* das palavras de Arendt, uma vez que ela já antevia a corrosão total das categorias jurídico-políticas tradicionais, como o regresso insistente que os refugiados/migrantes exerceriam na Europa e no mundo – “como se para clamarem uma dignidade, diríamos inclusive, um lugar *legítimo* no mundo” (Lessa Filho;Vieira 2020: 241). Para Agamben, “o refugiado é, talvez, a única figura pensável do povo no nosso tempo e, ao menos até quando não for realizado o processo de dissolução do Estado-nação e da sua soberania, a única categoria na qual é hoje permitido entrever as formas e os limites de uma comunidade política por vir.” (2001: 22).

Tanto o texto de Arendt quanto o de Agamben parecem-nos tristemente atuais, como se tivessem sido escritos à luz do presente, do incessante movimento de refugiados e de pessoas em busca de proteção no continente europeu (Richmond, 1993), e da permanência dos refugiados, com maior ou menor intensidade, nas bordas de uma dialética atroz que guarda, no interior de um aclamado discurso hospitaleiro, as violências e preconceitos necropolíticos contra todos os povos migrantes nas últimas décadas (Fiddian-Qasmiyeh, 2014).

E é justamente na definição da “crise dos refugiados” que o mundo ocidental busca mitigar o crime humanitário que salta aos olhos. Quando se fala em “crise dos refugiados”, aproxima-a de algo como uma “crise econômica”, “crise hídrica” ou “crise política”⁸. Essas crises são contornáveis, são, quando muito, crises que terminam nos espaços mesmos de um único estado ou país. Mas a “crise dos refugiados” alonga-se para além dos muros das cidades, dos estados ou dos países, amplifica-se entre as nações que não sabem o que fazer com os fluxos incalculáveis destes seres humanos que não param de chegar por todos os lados, que impelem, sobretudo ao “velho continente”, a olhá-los, a considerar seus movimentos migratórios – seus movimentos de vida e desejo.

Mas uma “crise” pode ser considerada sob pelo menos dois pontos de vista: não é apenas uma doença que deveria ser sofrida ou infligida, é também um processo que muda todos os referenciais e que, portanto, contém todos os elementos de uma cura ou de um caminho para sair dela. As imagens da exposição dos refugiados são todas, à sua maneira, imagens de crise: sintomas daqueles processos em que o mundo se encontra em uma encruzilhada, não podendo fechar todas as fronteiras (não

8. “A ‘crise dos refugiados’ da que tanto se fala hoje em dia poderia ser considerada, com maior gravidade ainda, uma crise política das instituições jurídicas de hospitalidade ocidental: ‘Supostamente há uma crise, mas não é a dos refugiados’, afirmava recentemente François Gemenne: ‘Esta crise é, em primeiro lugar, a da Europa’”. (Didi-Huberman, 2018: 74).

apenas porque isso seria materialmente impossível, mas porque caso uma vez fechadas, os migrantes, como sempre fizeram, dariam um jeito de atravessá-las apesar de tudo), nem desejando acolher os seres humanos que nelas chegam.

O que *Purple sea* nos dá a ver, como antes outros documentários como *Border*, de Laura Waddington, *Nous, refugies palestiniens (2014)*, de Agnès Merlet ou *Ta'ang (2016)*, de Wang Bing, é a ideia do desejo: refugiados, migrantes, apátridas e todos aqueles que saem de suas casas – independentemente dos motivos da partida – encarnam o desejo humano de que nada pode superar a travessia, o desejo de estar em movimento. Sabemos que para os pensadores pré-socráticos o movimento era o princípio da vida: o que move está vivo. Henri Bergson também falava nesses moldes, onde para ele o movimento é ato criador, o “grande sopro da vida” que arrasta as formas para fora da sua “semidormência”, “deixando-nos entrever”, conclui Bergson, “que o ser vivo é sobretudo *um ponto de passagem*, e que o essencial da vida está *no movimento que a transmite*” (Bergson, 2010: 146-147; grifo nosso).

Hoje esse “princípio da vida” pode ser chamado de desejo. O desejo de passar, de “insistir [...] em passar a fronteira, de atravessar os obstáculos alçados contra a liberdade mais elemental: a de pôr-se em movimento para dar as costas à morte” (Didi-Huberman, 2018: 62). Mas a cada travessia, a cada passagem o refugiado se inscreve sob o signo da morte. É por isso que Jacques Derrida e Georges Didi-Huberman perceberão nos migrantes algo do espectro, do fantasma: ainda que as fronteiras estejam fechadas, eles serão capazes de atravessá-las. Os refugiados passarão. Como vida ou como espectros.

