

**SOFIA KASSAB**

**DIÁLOGOS ENTRE SUSAN SONTAG E O  
FOTOJORNALISMO NA GUERRA  
RUSSO-UCRANIANA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado  
ao Departamento de Jornalismo e Editoração da  
Escola de Comunicações e Artes da  
Universidade de São Paulo para obtenção do  
título de Bacharelado em Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Atílio José Avancini

São Paulo

2023

## SUMÁRIO

Agradecimentos.....	p. 03
Resumo.....	p. 04
Introdução.....	p. 05
Capítulo I: Breve história do fotojornalismo de guerra.....	p. 12
Capítulo II: A dor dos outros e a sociedade do espetáculo.....	p. 23
Capítulo III: Análise fotográfica .....	p. 34
Considerações finais.....	p. 52
Referências bibliográficas.....	p. 55

## **AGRADECIMENTOS**

À Helena, em primeiro lugar, porque meu mundo não existe sem ela. É uma honra ser sua irmã. Eu sou porque nós somos.

Aos meus pais, Fuad e Marta, por acreditarem em mim mesmo quando eu mesma não acreditei, por terem apoiado incondicionalmente todos os meus sonhos e projetos, colocado a minha educação como prioridade desde que eu me entendo por gente e por sempre serem meu porto seguro. Queridos pais, eu não teria chegado até aqui sem vocês.

Ao meu orientador, professor Atílio, cujas aulas de fotojornalismo me inspiraram a explorar o vasto universo da fotografia. Que gentilmente aceitou orientar este trabalho, de forma atenta e paciente, compartilhando ensinamentos valiosos, momentos de reflexão e transmitindo segurança ao longo de toda a produção desta monografia.

Aos meus avós, Fuad, Nádima, Osmar e Maria Ignez, que me mostraram uma nova dimensão de amor, que só os avós podem mostrar. Que me ensinaram o valor da dedicação, da generosidade e da importância de se fazer o que se ama. Que me lembram todos os dias, de onde quer que estejam, que é preciso fazer da vida um sonho, e do sonho uma realidade.

Aos meus tios, tias, primos e primas, que me viram crescer e que, cada um à sua maneira, me fizeram ser uma pessoa melhor. Estar perto de vocês é sempre motivo de alegria.

Aos meus amigos, que de perto ou de longe, sempre estiveram ao meu lado. À Carol, Dri e Gabi, que nunca soltaram a minha mão, que me deram coragem para encarar meus medos, que celebraram minhas vitórias e me ajudaram a levantar de cada uma das derrotas. À Aline, ao Be, à Clara e ao Gabriel, que estão aqui há mais tempo que eu consigo contar.

A todos os amigos que a ECA me trouxe: os Jors 19, a P.Casa/P.Tour, a Gestão 32 e o Atletismo, que deixaram minha rotina mais leve. Ao Thi e ao Riq, que me mostraram que essa história de família ecana é mesmo para valer.

Por fim, à Universidade de São Paulo. Foi tudo que eu sonhei e mais um pouco. Fazer parte da história desta Instituição foi um privilégio inenarrável.

## RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo estudar, através do método exploratório da cobertura da Guerra Russo-Ucraniana feita pelo jornal *New York Times*, o retrato da dor nessa produção fotojornalística, a partir dos conceitos da obra *Diante da Dor dos Outros* (2003), de Susan Sontag, explorando as relações entre a estética e a ética. Tal qual a autora, o trabalho pretende investigar se de fato o horror apresentado de forma tão nítida, ainda tem algum apelo. Pretende-se também refletir sobre a banalização do sofrimento das vítimas retratadas e a influência do compartilhamento em massa de tais imagens nas redes sociais. Por fim, há também uma análise de 4 fotografias, segundo metodologia de E. Panofsky.

**Palavras chave:** Fotojornalismo; fotografia de guerra; banalização do sofrimento; Guerra Russo-Ucraniana; análise fotográfica

## ABSTRACT

The present academic work aims to investigate, through an exploratory method of the photojournalistic couverture of the Russian-Ukrainian War published by *The New York Times*, the portrait of the pain in this production, based on concepts of the book *Regarding the Pain of Others*, written by Susan Sontag, exploring the relations built between the aesthetics and the ethics. Aligned with the author, this study intends to investigate if the horror, presented in a nitid and exposed way, still has any appeal. Also, it is intended to create a reflection on the banalization of the pain of war victims and the influence of extensively sharing those pictures on social media. At last, there will be an analysis of 4 photographs, according to E.Panofsky's method.

**Key-words:** Photojournalism; war photography; banality of pain; Russian-Ukrainian War; photography analysis

## INTRODUÇÃO

A relação histórica entre russos e ucranianos remonta ao século IX, passando por momentos de atrito e aproximações ao longo do tempo, que serão detalhados ainda na introdução deste trabalho. No entanto, desde 2014, com a anexação da Criméia pela Rússia, resultado de um processo de apoio do governo russo a forças separatistas na região, iniciou-se um novo movimento de crescente tensão bélica, política e cultural entre os países.

Esse movimento desencadeou uma invasão militar em larga escala, iniciada pela Rússia sobre a Ucrânia, em fevereiro de 2022, que trouxe os dois países para o centro do debate político internacional, tornando-se um dos maiores conflitos da atualidade e sendo tema de diversas produções jornalísticas ao redor do mundo.

Por ser um conflito que afeta a dinâmica social, política, econômica e cultural do mundo, principalmente da Europa, por sua magnitude e pelo contingente de pessoas afetadas, a cobertura e a comoção internacionais foram intensas. A guerra que se estabeleceu entre a Rússia e a Ucrânia a partir de fevereiro de 2022 se tornou um dos assuntos mais comentados por grandes veículos jornalísticos.

Por isso, como em qualquer outro conflito, é importante analisar a dimensão não-militar da guerra russo-ucraniana, que, entre outros fatores, envolve a chamada "guerra de narrativas". Esse termo é utilizado para descrever o viés da comunicação e da propaganda em conflitos geopolíticos, que vão desde a publicação de imagens do *front* por soldados em redes sociais, o compartilhamento de imagens diversas de violência, até o posicionamento assumido por grandes veículos jornalísticos internacionais, sobre o qual este trabalho visa discorrer.