Passar. Passar custe o que custar. Melhor morrer do que não passar. Passar para não morrer neste território maldito e nesta guerra civil. Ter fugido, ter perdido tudo. Passar para tentar viver aqui, onde a guerra é menos cruel. Passar para viver como sujeitos de direito, como simples cidadãos. Pouco importa o país, enquanto seja um Estado de direito. Passar, então, para deixar de estar fora da lei comum. Passar para sentirem-se protegidos por convenções internacionais, convenções dos direitos do homem, uma justiça para que um crime não fique impune. E se é preciso, para passar, pagar a quem nos faça passar, a um bandido: situar-se fora da lei. Tomar esta decisão, ainda que seja com o terror no ventre, ainda que seja com o temor por sua vida, pela de seus filhos. Em todos os casos: passar para viver. Porque ali onde escapastes dos muros cercados dos sótãos sob as bombas, encontrastes uma fronteira fechada. (Didi-Huberman, 2018: 38-39).

Ainda que mortos eles conjurarão os muros e as bordas do mundo que os recusaram. Ainda que materiais ou imateriais sempre serão vistos como ameaça, como ser hostil. Sobre isso, escrevera Derrida:

No fundo, o espectro é o porvir, ele está sempre porvir, não se apresenta senão como aquele que poderia vir ou revir: no porvir, diziam as potências da velha Europa no século passado, é preciso que ele não se encarne. Nem em público, nem às escondidas. No porvir, ouve-se por toda parte hoje, é preciso que ele não reencarne: não se o deve deixar revir posto que é passado. [...] Qual é exatamente a diferença de um século a outro? Seria a diferença entre um mundo passado - quan-

do o espectro nele apresentava uma ameaça *porvir* - e um mundo presente, hoje, em que o espectro representaria uma ameaça que alguns gostariam de acreditar passada e da qual seria preciso ainda, ainda no porvir, conjurar o retorno. (Derrida, 1994: 59-60).

Os espectros – aqueles que viveram uma experiência limítrofe, aquela entre a vida e a morte (as escravidões, as travessias do mar etc) – tornaram-se fantasmas, seres humanos para os quais a morte não é mais fundamentalmente estranha. Didi-Huberman (2018) percebe nos seres espectrais que afluem para a Europa, nesses transeuntes por excelência, o ressurgimento das ancestralidades que os habitantes europeus reprimiram. O espectro, diz ele amparado por Freud, é apenas um assustador “estranho familiar” (*Das Unheimliche*) porque parece capaz de reabrir uma velha ferida que não permitiria que a vida fosse vivida como anteriormente.

“Uma genealogia de fantasmas” (Derrida, 1994: 146), então, a cada imagem que surge das vidas migrantes, a cada imagem porventura de seres humanos em campos de refugiados, abandonados à morte em desertos ou à deriva em alto mar. Então a espectralidade torna-se, para Didi-Huberman, uma genealogia esquecida que emerge à luz diante da presença da vida migrante, e cujo refugiado representa tenazmente os *espectros de nossos pais que retornam*:

[...] quando nos aparece um espectro, é nossa própria genealogia a que emerge à luz [...]. Um espectro seria então nosso “estrangeiro familiar”. Sua aparição é sempre reaparição. É, portanto, um ser *ancestral*: um pai - distante, certamente - que diversas vezes temos de ver regressar para casa, porque, se regressa, é provavelmente para reabrir entre nós uma secreta e persistente ferida relativa à questão genealógica. (Didi-Huberman, 2018: 31-32).

Há, contudo, outra interpretação possível para a espectralidade que ronda o rosto dos refugiados: a reafirmação da impossibilidade de eles serem capturados, nomeados, contidos, aprisionados em fórmulas prontas de fabricação de formas de vida disciplinadas pela governamentalidade institucional. O regresso dos espectros e sua presença constante na memória política de um povo dificulta a sideração, o esquecimento, ajudando a combater a imobilização no espetáculo do terror, da interdição e da morte. Assim, a espectralidade pode ser uma forma de consideração, tal como nos aponta Marielle Macé, ou seja, como uma forma de perceber – e comover-se – com os movimentos da vida migrante à luz da sua dignidade fundamental – o direito, a justiça:

Considerar de fato é olhar atentamente, ser delicado, prestar atenção, levar em conta, tratar com cuidado antes de agir e para agir; é a palavra para “tomar em estima”, “fazer caso de”, mas também para o juízo, o direito, o peso, o escrutínio. É uma palavra para a percepção e a justiça, a atenção e o direito. Ela designa essa disposição em que se conjugam o olhar (o exame, pelos olhos ou pelo pensamento) e o respeito, o escrupulo, o acolhimento sério daquilo que devemos fazer esforço

para manter sob os olhos... Diante de acontecimentos tão violentos quanto a “crise dos migrantes”, é mais comum, mais imediato, deixar-se siderar do que considerar. (Macé, 2018: 29-30).

Já Gilles Clément (jardineiro), Emanuele Coccia (filósofo), Antoine Kremer (geneticista), Jacques Tassin (agrônomo) e Sébastien Thiéry (político) em um manifesto a favor dos refugiados/migrantes escrevem que as “migrações são uma condição da existência” e que os “povos obrigados a migrar, aspirando a condições toleráveis de vida, partem não em direção a espaços familiares equivalentes, mas para o estranho e o desconhecido de mundos possivelmente melhores” (Clément *et al.*, 2018: s/n).

Toda migração viva é apenas a expressão temporal de uma contingência. Pensá-la como autônoma seria justamente fazer dela uma abstração, isto é, assimilar certos povos maltratados a portadores de coletes salva-vidas. Por trás do termo migrante não há nada. Por trás do homem que o termo designa há uma travessia do mundo. E por trás de toda selva, qualquer que seja o objeto que designa esse termo, há a emergência mesma de um mundo em devir. Mais do que de migração, é uma questão de ambientes que são abandonados, de outros que descobrimos e ajudamos a se refazer, de confrontação entre populações, de posturas hostis e acolhedoras. (Clément *et al.*, 2018, s/n).

A possibilidade de produzirmos consideração ao escutarmos o rosto dos outros que chama por nós e nos mostra seu sofrimento através e entre as imagens de *Purple Sea* está, a nosso ver, associada ao modo como o dizer espectral das corporeidades limítrofes se traduz em uma relação ética na qual o outro permanece radicalmente outro em nós, ao nosso lado, no trânsito e nos fluxos que transformam fronteiras em limiares. Traduzir em imagens o sofrimento próprio e dos companheiros de viagem significa não apenas arrancar enunciados de uma situação traumática, mas também não permitir que o sofrimento aconteça no abandono e no esquecimento. Além disso, fazer imagens apesar de tudo é tornar possível a construção da ética da responsabilidade, pautada no encontro e na escuta daquele que sofre, mas também na necessidade de elaborar uma resposta. Tal resposta ao outro que padece é a abertura, a hospitalidade, a capacidade de experimentar o encontro com o rosto como “recusa à indiferença à morte do outro, cujo desfecho se anuncia para breve”. (Ribeiro Jr., 2019b: 294).

Sobre as fronteiras inconfessáveis e seus limites

Alain Brossat denomina de “fronteiras inconfessáveis/inconfessadas” aqueles espaços interiores, furtivos que separam os vivos (ou dignos) e os não-vivos (ou indignos), como também percebe que as *fronteiras cercam os migrantes* por todos os lugares, não apenas nas geografias limítrofes de um país, em seus limites fronteiros. O autor ilumina que tais “fronteiras inconfessáveis/inconfessadas” são como locais metamórficos de desprezo, de ameaça, por fim, gestos e movimentos etnofóbicos que emergem subitamente ante o refugiado:

O próprio das fronteiras interiores, furtivas, inconfessáveis/inconfessadas, aquelas que separam em categorias os vivos e não (vivos), as entidades estatais ou territoriais, é sua mobilidade, sua capacidade de multiplicação, sua dispersão. Esta modalidade da fronteira se encontra por todas as partes: nas oficinas da prefeitura onde os refugiados e solicitantes de asilo fazem fila para tentar obter os documentos indispensáveis para sobreviver no exílio; na rua, onde o estrangeiro em “situação irregular” está obrigado a apresentar seus papéis aos policiais que repararam em sua fisionomia ou em seu sotaque “exótico”; nos grandes armazéns onde o vendedor o trata com desdém; no escritório de contratação onde é discriminado... E depois, quando a situação política piora, quando se incrementam as tensões internacionais, tudo ocorre subitamente; como se o traço sub-reptício da fronteira furtiva se espessasse e ascendesse à uma visibilidade dramática: rebatizados como “residentes inimigos”, os refugiados são detidos na primeira hora da manhã e conduzidos a esses espaços inomináveis que as autoridades não temem em chamar de “campos de concentração”. (Brossat, 2014: 138).

Já Marielle Macé, em um opúsculo dedicado às vidas migrantes, propõe um estudo acerca da “limitrofia” a partir das concepções de Peter Szendy, este campo onde o limite/limitrofe faz casa, etimologicamente, e assim alça um *espaço de dignidade* a habitar as vidas migrantes:

Poderíamos colocar tudo isso sob o signo de uma palavra: limitrofe. “Limitrofe” vem do latim *limes* - o limite, a fronteira - e do grego *trophe-a* ação de nutrir, o alimento. Eram chamadas de *limitrophi fundi* as terras atribuídas aos soldados estacionados nas fronteiras a fim de poder assegurar ali sua subsistência. O limitrofe é aquele que se mantém na borda, no limite, o que vive na fronteira e faz nela sua estadia: é o que se nutre no limite e se nutre do limite; mas é também, de certa maneira, o que nutre o limite, espessa e adensa a fronteira [...] e, ainda, o que agrava o limite e complica seu sentido. (Macé, 2018: 23).