Não existe guerra sem fotografia, observou o notável esteta da guerra Ernst Jünger em 1930, refinando dessa maneira a irreprimível identificação da câmera com a arma: "disparar" a máquina fotográfica apontada para um tema e disparar a arma apontada para um ser humano. Guerrear e fotografar são atividades congruentes: "É a mesma inteligência, cujas armas de aniquilação são capazes de localizar o inimigo com exatidão de metros e de segundos", escreveu Jünger, que se empenha a fim de preservar o importante acontecimento histórico em detalhes nítidos. (SONTAG, 2003, p. 58)

É clara a posição pró-Ucrania assumida pelos principais conglomerados de comunicação ocidentais, como destaca Ronaldo Carmona em uma análise

geopolítica do conflito para a CEBRI-Revista, publicação do Centro Brasileiro de Relações Internacionais:

Ressalte-se ainda, na dita “guerra de narrativas”, a extraordinária mobilização dos grandes conglomerados de comunicação norte-americanos e europeus, de forma quase uníssona, em torno da narrativa ucraniana da guerra e também da midiática figura de seu presidente, Vladimir Zelensky, ele próprio, aliás, tendo ascendido na política após exitosa carreira na TV local. Diante da demonização da figura do líder russo, para além de qualquer juízo de valor sobre sua figura, é fato que, na guerra informacional, a vitória ucraniana ancorada nesses fatores é incontestável. (CARMONA, 2022, p. 97 )

A produção fotojornalística desses veículos reflete também o posicionamento citado. A notável desigualdade de forças entre Rússia e Ucrânia ativa o senso de justiça dos jornalistas ao redor do mundo, que procuram impactar as pessoas através de imagens:

Todos nós fazemos esse trabalho com a intenção de ter um impacto, de afetar a política, de educar as pessoas – de mostrar a realidade do que ocorre em campo. É muito raro eu saber que uma das minhas fotos realmente teve algum impacto direto. Eu estou nessa profissão há mais de 20 anos e as pessoas sempre me perguntam “Suas fotos mudaram o mundo?” e eu nunca tive uma resposta para isso. Nesse caso, a resposta foi arrebatadora, infelizmente às custas daquela mãe com seus dois filhos.. (ADDARIO, 2022, nossa tradução)<sup>1</sup>

A fotografia em questão, capa do *New York Times*, foi compartilhada ao redor do mundo, através de redes sociais como *Instagram*, *Facebook*, *Twitter* e *WhatsApp*.

É possível traçar um paralelo entre o aumento da banalização da violência e a ascensão das redes sociais? Ainda que a intenção do jornalista ao fazer um retrato de conteúdo sensível seja o impacto e a aproximação entre o público e o *front*, surge a dúvida: será que ao tirar a fotografia de seu contexto original e publicá-la entre textos, publicidades, vídeos e temas diversos, não estamos subtraindo do fotojornalismo o importante fator de reflexão? Ou este compartilhamento extenso contribui para o aumento da conscientização acerca do conflito, uma vez que mais pessoas são impactadas pelas imagens?

O presente Trabalho de Conclusão de Curso tem como objetivo estudar, através do método exploratório da cobertura da Guerra Russo-Ucraniana feita pelo

---

<sup>1</sup> We all do this work in order to have an impact, in order to affect policy, in order to educate people — to show the reality on the ground. It's very seldom that I know that one of my photos actually has a direct impact. I've been doing this 20 years and people always ask me, 'Have your photos changed the world?' And I never have an answer to that. ... In this case the response has been overwhelming, sadly at the expense of that mother and her two children.

*New York Times*, o retrato da dor nessa produção fotojornalística, a partir dos conceitos da obra *Diante da Dor dos Outros*, de Susan Sontag, explorando as relações entre a estética e a ética. Tal qual a autora, o trabalho pretende investigar se de fato o horror apresentado de forma tão nítida, ainda tem algum apelo. Pretende-se também refletir sobre a banalização do sofrimento das vítimas retratadas e a influência do compartilhamento em massa de tais imagens nas redes sociais.

Ainda que o presente trabalho, em linha com o que é desenvolvido por Susan Sontag em sua obra, aponte de forma crítica algumas das incoerências e desigualdades raciais, sociais e culturais inerentes à construção da sociedade, que são melhor exploradas no Capítulo I, o objeto de estudo escolhido foi uma guerra cujas vítimas são, majoritariamente, brancas, cristãs e europeias.

A premissa para a escolha desta guerra como objeto de estudo não foi apenas a contemporaneidade do conflito, uma vez que existem outras guerras sendo travadas em outros lugares do mundo e que têm tido menos visibilidade, mas também a profunda sensibilização gerada na autora deste Trabalho de Conclusão de Curso quando se deparou com as imagens da Ucrânia.

Não pretende-se julgar ou avaliar a validade das motivações políticas e dos interesses dos governos russo e ucraniano na guerra, pois as nuances são muitas. O objetivo secundário deste trabalho é, ainda, expor os crimes humanitários<sup>2</sup> cometidos contra civis, em uma região invadida por tropas russas, que são inegáveis.

O veículo jornalístico utilizado para a análise fotográfica neste trabalho foi escolhido não apenas devido à sua tradição de cobertura de guerras e conflitos através do fotojornalismo, mas também à extensa produção feita nesta guerra específica. Centenas de fotos foram produzidas pela equipe do *Times*, tornando mais acessível a seleção de fotografias para esta análise. Ainda, no início de 2023, período de produção deste trabalho, o *New York Times* publicou um importante posicionamento acerca de como é feita a cobertura de guerras pelo veículo:

---

<sup>2</sup> De acordo com as Convenções de Genebra (1949) e com o Estatuto de Roma (1998), dois importantes tratados internacionais que, entre outros temas, definem e estabelecem os padrões legais internacionais para o tratamento humanitário durante uma guerra, é considerado crime de guerra dirigir intencionalmente ataques contra a população civil ou contra civis individuais que não participam diretamente do conflito, assim como o ataque a cidades, vilas, habitações ou edifícios indefesos.

Quando se trata dos civis, nós fazemos de tudo para protegê-los de retaliações caso eles se sintam em perigo. Quando se trata do exército, não é nosso dever publicar seus pontos de discussão. (SLACKMAN, 2023, nossa tradução)<sup>3</sup>

A ética de proteção dos civis na produção jornalística, ainda que venha a ser questionada no Capítulo III deste trabalho, é um importante fator para a escolha do veículo a ser analisado.

Mesmo que este seja um conflito atual e conhecido, para delimitar o tema discutido no espaço e tempo, são necessárias considerações acerca do processo histórico que levou ao conflito entre a Rússia e a Ucrânia nos dias de hoje.

### **Considerações históricas sobre o conflito entre a Ucrânia e a Rússia**

Como parte de sua justificativa para invasão do território ucraniano, o presidente Vladimir Putin se refere aos dois países como “um só povo”, o que remete à Idade Média, quando os territórios da Rússia e da Ucrânia faziam parte do Estado Kievano (ou *Rus'*), uma confederação de cidades-estado eslavas no Leste da Europa com vassalagem ao Grande Príncipe de Kiev (na atual Ucrânia), que existiu entre o início do século IX e o século XIII.