E ao utilizar as seguintes palavras do poeta Claude Mouchard:

Que borda nos separa - a nós franceses, europeus, ocidentais - daqueles que, vindos da África, da Ásia ou de diferentes países do Leste, tentam desesperadamente atravessá-la? Essa borda não é feita apenas de fronteiras, arames farpados ou campos de retenção. Sentimos que ela passa no meio de nós, um pouco em toda parte, nas cidades ou no interior. Ela se deixa sentir em toda parte entre nós - em nossa vida ordinária - e eles... Ela sulca e transforma o dentro comum, passa em meio a tudo o que nos permitiria cegamente acreditar que estamos entre nós. (Macé, 2018: 24).

Marielle Macé complementa – e que poderia muito bem ser uma análise das imagens de *Purple sea*:

Nossa borda, de fato, não é apenas uma questão de espaços, são os *barcos deslizando para nossas costas*, são todos aqueles que chegam, que nos chegam e nos acontecem. É uma borda que nos transpassa, nos divide, nos revela dilacerados

e disjuntos; o “nós” e o “dentro” interrompidos pelo que vem, a borda fazendo “irrupção e interrupção” em pleno centro. Essas bordas que não são mais bordas, e sim feridas da cidade, reverses da cidade na cidade, mas também, e ainda, vertentes da vida, lados do mundo, bons ou maus lados de um mesmo mundo. (Macé, 2018: 24-25; grifo nosso).

E *Purple sea* nos mostra, justamente, imagens limítrofes do horror sob a água do mar. O contorno inferior daqueles corpos (Fig. 04), o contorno ajuntado daquelas vidas parte submersas – certamente desesperadas –, na liquidez assustadora de um oceano onde eles estão à deriva. Quando a câmera tremulante de Alzakout emerge à superfície, os sons “abafados” pela submersão do aparelho na água são anulados e, como num terrorífico estilhaçar, a abafação do som submerso é atravessado por gritos e apitos, como se rasgando a membrana aquosa que separa a imersão e a emergência, como se a própria câmera tanto quanto a diretora, ao uníssono, tomassem neste gesto o ar de suas próprias respirações para tentar escapar do afogamento iminente.



Figura 4. As partes inferiores e submersas dos migrantes que *Purple sea* nos dá a ver.

Nos pouco mais de sessenta minutos de duração do documental, os momentos em que a câmera emerge à superfície (Fig. 05) são raros, talvez para empalidecer aquele terror para si mesma e dentro do mar, para mitigar, ainda que sonoramente, o desespero asfíxiante daquela *situação limítrofe*. Sem dúvida, em *Purple sea*, o horror é também uma questão sonora. A importância crucial do som no filme se dá pelo simples fato de que em tal condição extrema, somente o fato de Alzakout empunhar a câmera e registrar, com notável coragem, a situação *in extremis* por ela vivenciada é uma crença na sobrevivência, e nada mais era possível fazer: apenas empunhar a câmera e esperar o resgate ou a morte. Assim, é latente nas imagens do documental a essência de testemunho que ele busca transmitir: como já dissemos, a diretora sobreviveu, mas naqueles instantes onde a filmagem capturava o desespero e a incerteza, nada, obviamente, estava garantido. Essas imagens legitimamente desfocadas, tiritantes, submersas são imagens hápticas de uma estirpe que não nos é desconhecida. Porque se são imagens de *dentro do horror iminente da morte*, elas

se aproximam, em seu teor testemunhal, daquelas fotografias tiradas por Alberto Errera dentro do Crematório V de Auschwitz, ainda que os elementos ameaçadores que estes gestos registrem estejam em polos antitéticos: um é a água de um oceano à deriva, o outro, a incineração à céu aberto após os gaseamentos nas câmaras da morte (Fig. 06). Água e fogo. Elementos da vida. Elementos da morte.

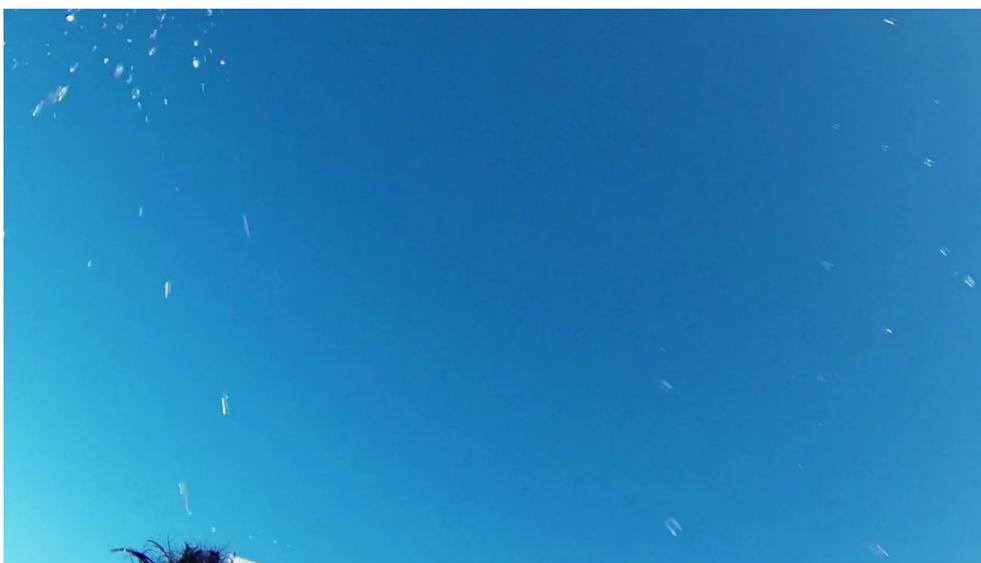


Figura 5. Um dos momentos que a câmera emerge à superfície e acaba por mirar o céu.



Figura 6. Uma das fotos tiradas por Alberto Errera (“Alex”) dentro do Crematório V de Auschwitz.

E, todavia, quando emergida a câmera fica apenas por alguns segundos à luz da superfície, e a intensidade asfixiante entre o emergir e imergir lembra alguém prestes a afogar-se e que de todas as maneiras tenta retornar à superfície para recuperar o ar, para evitar a morte. Em algumas dessas emersões, em alguns momentos cruciais e inesperados, somos capazes de ver, finalmente, alguns rostos humanos. Alguns rostos frente a todo aquele horror (Fig. 07). Mas estes rostos nos chegam sempre “fragmentados”, quando muito conseguimos enxergá-los de perfil. Rostos levantados, com os queixos apontados para o céu, para que eles mesmos fiquem o mais distante possível de submergirem na água.

Erguer o rosto, nas palavras de Didi-Huberman (2003; 2021), é um gesto possibilitado pelo erguer de uma imagem, uma imagem que, apesar de tudo, testemunha não apenas um acontecimento traumático, mas também a dificuldade e a resistência de compreender como a brutalidade do trauma pode ser, de algum modo, capturada. Uma imagem se ergue para erguer um rosto, para erguer os sons por ele emitidos, sejam eles audíveis ou não em meio a ruídos e sons descontraídos: a imagem não coincide com o real, não se trata de produzir uma representação apenas, mas de evidenciar que há um processo, um trabalho, um corpo a corpo que faz da possibilidade mesma de erguer a câmera um acontecimento, revelando as tensões entre o trabalho de morte e o trabalho de olhar, de fazer imagem, ou melhor, de arrancar uma imagem contra toda impossibilidade.

É perturbador que esse desejo de arrancar uma imagem tenha se concretizado no momento mais indescritível, no qual não havia mais espaço, para aqueles que assistiam embasbacados a aquilo, para o pensamento nem para a imaginação. Tempo, espaço, olhar, pensamento, *pathos* – tudo era ofuscado pela enormidade maquínica da violência produzida. (Didi-Huberman, 2003:16).

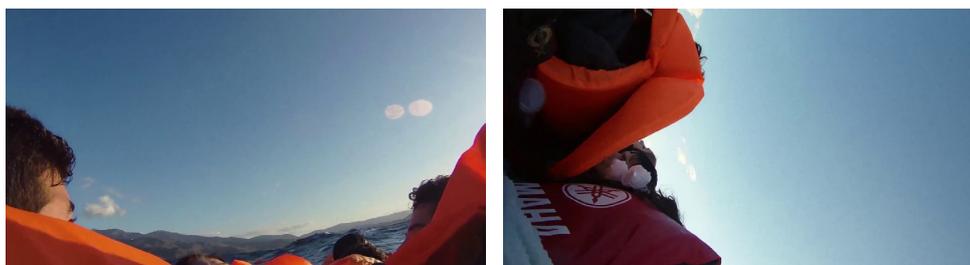


Figura 7. Alguns dos rostos “fragmentados” que são capturados pela câmera de Alzakout.

O contato com vislumbres dos corpos dos migrantes à deriva através das imagens pode permitir a emergência de um “olho à escuta” (Didi-Huberman, 2012: 38), uma vez que a dignidade do ser humano é construída por meio de um olhar que escuta o clamor e o apelo vindo da alteridade. Escutar através do olhar tornado sensível constitui uma relação política, ética e comunicativa de hospitalidade, solicitando outro imaginário e uma forma de consideração que se posiciona contra o apagamento das formas de vida precárias no interior das imagens e entre elas e seus espectadores.