A postura russa fundamenta-se na existência de uma suposta “nação eslava”, constituída pela Rússia, a Ucrânia e a Bielo-Rússia. Em virtude disso, a Ucrânia é considerada como uma parte da Rússia, sem direito à independência. O fato de 25% da população ucraniana ser de etnia russa e de 50% da população do país falar russo como primeira língua contribui para essa percepção. A Ucrânia denuncia a “mentalidade imperial” russa e boicota os acordos da Comunidade dos Estados Independentes (CEI), considerada um instrumento para a promoção dos desígnios da Rússia. (MIELNICZUK, 2006, p. 248)

No século XIII, entretanto, a *Rus'* de Kiev foi invadida pelo império Mongol-Tártaro, encerrando o papel de Kiev como centro civilizacional dos eslavos orientais e, gradualmente transferiu esse papel para Moscou.

O jugo mongol, ao destruir a autoridade central de Kiev e dispersar esses eslavos, abriu caminho para o aparecimento de russos, ucranianos e bielo-russos como povos separados. (SEGRILLO, 2016, p. 9)

---

<sup>3</sup> *When it comes to civilians, we go above and beyond to protect them from retaliation should they feel in danger. When it comes to the military, it is not our job to deliver their talking points*



Russos e ucranianos, agora como dois povos separados, então, passaram por diversos períodos de aproximação e afastamento, até a sua unificação sob o Império Russo, entre os séculos XVI e XVIII.

Antes da revolução [de 1917] a Rússia era um país, cujo dono oficial de todo território era reconhecidamente o povo russo. Inclusive não se fazia nenhuma diferença de princípio entre as regiões onde viviam majoritariamente russos puros e regiões onde vivia população majoritariamente não russa. O povo russo era considerado dono de umas e das outras, e os "estrangeiros" (não russos) não eram considerados donos e sim membros externos "do lar". Durante a revolução, a situação mudou. (TRUBESTSKOI, [1927], 2009, p. 90)

A Revolução Russa de 1917 culminou com o fim do Império Russo e, depois, em 1922, estabeleceu-se a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), um país composto por 15 repúblicas que eram governadas por um poder central, entre elas a República Socialista Soviética da Ucrânia.

Em 1954, ainda durante o período de duração da União Soviética, Nikita Khrushchov, então líder da URSS, transferiu o controle da península da Criméia, localizada às margens do Mar Negro, da Rússia para a Ucrânia. A Criméia é um importante território para as definições posteriores do conflito entre os países, por isso a importância de citá-la.

Em 1991, com o fim da União Soviética, os ucranianos puderam construir seu próprio estado soberano, com a grande maioria dos ucranianos votando pela independência do país. Três anos depois, foi assinado o Memorando de Budapeste, que definia que a Ucrânia entregaria as ogivas nucleares soviéticas à Rússia, com a garantia de que suas fronteiras seriam respeitadas.

Nos anos seguintes, a Ucrânia entrou em um gradual movimento de aproximação com o Ocidente, despertando em parte da população um desejo de ingressar na União Européia.

No sul e sudeste da Ucrânia, o cenário era outro. A região tem forte identificação cultural russa, onde diversos grupos realizaram protestos a favor da Rússia. Alguns deles eram separatistas e tinham forte poder armamentista: os chamados homens verdes. Esses grupos assumiram o controle da península da Criméia, que havia sido transferida para Ucrânia em 1954, e, em 2014, solicitaram sua reanexação por parte da Rússia, que prontamente enviou tropas para assegurar o controle da Criméia, violando os tratados anteriores.

O leste da Ucrânia, na região de Donbass, outro território chave para entender o cenário atual da guerra, também foi palco de alguns conflitos violentos. Desde 2014, grupos separatistas armados e financiados pela Rússia mantêm o controle de Donetsk e Luhansk, duas cidades na região da Bacia do Rio Donets (Donbass).

(..) a crise ucraniana de final de 2013 e início de 2014. que culminou com a deposição do presidente ucraniano pró-russo Viktor Yanukovitch em 22 de fevereiro de 2014, a reanexação da Crimeia pela Rússia em março de 2014 e a sublevação das regiões do Leste da Ucrânia (as chamadas "repúblicas" de Donetsk e Lugansk), povoadas majoritariamente por russos étnicos, contra o novo governo central ucraniano em Kiev (que não reconhecem como legítimo). deteriorou completamente a relação da Rússia. com o Ocidente, em especial com os EUA. (SEGRILLO, 2016, 9. 245)

Como retaliação à intensificação das negociações entre a Ucrânia e o Ocidente, representado especialmente pela OTAN, Putin reconheceu oficialmente a independência dessas regiões no dia 21 de fevereiro de 2022.

No dia 23 de fevereiro de 2022, o presidente russo iniciou a invasão da Ucrânia sob o pretexto de “desnazificar” e “desmilitarizar” o país, devido às supostas relações entre Kiev e uma milícia neonazista conhecida como Batalhão Azov.

Esse é o período que ficou marcado como o início oficial da Guerra da Ucrânia e que será tema de estudo do presente trabalho.

### **Considerações sobre os três capítulos**

Desenvolvido em três capítulos, este Trabalho de Conclusão de Curso irá, em um primeiro momento, explorar a história da fotografia de guerra e do fotojornalismo e suas adaptações técnicas e sociais ao longo do tempo, começando pela Guerra da Criméia, em 1853, até a Guerra Russo-Ucraniana, em 2022, passando pelos grandes conflitos do século XX e XXI.

No segundo capítulo, é trazido um diálogo entre a chamada “dor do outro”, conceito de Susan Sontag, a sociedade do espetáculo, conceito do autor francês Guy Debord, além de algumas considerações sobre o “instante decisivo”, conceito do fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson.

Por fim, no terceiro e último capítulo, é feita uma análise de quatro fotografias produzidas durante o conflito estudado, selecionada por critérios melhor explicados

no Capítulo III e publicadas no *The New York Times*, a partir de referencial teórico de Erwin Panofsky.

## CAPÍTULO I

### Breve história do fotojornalismo de guerra: do século XIX ao século XXI

Além da guerra travada no *front*, como mencionado na introdução, grande parte das guerras na história da humanidade foram também guerras de narrativas apresentadas e desenvolvidas pela mídia e meios de comunicação. O surgimento do fotojornalismo trouxe novas ferramentas para a construção dessas narrativas em jornais e revistas.

A introdução da fotografia na imprensa é um fenômeno de uma importância capital. Ela muda a visão das massas. Até então, um homem comum não podia visualizar nada além dos acontecimentos que se passavam perto dele, na sua rua, na sua cidade. Com a fotografia, uma janela se abre sobre o mundo (...) Ela se torna ao mesmo tempo um meio poderoso de propaganda e manipulação. O mundo em imagens é definido pelos interesses daqueles que são proprietários da imprensa, da indústria, das finanças e dos governos. (FREUND, 1974, p. 102, nossa tradução)<sup>4</sup>

De fato, à primeira vista a fotografia de guerra poderia ter um papel essencial para a “abertura das janelas” do mundo sobre temas que até então não poderiam ser vistos ou sentidos por leitores de jornais ou revistas distantes dos conflitos.