Como indica Didi-Huberman (2012), trata-se de tentar ver a humanidade do outro, de imaginar para ele uma forma de vida que vai além dos enquadramentos conformados pelos holofotes midiáticos. Responder ao outro que nos interpela a partir da imagem é um exercício ético, estético e político que nos convoca não como testemunhas passivas (ou cúmplices de uma injúria), mas como interlocutores expostos a sermos desfeitos e despossuídos por aqueles que nos interpelam desde a cena narrativa da qual fazem parte as imagens. Assim, a imagem de um corpo sofrido pode nos assombrar justamente porque atesta que houve uma agressão, uma violência, um padecimento que poderia ter sido evitado.

Sob esse aspecto, o gesto de “tornar sensível” (*rendre sensible*) mencionado por Didi-Huberman (2016), refere-se ao modo como a imagem torna inteligíveis a nós alguns acontecimentos sensíveis, excessivos e conflituais: ou seja, torna legível e evidente um sintoma (uma interrupção no saber). O sintoma nos apresenta nas imagens o lugar no qual um povo sofre, o lugar a partir do qual esse povo indica “uma crise não apaziguada” que a governamentalidade teima em negar (Didi-Huberman, 2012: 214).

Povos migrantes se deslocam unidos, figurando uma ação na qual seus corpos adquirem peso, existência concreta, pesam de cansaço, pesam sobre nosso olhar: sua concretude nos desloca, olhamos os detalhes, percorremos cada fragmento de pessoa do grupo, imaginamos as famílias, vemos objetos que boiam em torno de naufragos em seu esforço descomunal para impedir que sua forma de vida se perca totalmente, a tentativa de sobreviver a qualquer custo. Nessa luta atroz pela vida, o aparecimento político dos migrantes produz gestos biopotentes que acionam uma relação com o espectador capaz de que permitir a figuração como caminho para a construção relacional da dignidade (Didi-Huberman, 2012).

Na figuração de povos migrantes as imagens não são vistas exclusivamente como imagens-documento, como registro de um real marcado pela precariedade e pela pretensa determinação prévia das existências e seus destinos, mas tais povos são observados de forma a evidenciar um trabalho dissensual de rearranjo singular dos modos de aparição, das coordenadas do representável, da figuração e de sua politicidade. Por isso, o gesto de “tornar sensível” não requer uma análise do conteúdo das imagens, mas dos arranjos discursivos que, através delas, permitem ou não o aparecimento político das corporeidades em deslocamento.

É assim que a representação pode ser desafiada pela figuração, ou seja, por regimes de imagens que interrompam o fluxo consensual de legibilidade do mundo, criando um sintoma, um reagenciamento dos enunciados circulantes, fazendo aparecer um intervalo que multiplique as possibilidades de encontro entre aqueles que aparecem nas imagens e aqueles que estão diante delas, entre elas. Para Didi-Huberman, “tornar sensível” é produzir uma operação que cria formas de “aparências” capazes de evidenciar e articular modos distintos de imaginar um acontecimento.

Além disso, a figuração relaciona-se ao modo como sujeitos ganham agência nas imagens: como sua agonia pode ser captada em imagem de modo a abrir planos de conexões e desconexões, aproximações e distinções, fratura e recomposições

que não realizam expectativas de legibilidade, trazendo ao olhar do espectador uma indecidibilidade que o torna sensível a aspectos que antes não seriam objeto de contemplação ou consideração.

A nosso ver, formas de vida reveladas nas imagens e entre elas podem “tornar sensíveis e legíveis as falhas, os lugares e os momentos por meios dos quais os povos, ao declararem sua impotência, afirmam, ao mesmo tempo, o que lhes falta e o que desejam” (Didi-Huberman, 2016: 422). Assim, Didi-Huberman (2016) busca evidenciar como as imagens, dialeticamente, tornam sensíveis – acessíveis, legíveis e dignas de consideração – a vida e a sobrevivência dos povos expostos à desapareição e à morte, ao mesmo tempo em que elas declaram a vulnerabilidade dos oprimidos em situações que os expõem à violência, ao silenciamento e, justamente por isso, demandam outras formas de acolhimento, consideração e hospitalidade nas imagens.