Entretanto, é essencial compreender que muitos interesses estão por trás de qualquer publicação e que a dor do outro, quando vista através de imagens publicadas por veículos de imprensa, é uma dor que foi escolhida para ser retratada, entre muitas que não foram, “[...] a compaixão e a repugnância que fotos como as de Hicks<sup>5</sup> inspiram não nos devem desviar da pergunta acerca das fotos, das crueldades e das mortes que *não* estão sendo mostradas (Sontag, 2003, p. 17)”. A

---

<sup>4</sup> *L'introduction de la photo dans la presse est un phénomène d'une importance capitale. Elle change la vision des masses. Jusqu'alors, l'homme ordinaire ne pouvait visualiser que les événements qui se passaient tout près de lui, dans sa rue, dans son village. Avec la photographie, une fenêtre s'ouvre sur le monde (...). Elle devient en même temps un puissant moyen de propagande et de manipulation. Le monde en images est façonné d'après les intérêts de ceux qui sont les propriétaires de la presse, l'industrie, la finance, les gouvernements.*

<sup>5</sup> As fotos às quais Sontag se refere são um tríptico publicado no *The New York Times* em 2001, retratando o destino de um soldado do talibã capturado por forças da Aliança do Norte. A sequência mostra o soldado sendo levado por uma estrada até o momento onde é executado por militares. Naquele contexto, as fotos foram publicadas como uma conquista comemorada da Guerra ao Terror. Mais para frente em sua obra, Sontag retoma essa foto, lembrando que aquele soldado também tem mãe, irmãos e filhos.

escolha acerca do que é e do que não é registrado e, mais importante, publicado, é um posicionamento editorial.

Desde o início da fotografia de guerra, este posicionamento se fazia claro. As primeiras imagens que tratavam sobre a guerra, foram registradas em 1846, sete anos após a invenção do daguerreótipo na França, quando um fotógrafo estadunidense anônimo fez imagens com daguerreótipos de oficiais e soldados durante a Guerra Mexicano-Americana<sup>6</sup>.

Mas foi Roger Fenton, durante a Guerra da Criméia, conflito que se deu entre o Império Russo e o Império Otomano (atual Turquia), Grã-Bretanha, França, e o reino da Sardenha, entre 1853 e 1856, que ficou conhecido como o “primeiro fotógrafo de guerra”.

O conflito tema de estudo deste Trabalho de Conclusão de Curso, em 2023, 170 anos após os registros realizados por este “primeiro fotógrafo de guerra”, não por acaso envolve os mesmos povos que estavam em conflito, no mesmo espaço geográfico de 1853. A Guerra Russo-Ucraniana é, sem dúvida, um dos conflitos contemporâneos com mais ressonância histórica já vistos.

Em 1853, diferente de 2023, “[...] o combate propriamente dito esteve fora do alcance das câmeras [...] as fotos eram, em geral, de estilo épico e frequentemente retratos das consequências: os cadáveres espalhados ou a paisagem lunar de uma guerra de trincheiras (Sontag, 2003, p. 22)”. Na época, o trabalho do fotógrafo de guerra era muito diferente do que se conhece e espera hoje das imagens de conflitos: “historicamente, os fotógrafos ofereceram sobretudo imagens positivas da atividade guerreira e das alegrias de começar ou continuar uma guerra” (SONTAG, 2003, p. 43).

Roger Fenton, na Criméia, foi enviado exatamente com esse objetivo. Após a publicação de muitos testemunhos negativos sobre as condições de vida dos soldados britânicos, o governo do Reino Unido convidou um fotógrafo conceituado para reverter a imagem desse conflito, que se tornava cada vez mais impopular. “A expedição de Fenton foi patrocinada com a condição de que ele nunca mostraria os

---

<sup>6</sup> A Guerra Mexicano-Americana foi uma guerra que ocorreu entre México e Estados Unidos entre os anos de 1846 e 1848, " motivada, pelo desejo estadunidense de ocupar territórios que pertenciam originalmente aos mexicanos. Esse conflito foi uma das etapas da “marcha para o oeste”, processo de expansão territorial realizado pelos Estados Unidos durante o século XIX.

horrores da guerra, para não preocupar as famílias dos soldados" (FREUND, 1974, p. 103, nossa tradução)<sup>7</sup>.

Além disso, na época, a fotografia ainda dependia de processos químicos individuais na câmara escura, um tempo de exposição de ao menos 15 segundos e exigia o uso de tripés e outros instrumentos de difícil portabilidade. Por isso, as primeiras fotografias de guerra se resumiam a cenas posadas, retratos ou a campos de batalha vazios, o que facilitava o trabalho de Fenton de produzir imagens não violentas dos oficiais e soldados.



Coronel Brownrigg e dois rapazes russos (Alma e Inkermann), 1855 | © Roger Fenton

Essa cobertura da Guerra da Criméia realizada por Fenton, não foi feita em larga escala, não tinha um ritmo frenético de produção, uma vez que ele foi acompanhado de quatro assistentes, com todo o material carregado por uma carroça puxada por cavalos. Ao final de três meses, ele volta a Londres com

---

<sup>7</sup> *L'expédition de Fenton avait été commanditée à condition qu'il ne photographierait jamais les horreurs de la guerre, pour ne pas effrayer les familles des soldats*

aproximadamente 360 placas fotográficas para serem publicadas. O que significa que, por dia, ele produzia por volta de apenas quatro fotos.

A primeira tentativa em grande escala de documentação de uma guerra foi durante a Guerra de Secessão, nos Estados Unidos, entre 1861 e 1865, pelo fotógrafo Mathew Brady e sua equipe, que haviam recebido diretamente do Presidente Lincoln o privilégio de acessar os campos de batalha, acampamentos, embarcações e todas as zonas com a presença de soldados nortistas no país. Na ocasião, foram feitos registros de soldados mortos da União e da Confederação, mostrando os horrores da Guerra pela primeira vez. Para justificar as fotografias com tanta clareza, Brady teria justificado que “a câmera é o olho da história”, e que serviria como uma “moral útil”, que poderia impedir tais atrocidades de se repetirem no futuro.

Entretanto, essa foi uma guerra que ficou famosa por muitos casos de construção imagética, no sentido de que eram cenas rearranjadas ou modificadas de seu estado original. Em alguns casos, um corpo de um mesmo soldado era removido e utilizado para várias fotografias.

Mesmo assim, a Guerra da Secessão é a primeira que começa a mostrar cenas verdadeiramente chocantes e explícitas, diferentemente do que Fenton fez na Guerra da Criméia.

Ao contrário do que se sucedeu a Fenton, durante a Guerra da Secessão, sem censura, começa a revelar-se uma certa estética do horror que, mais atualmente dominou obras como as de Don Mc Cullin ou as de uma parte dos fotojornalistas de guerra. (SOUSA, 2000, p. 36)

É nesta guerra que começamos a perceber a dor do outro retratada nas fotografias publicadas nos principais veículos de imprensa.

O mesmo ocorreu durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Ainda que houvesse algum acesso aos campos de batalha e às trincheiras, as fotos nunca eram produzidas durante o momento da ação bélica. De fato, o combate e o confronto propriamente ditos não eram retratados. Ainda, via-se majoritariamente imagens posadas de soldados em seus postos, dos campos de batalha devastados ao final de alguma batalha ou as cenas horrorosas de mortos e feridos.

Por isso, ainda que comece a introduzir a estética do horror, esse tipo de produção fotojornalística não era o que conhecemos hoje.

A monitoração fotográfica da guerra tal como conhecemos teve de esperar mais alguns anos, até ocorrer o drástico aprimoramento do equipamento profissional: câmeras leves, como a Leica, com filmes de 35 milímetros que podiam bater 36 fotos antes de ser preciso recarregar a máquina fotográfica. (SONTAG, 2003, p 22)

Após a Primeira Guerra, aproveitando-se do clima liberal recém-estabelecido na Alemanha, cria-se um ambiente de intensa produção e desenvolvimento das artes, letras, ciência e, conseqüentemente, da imprensa. "Entre os anos vinte e os anos trinta, a Alemanha torna-se o país com mais revistas ilustradas e onde irão nascer verdadeiramente os fotojornalistas modernos" (SOUSA, 2000, p. 72). Inspiradas nessas revistas alemãs, nascem também posteriormente algumas publicações do gênero, como a *Vu*, a *Regards*, a *Picture Post* e a famosa revista *Life*.

São essas publicações que permitem o surgimento do fotojornalismo como conhecemos hoje. As imagens são acompanhadas de textos e constroem um "mosaico fotográfico que tenta contar estória" (SOUSA, 2000, p. 72). Além disso, este período entreguerras permite um avanço tecnológico que irá possibilitar o registro dos conflitos da forma como entendemos atualmente.

Graças a esses processos, durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), a cobertura fotojornalística foi, enfim, feita da forma que conhecemos hoje, nas cidades sob bombardeio e nas linhas de frente de combate. Foi neste período, especialmente após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), que o fotojornalismo, com suas técnicas e modos de produção mais estabelecidos, pôde conquistar seu lugar de reconhecimento e importância como ator social e político. Em 1947, foi fundada a Agência Fotográfica *Magnum*, em Paris, que se tornou um consórcio de fotojornalistas influentes e prestigiados, que tinha a missão de "fazer a crônica de seu tempo, fosse este de guerra ou de paz, como testemunhas honestas, livres de preconceitos chauvinistas" (SONTAG, 2003, p. 33).

Porém, ainda durante a Guerra Civil Espanhola e a Segunda Guerra Mundial, muitas das imagens que chegavam ao público eram montagens ou encenações, que o fotógrafo construía em conjunto com os soldados para representar uma realidade que ele gostaria de retratar.

A Guerra do Vietnã (1955-1975), a primeira a ser televisionada, trouxe a necessidade de que tais encenações acabassem de uma vez por todas. Para



concorrer com a proximidade das equipes de televisão, o fotojornalista precisou, mais do que nunca, manter um padrão de produção com elevada credibilidade jornalística, de momentos que inegavelmente eram reais, não encenados.

Também foi a partir da Guerra do Vietnã, com a ascensão da televisão como forma de representação da realidade, que ocasionou o decréscimo das revistas ilustradas, como a revista *Life*.

A partir dos anos sessenta não só o mercado publicitário americano foi sendo dominado pela televisão, como também subiram os preços do correio (recorde-se que a *Life* era muito vendida por assinaturas), o que levou à suspensão da publicação semanal, em 1972. (SOUSA, 2000, p. 108)

A fotografia, especialmente quando produzida durante guerras ou momentos políticos, sociais ou culturais importantes, é fundamental para a construção do que a sociedade hoje chama de “memória coletiva”. Entretanto, “o que se chama de memória coletiva não é uma rememoração, mas algo estipulado: isto é importante, e esta é a história de como aconteceu, com as fotos que aprisionam a história em nossa mente” (SONTAG, 2003, p. 73).

A memória das guerras, na maioria dos casos, é local. Todas as guerras que acabam se tornando conhecidas internacionalmente precisam ter algum diferencial, precisam ser uma exceção entre todas as outras guerras do mundo e representar mais do que apenas o choque entre os interesses de cada um dos lados do conflito. O que a História escolhe se lembrar e se esquecer, tem critérios, que não se baseiam nos danos humanitários ou na violência de cada guerra. Geralmente, o que é lembrado, o que é registrado, o que é televisionado, é aquilo que diz respeito aos grupos sociais e étnicos mais privilegiados e dominantes, geralmente provenientes da Europa ou da América do Norte.

[...] guerras muito mais cruéis em que civis são implacavelmente massacrados por ataques aéreos e trucidados no solo (a guerra civil no Sudão, com décadas de duração, as campanhas no Iraque contra os curdos, as invasões e a ocupação russas da Tchetchênia) transcorrem relativamente isentas de documentação fotográfica. (SONTAG, 2003, p. 34)

Mais do que a decisão de cobrir ou não uma guerra, os fatores sociais, culturais e étnicos também influenciam a forma como cada guerra será coberta. Veículos dominantes nos Estados Unidos e na Europa, irão priorizar a cobertura de

guerras que os afetam diretamente, porém, dificilmente irão mostrar imagens explícitas dos seus soldados machucados ou sofrendo. É raro ver imagens desses soldados que exponham graficamente a violência consequente das guerras. Isso significa que os jornais raramente publicam imagens de soldados europeus sangrando, ou com feridas abertas.

Mas o mesmo não ocorre com as vítimas de lugares mais distantes culturalmente. A dor do outro é mais fácil de ser vista quando o outro é muito diferente de “nós”. “Quanto mais remoto ou exótico o lugar, maior a probabilidade de termos imagens frontais completas dos mortos e dos agonizantes” (SONTAG, 2003, p. 61).

A exibição, em fotos, de crueldades infligidas a pessoas de pele mais escura, em países exóticos, continua a promover o mesmo espetáculo, esquecida das ponderações que impedem essa exposição quando se trata de nossas próprias vítimas de violência; pois o outro, mesmo quando não se trata de um inimigo, só é visto como alguém para ser visto, e não como alguém (como nós), que também vê. (SONTAG, 2003, p. 63)

Esses aspectos que aparentemente tratam apenas da fotografia de guerra, mostram também um dos aspectos mais sensíveis da construção comum da História: quem tem direito a entrar nas páginas dos livros de História e quem não tem.