Considerações finais

Como mostrar aquilo que mesmo à distância já é tão difícil de ver, e empunhando uma câmera na mão, dentro do naufrágio iminente de tantos corpos? *Purple sea* consegue captar as parcelas de humanidade daqueles que lutam pela vida no oceano, deixando tal acontecimento não apenas como registro do crime da negação, mas também para evidenciar a permanência dos espectros às bordas do horror e da travessia pela dignidade da vida. Filma-se *tão proximamente* uma deriva para fazer ecoar os dizeres de rostos que demandam consideração e que ganham, na visualidade háptica, a chance de configurar uma relação erótica capaz de permitir o acolhimento de outrem, desorganizando e deslocando o eu, e abrindo a imagem como espaço liminar de jogo e interpelação entre diferentes agentes. O eros torna sensível e dialetiza o olhar: a relação erótica é privilegiada em *Purple sea* não apenas por utilizar a linguagem háptica como vetor de movência nas imagens, mas também por ser a dinâmica em que se pode sair de si e encontrar o outro, evitando de torná-lo objeto figurativo de conhecimento. O tema do erótico como experiência de encontro com a diferença radical também permite padecer com o outro, pois “ele me atinge como se eu o tivesse escutado antes de ele falar” (Ribeiro Jr., 2019b: 289). Ao mesmo tempo que o filme nos implica em uma relação ética na qual padecemos com corpos à beira da morte, ele nos permite escutar o clamor de seus rostos não pela palavra proferida, mas pela construção de um espaço-tempo liminar que nos oferece a chance de entrar em contato e experimentar com os outros o desespero da vulnerabilidade extrema.

Purple sea materializa uma antiética do mundo ocidental, que renega a entrada, o asilo a esses seres humanos que fogem das guerras e da fome. Eles não desejam nossos empregos ou nossas casas. Eles apenas desejam continuar a viver, a estar e agir no mundo, em movimento. “A emergência mesma de um mundo em devir” (Clément *et al*, 2018). Talvez seja justamente isso que *Purple sea* nos dá a ver: corpos em situações de emergências, corpos procurando o devir-mundo de seus próprios desejos mesmo contra todas as fronteiras e bordas que lhes renegam. Corpos, então, buscando prosseguir na vida, ressurgir apesar de tudo. Contudo, isto é precisamente aquilo que as imagens do filme fazem emergir: elas se dirigem a nós, impelindo nossos próprios olhos a perfurarem as temporalidades de mundos outros, desconhe-

cidos. É então que essas imagens mesmas com toda urgência, precariedade e horror que elas transmitem ainda são capazes de constituir, pela força da coragem e da vida que delas emanam, um exercício visual, e, inclusive, um exercício poético, porque “toda responsabilidade do testemunho envolve uma experiência poética da linguagem” (Derrida, 2000: 181).

Em *Purple sea* não estamos diante de uma presença romântica do rosto, mas diante de algo que fere, que perturba, que expõe nosso fracasso em “ser com” o outro, em “ser pelo” outro, e justamente naquele instante que se anuncia sua morte. Mas não podemos nos desvencilhar de seu apelo: nos limiares ético-poéticos da visualidade háptica, a “carne do outro já se encontra deslizando em minha carne, em um apelo à carícia, mas também contra o conforto de eu querer permanecer em mim” (Ribeiro Jr., 2019b: 295). Assim, a ética da responsabilidade tecida através da escuta erótica do rosto nos convida a pensar acerca de como essa interpelação pode intervir no modo em outras possibilidades de elaboração das formas de articulação do corpo social. Ética e justiça se encontram de modo a permitir que o gesto de acolhimento dê origem a formas de vinculação social “que respondam aos direitos de outrem, ao mesmo tempo que promovam, ergam e protejam o rosto vulnerável sujeito à morte e à violência” (Ribeiro Jr., 2019b: 302).

Portanto, as imagens de *Purple sea* fazem remontar o tempo (Didi-Huberman, 2015), o que implica também que elas propõem uma possibilidade outra, uma bifurcação na história, formulando uma nova hipótese, concedendo novos processos visuais e de testemunho para que constatem o acontecimento, para que ele se imponha diante de nós, mas também para que aprendamos, com a mais simples lógica, que como para todos os outros seres vivos que só podem sobreviver em um ambiente que, de uma maneira ou de outra, aceita e integra a presença e o devir, a hospitalidade se mostra como o único meio propício ao futuro de nossa espécie (Clément *et al.*, 2018).

Que as imagens do filme, mas não tão somente elas, como as imensuráveis imagens de migrantes/refugiados que nos assaltam, que inundam nossas telas cotidianamente, sirvam para uma lição dada de ombros tantas vezes: os *homo sapiens* são *homo migrans*, seres migratórios por excelência, por isso que sobrevivemos às evoluções, às mudanças climáticas. São os *movimentos da vida*, também, residentes nas minúsculas estruturas, nas “existências mínimas” (Lapoujade, 2017) que nos permitiram vencer os fascismos diversos, as opressões, as asfixias do poder, como tão belamente metaforizou Félix Guattari em conversa com Gilles Deleuze (1992: 30): ser como a água que arrebenta o cano que lhe oprime, fabular, encontrar e exercer a ideia de fazer fugir, de sublevar o desejo enquanto resposta aos muros e fronteiras, às travessias impedidas, às mortandades das *passagens* daqueles que buscam viver apesar de tudo.