Fotos por si só não bastam para a construção da História. Fotos têm o poder de chocar, mas, se o objetivo é compreender, elas devem estar acompanhadas de narrativas, contexto, explicações, devem ter identidade, porque “fotos de virar o estômago e partir o coração” (SONTAG, 2003, p. 18) não falam por si mesmas. Essas narrativas podem ser extremamente detalhadas ou não, dependendo do que e de quem está sendo retratado nelas.

Ao transcorrer dos anos, com a expansão do acesso à informação, há a possibilidade de um aumento do grau de detalhamento dessas narrativas, mas, ao mesmo tempo, o modo de consumo acelerado trazido pela digitalização dos canais de comunicação e veículos de imprensa faz com que muitas pessoas não se atentem a esses detalhes, as fotografias são publicadas e compartilhadas cada vez mais fora de contexto, prejudicando sua compreensão.

No século XXI, especialmente após o atentado do 11 de setembro de 2001, no World Trade Center, com o início da grave crise humanitária gerada pelas invasões estadunidenses no Oriente Médio, durante a Guerra do Iraque (2003-2011)

e a Guerra do Afeganistão (2001-2021) como parte da chamada "Guerra ao Terror", além da Guerra Civil na Síria, que ainda está ocorrendo; os fotojornalistas continuaram realizando suas funções de registro dos conflitos, agora com a facilidade de compartilhamento de dados gerada pela internet e pela agilidade das câmeras digitais.

Entretanto, ainda que a função e a produção fotojornalística tenha se mantido estruturalmente ao que ela era no final do século XX, o século XXI trouxe uma grande mudança na forma de recepção e compartilhamento das fotos devido ao advento das redes sociais. A forte imagem de Aylan Kurdi, um menino sírio encontrado morto por afogamento em uma praia na Turquia, registrada por Nilüfer Demir, uma fotógrafa turca que trabalhava na Demirören News Agency, rodou o mundo através de milhões de compartilhamentos nas redes sociais. Na época, dizia-se que esta imagem estaria abrindo os olhos do mundo para a crise dos refugiados.



Aylan Kurdi, 3, morto por afogamento em uma praia na Turquia, 2015 | © Nilüfer Demir

Era de se imaginar que essa imagem teria algum impacto sobre o desenrolar da Guerra, ou de que, ao menos, a Europa se abriria mais aos refugiados, tal qual

ocorreu quando as chocantes imagens de crianças correndo de uma cidade em chamas, com o corpo queimado por uma bomba química de Napalm, no Vietnã, em 1972. A guerra, que havia começado 17 anos antes, acabou três anos após a publicação dessa foto de Nick Ut. O fim da Guerra do Vietnã se deve, em grande parte, à mobilização social gerada pelas famílias estadunidenses pelo fim da guerra, motivadas pelas imagens de terror que viam nos jornais, revistas e, especialmente na televisão.

Entretanto, no caso da Síria, hoje, em 2023, oito anos após o registro feito na Turquia, a crise dos refugiados se mantém igualmente grave. É inegável que ela gerou uma grande comoção, então pode-se considerar que uma imagem de uma criança inocente morta ainda gera algum tipo de compaixão em quem a vê. Porém, aqui se abre uma das reflexões deste trabalho. O que estamos fazendo diante da dor dos outros?

A compaixão é uma emoção instável. Ela precisa ser traduzida em ação, do contrário define-se. A questão é o que fazer com os sentimentos que vieram à tona, com o conhecimento que foi transmitido. Se sentirmos que não há nada que "nós" possamos fazer – mas quem é esse "nós" – e também nada que "eles" possam fazer – e quem são "eles" – passamos a nos sentir entediados, cínicos, apáticos. (SONTAG, 2003, p. 85)

Sobre os refugiados sírios e as demais vítimas dos conflitos no Oriente Médio, além de toda apatia construída pelos processos descritos por Sontag, há ainda a dificuldade de identificação do chamado "Ocidente" em relação às vítimas do "Oriente".

Mesmo com a publicação de inúmeros vídeos e fotos relativos à crise dos refugiados, nada parece mobilizar o suficiente a opinião pública.

O atual conflito russo-ucraniano, entretanto, é um conflito que se trava na Europa, cujas vítimas geram fácil identificação nos países vizinhos do continente europeu e por isso está sendo amplamente coberta e divulgada por diversos veículos internacionais e ganhando enorme visibilidade mundial.

Uma evidência disso é que a imagem vencedora da foto do ano pelo World Press Photo 2023, prêmio mais importante do fotojornalismo atualmente, foi tirada na Ucrânia, na cidade de Mariupol.

A imagem, capturada pelo fotógrafo ucraniano Evgeniy Maloletka, em 2022, um dos poucos fotógrafos presentes em Mariupol no momento do ataque, mostra,

em primeiro plano, uma mulher grávida, sendo carregada em uma maca por alguns soldados. Ao fundo, alguns prédios destruídos pelo ataque das forças armadas russas, árvores queimadas e um terreno absolutamente devastado. A mulher não apresenta nenhuma expressão de vida. Seu rosto, pálido e pendendo para o lado, parece estar inanimado. O único sinal vital visto nela é sua mão, que segura sua barriga de forma a proteger seu filho. Descobrimos, pela narrativa que acompanha a imagem, que ela estava sendo levada para um hospital, onde entraria em trabalho de parto dentro de algumas horas. Seu bebê, Miron, que em ucraniano significa paz, nasceu morto. A mãe, Iryna Kalinina, de 32 anos, também morreu.

A imagem por si só já é impactante, por retratar a dor de uma mulher jovem, grávida e claramente civil, deitada sobre uma toalha de mesa vermelha. Porém, como previsto por Sontag, quando acompanhada de uma narrativa, o impacto da imagem se torna maior. E essa foto, assim como a foto do pequeno Aylan e a das crianças no Vietnã, entrará para a narrativa da História do tempo presente.



Iryna Kalinina, 32, sendo carregada por agentes ucranianos após um ataque aéreo em Mariupol, 2022 | © Evgeniy Maloletka

É inegável que o fotojornalismo faz parte da construção histórica do mundo como conhecemos hoje. Em uma via de mão dupla, também os acontecimentos históricos, fazem parte da construção do fotojornalismo, que se adaptou às necessidades de cada movimento histórico e de cada tempo no qual está inserido. Além disso, as fotografias são vivas e independentes de seus fotógrafos. O significado que elas irão assumir, pouco dependem da intenção que o fotógrafo tinha ao realizar o registro.

As intenções do fotógrafo não determinam o significado da foto, que seguirá seu próprio curso, ao sabor dos caprichos e das lealdades das diversas comunidades que dela fizeram uso. (SONTAG, 2003, p. 36)

Dependendo de como, onde e por quem elas forem usadas, seu significado, seu impacto e seu uso no contexto do registro histórico serão diferentes.

Fotos de uma atrocidade podem suscitar reações opostas. Um apelo em favor da paz. Um clamor de vingança. Ou apenas a atordoada consciência, continuamente reabastecida por informações fotográficas, de que coisas terríveis acontecem. (SONTAG, 2003, p. 16)

O fotojornalismo, no momento atual, continua representando uma importante força movimentadora de opiniões em contextos de guerra. No caso da Guerra Russo-Ucraniana, especialmente por se tratar de uma guerra na qual um dos lados apresenta uma cultura de censura, esse papel se faz ainda mais importante.

A compreensão dos significados e interpretações por trás das representações fotográficas de dor, violência e sofrimento, é necessária para analisar mais a fundo as fotos registradas e publicadas durante o conflito analisado.



## CAPÍTULO II

### A dor dos outros e a sociedade do espetáculo

O interesse do ser humano por imagens de violência e sofrimento não é um tema recente. Ainda que nos últimos 20 anos o acesso e produção de imagens tenha se tornado cada vez mais fácil e intenso, as representações de violência nas artes plásticas existem há séculos.

“A iconografia do sofrimento tem uma longa linhagem” (SONTAG, 2003, p. 37) e, no início dessa linhagem, as obras eram destinadas a instruir e dar o exemplo, além de comover, como era feito, principalmente em obras de arte sobre temas e histórias relacionadas à religião, especialmente à religião católica.

Parece que a fome de imagens que mostram corpos em sofrimento é quase tão sôfrega quanto o desejo de imagens que mostram corpos nus. Durante muitos séculos, na arte cristã, imagens do inferno proporcionavam essa dupla satisfação elementar (SONTAG, 2003, p. 38)

Essas imagens, por serem relacionadas à religião, trazem consigo uma carga moral muito forte. O retrato das dores e sofrimentos relacionados ao inferno, na arte cristã, pelo simples fato de retratar temas considerados pecaminosos, resultava em um sentimento de culpa sobre qualquer fiel que o observasse.

Ainda, muitas representações de sofrimento e crueldades da antiguidade clássica, por não estarem atreladas a valores específicos, não carregam a acusação moral das obras cristãs. Nessas obras, há "apenas uma provocação: você é capaz de olhar para isso? Existe a satisfação de ser capaz de olhar para a imagem sem titubear. Existe o prazer de titubear" (SONTAG, 2003, p. 38).

Existe uma construção milenar do interesse humano, que beira o prazer, de observar o sofrimento do outro. Essa construção, não apenas pode explicar o porquê de tantas pessoas se interessarem até hoje por imagens de sofrimento, mas também pode explicar uma das possíveis origens da banalização da dor do outro, a partir do momento que ela é estabelecida como algo inevitável ou natural.

O tormento, um tema canônico da arte, é não raro representado nas pinturas como um espetáculo, algo contemplado (ou ignorado) por outras pessoas. Subentende-se: não, isto não pode ser evitado - e a

mistura de observadores atentos e desatentos sublinha essa idéia.  
(SONTAG, 2003, p. 39)

Mesmo que imagens de sofrimento e de guerra tenham uma tradição antiga, o uso de imagens de guerra com objetivos semelhantes aos dos fotojornalistas de hoje, de conscientizar e evitar a perpetuação dos conflitos, remonta ao século XVII. Em 1633, um artista francês chamado Jacques Callot publicou uma série de gravuras, que deveriam ser vistas em sequência e que representavam as atrocidades cometidas contra civis pelas tropas francesas em sua terra natal. Todas as imagens eram acompanhadas de legendas, que construíam um posicionamento. essa série tinha o título de "As misérias e os infortúnios da guerra" <sup>8</sup>.

Alguns outros artistas com linhas de trabalho semelhantes às de Callot se aventuraram a tratar da dor do outro como instrumento de mobilização e sensibilização dos espectadores, porém, "a suprema concentração nos horrores da guerra e na vilania dos soldados chega ao paroxismo em Goya, no início do século XIX" (SONTAG, 2003, p. 40). A obra em questão, era uma sequência de 83 gravuras que representavam as atrocidades cometidas pelos soldados de Napoleão ao invadir a Espanha em 1808 para sufocar uma insurreição dos espanhóis contra o domínio francês. Essas gravuras foram produzidas entre 1810 e 1820, mas só foram publicadas em 1863, após a morte do artista. Na ocasião da publicação, ainda, apenas três gravuras foram publicadas, não contemplando a obra inteira. Diferentemente das séries dos artistas anteriores, a de Goya não é uma narrativa.

[...] cada imagem, legendada por uma breve frase que deplora a iniquidade dos invasores e a monstruosidade do sofrimento que infligiram, se sustenta de forma independente das demais.

As palavras que acompanham cada gravura atacam a sensibilidade do espectador e as legendas, que mais uma vez se mostram essenciais para a construção dos objetivos das imagens. "Uma voz, supostamente do artista, atormenta o espectador: você suporta olhar para isto? Uma legenda declara: Não se pode olhar (*"No se puede mirar"*).".

---

<sup>8</sup> *Les misères et les malheurs de la guerre*





Não se pode olhar. *No se puede mirar*, 1810 - 1820| © Francisco Goya

Muitas reações sobre imagens de corpos torturados ou mutilados suscitam um interesse quase lascivo.

Edmund Burke observou que as pessoas gostam de olhar para imagens de sofrimento. “Estou convicto de que extraímos um grau de prazer, e não pequeno, dos infortúnios e das dores reais dos outros”, escreveu em *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* (1757). “Não há espetáculo que busquemos com mais avidez do que alguma calamidade invulgar e angustiante.” William Hazlitt, em seu ensaio sobre o personagem Iago de Shakespeare, e sobre a atração exercida pela vilania no palco, indaga: “Por que sempre lemos, nos jornais, as notícias sobre incêndios pavorosos e assassinatos chocantes?”. Porque, responde ele, “o amor à maldade”, o amor à crueldade, é tão natural aos seres humanos como a solidariedade. (SONTAG, 2003, p. 82)

Essas reflexões feitas por autores diferentes no início da modernidade, indicam que o interesse humano pela dor do outro é, de alguma forma, natural, por mais que isso pareça doentio.

Ainda, Sontag cita Georges Bataille, um dos principais teóricos do erótico, que em 1961, há pouco mais de 60 anos, após as duas Guerras Mundiais, explica essas reações complexas e difíceis de acreditar, acerca do interesse por imagens de

dor. Segundo Bataille, contemplar esse tipo de imagem, que é ao mesmo tempo extasiante e intolerável, não necessariamente representa uma obtenção de prazer, mas permite que o espectador enxergue o sofrimento extremo como algo que vai muito além do mero sofrimento. Na época, o sofrimento era visto como algo a ser condenado. E a contemplação de imagens de violência, permite uma reconstrução desse conceito.