Referências bibliográficas

- Agamben, G. (2001). *Medios sin fin*. Valencia: Pre-textos.
- Arendt, H. (2013). *Nós, os refugiados*. Covilhã: LusoSofia press.

- Benjamin, W. (2000). *Sur le concept d'histoire* [1940]. In W. Benjamin, *Œuvres*, III, Paris: Gallimard.
- Benveniste, É. (1969). *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Bergson, H. (2006). *Memória e vida*. São Paulo: Martins Fontes.
- Brossat, A. (2014). *La resistencia infinita*. Valência: Tirant Humanidades.
- Clément, G. et al. (2018). Migrar, uma condição de existência do vivente. Disponível em: <https://flanagens.blogspot.com/2018/09/migrar-uma-condicao-de-existencia-do.html>
- Deleuze, G. (1992). *Conversações*. São Paulo: Editora 34.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (1997). O liso e o estriado. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. In. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia* (pp.191-228). São Paulo: Ed. 34.
- Derrida, J. (1994). *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.
- Derrida, J. (2000). Poetics and politics of witnessing. In M. P. Clark (ed.), *Revenge of the aesthetic* (pp. 180-206). Los Angeles: University of California Press.
- Derrida, J. (2003). *Da hospitalidade*. São Paulo: Escuta.
- Derrida, J. (2011). *El tocar*, Jean-Luc Nancy. Buenos Aires: Amorrortu.
- De Meneses, R. D. B. (2012). *Da hospitalidade em Derrida ao acolhimento em saúde*. Lisboa: Tese de Doutorado, Universidade Católica Portuguesa.
- Didi-Huberman, G. (2003). *Images malgré tout*. Paris: Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2018). *Pasar, cueste lo que cueste*. Cantabria: Shangrila Textos Aparte.
- Didi-Huberman, G. (2016). *Peuples en larmes, peuples en armes*. Paris: Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Peuples exposés, peuples figurants*, L'Oeil de l'Histoire, 4. Paris, Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Remontajes del tiempo padecido: el ojo de la historia*, 2. Buenos Aires: Biblos.
- Didi-Huberman, G. (2021). *Sair da escuridão*. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira.
- Fiddian-Qasmiyeh, E. (2014). Gender and forced migration. In E. Fiddian-Qasmiyeh, G. Loescher, K. Long, & N. Sigona (eds.), *The Oxford handbook of refugee and forced migration studies* (pp. 311-320). Oxford: Oxford University Press.
- Hastings, M.; Héraud. B.; Kerlan, A. (2018). Du côté de chez l'accueillant. *Hommes & migrations*, 4(1323): 9-15.
- Lapoujade, D. (2017). *Existências mínimas*. São Paulo: n-1 edições.
- Lessa Filho, R. & Vieira, F. (2020). Human flow: atravessar, custe o que custar. *Animus - Revista Interamericana de Comunicação Midiática*, 19(39): 238-261.
- Levinas, E. (1995). *Alterité et transcendence*. Paris: Fata Morgana.
- Macé, M. (2018). *Siderar, considerar: migrantes, formas de vida*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.

- Marks, L. (2000). *The skin of the film*. Durham: Duke University Press.
- Marks, L. (2002). *Touch: sensuous theory and multisensory media*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Penafria, M. (2005). Em busca do perfeito realismo. In L. M. Silveira & D. C. Araujo (eds.), *Revista Tecnologia e Sociedade* (pp. 177-196). Curitiba: Editora UTFPR.
- Reis Filho, O. (2012). Reconfigurações do olhar: o háptico na cultura visual contemporânea. *Visualidades* (UFG), 10 (2), 75-89.
- Ribeiro, Jr., N. (2019a). Poemática imagem de um Rosto: [Semio]ética da comunicação e da fotografia. In: Vieira, F.; Marques, A. (eds.). *Imagens e alteridades* (pp.46-65). Belo Horizonte: Selo PPGCOM, UFMG.
- Ribeiro, Jr., N. (2019b). *Sabedoria da carne: uma filosofia da sensibilidade ética em Emmanuel Lévinas*. São Paulo: Loyola.
- Richmond, A. H. (1993). Reactive migration: sociological perspectives on refugee movements. *Journal of Refugee Studies*, 6(01): 7-24.
- Silva, T. T. (2017). O sentido háptico e a politização da imagem contemporânea, *Discursos Fotográficos*, 13 (22): 236-257.
- Stavo-Debaugé, J. (2017). Qu'est-ce que l'hospitalité? Recevoir l'étranger à la communauté. Montréal: Liber.