Trata-se de uma visão do sofrimento, da dor dos outros, que está enraizada no pensamento religioso e vincula a dor ao sacrifício, o sacrifício à exaltação - uma visão que não poderia ser mais alheia à sensibilidade moderna, que encara o sofrimento como um erro, um acidente ou um crime. Algo a ser corrigido. Algo a ser recusado. Algo que faz a pessoa sentir-se impotente. (SONTAG, 2003, p. 83)

Nas fotografias informativas, entretanto, diferente das artes plásticas, nenhum dos horrores retratados deveria ser inventado. A fotografia permite culturalmente aos espectadores a certeza de que o que aconteceu, de fato aconteceu, da forma como foi retratado.

O fotógrafo pode representar um "espião na casa do amor e da morte" (SONTAG, 2003, p.43) e é isso que torna sua presença tão apelativa em momentos de morte e sofrimento, que antes da fotografia, seriam restritos apenas aos presentes. Ele atia as curiosidades mais comuns e primordiais do ser humano ao permitir que milhares de pessoas participem de momentos íntimos, como os momentos de amor e de dor. Não por acaso que no fotojornalismo, a maioria das fotos mais conhecidas mundialmente, são fotos de beijos, como a foto registrada em Nova Iorque por Alfred Eisenstaedt no final da Segunda Guerra Mundial ou o famoso *Beijo do Hôtel de Ville*, de Robert Doisneau.



O Beijo do Hôtel de Ville, 1950 | © Robert Doisneau



O Beijo, 1945 | © Alfred Eisenstaedt

Pode-se, também pela segunda foto, compreender que parte do apelo que o amor, e também a dor, gera se dá pelo fato de que as fotos mais notáveis, dão a sensação de que as pessoas fotografadas estão sendo pegas de surpresa.

Nenhuma ideia sofisticada do que a fotografia é ou pode ser jamais enfraquecerá a satisfação proporcionada por uma foto de um acontecimento inesperado, apanhado em pleno curso, por um fotógrafo alerta. (SONTAG, 2003, p. 49)

Essa captura de um momento inesperado, registrada pelo fotógrafo alerta, pode ser chamado também de “instante decisivo”. Esse termo foi criado pelo célebre fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson, que ficou conhecido por suas fotografias de situações cotidianas, que geralmente tinham as ruas das cidades como cenário e que se tornavam únicas devido ao momento perfeito no qual elas eram captadas. Esse momento muitas vezes retratava o auge de um movimento, seja um salto, um sorriso, ou uma bicicleta fazendo uma curva. E esse momento, chamado de “o instante decisivo”, que na vida real duraria apenas uma fração de segundo, é exatamente o que torna as fotos eternas.

Na fotografia existe um novo tipo de plasticidade, produto das linhas instantâneas tecidas pelo movimento do objeto. O fotógrafo trabalha em uníssono com o movimento, como se este fosse o desdobramento natural da forma, como a vida se revela. No entanto, dentro do movimento existe um instante no qual todos os elementos que se movem ficam em equilíbrio. A fotografia deve intervir neste instante, tornando o equilíbrio imóvel. (CARTIER-BRESSON, 1952, p.1).

Um dos maiores exemplos de instante decisivo capturado no contexto do fotojornalismo de guerra, ocorreu durante a já mencionada Guerra Civil Espanhola, entre 1936 e 1939. Robert Capa, o principal fotógrafo em campo, capturou uma icônica imagem de um soldado na hora exata de sua morte.



Dupla de páginas da revista Life, julho de 1937 | © Robert Capa

A publicação dessa foto, porém, da forma que foi feita, abre uma discussão central na obra de Sontag. À época de sua publicação, a foto de Capa foi veiculada na revista *Life* em julho de 1937. A foto ocupava a página direita inteira da revista, enquanto à esquerda, via-se um anúncio de pomada de cabelo masculina, com fotos de um homem antes e depois de aplicar a tal pomada. Essa escolha de publicação, pode remover da imagem a possibilidade de um interesse reflexivo sobre o que está sendo retratado.

O problema que se constrói a partir desse modo de edição se dá pela perda do impacto da imagem, uma vez que é colocada ao lado de uma outra imagem de

conteúdo publicitário<sup>9</sup>. Mais do que uma exposição excessiva às imagens de guerra, a sociedade contemporânea está extremamente exposta a imagens no geral, que muitas vezes representam aleatoriedades e superfluidades.

[...] num mundo saturado, ou melhor, supersaturado de imagens, aquelas que deveriam ser importantes para nós têm seu efeito reduzido: tornamo-nos insensíveis [...] Uma imagem tem sua força drenada pela maneira como é usada, pelos lugares onde é vista e pela frequência com que é vista. Imagens mostradas na tevê são, por definição, imagens das quais, mais cedo ou mais tarde, as pessoas se cansam. (SONTAG, 2003, p. 88)

Em um mundo onde as imagens estão “drenadas de sua força” (SONTAG, 2003, p.88) pela forma onde são publicadas e onde a publicidade e o consumo ditam os espaços que cabem à cada narrativa, especialmente na contemporaneidade onde o principal meio de comunicação é ágil e acelerado tal qual a televisão e onde os espectadores se tornam consumidores que precisam ser estimulados incessantemente, reduzem-se as proporções de qualquer tipo de conteúdo que demande uma reflexão mais aprofundada ou até mesmo uma identificação de sentimento com temas delicados, como a guerra, a dor e a morte.

De acordo com Guy Debord, autor do livro *A Sociedade do Espetáculo* (1967), esse tipo de consumo é característico do capitalismo em sua forma mais avançada, onde as relações sociais são mediadas pela imagem e pelo consumo. Nesta chamada “sociedade do espetáculo” os indivíduos são obrigados a observar e consumir passivamente imagens de tudo que os cerca, desumanizando tanto os espectadores, quanto os retratados.

O “espetáculo” de que fala Debord vai muito além da onipresença dos meios de comunicação de massa, que representam somente o seu aspecto mais visível e mais superficial. Em 221 brilhantes teses de concisão aforística e com múltiplas alusões ocultas a autores conhecidos, Debord explica que o espetáculo é uma forma de sociedade em que a vida real é pobre e fragmentária, e os indivíduos são obrigados a contemplar e a consumir passivamente as imagens de tudo o que lhes falta em sua existência real. (JAPPE, 1997)

Fazendo um paralelo com a construção argumentativa de Sontag, é a consequência da sociedade do espetáculo que permite os indivíduos se posicionarem de forma passiva frente a imagens de dor e sofrimento.

---

<sup>9</sup> Interessante notar também a dualidade que se estabelece entre as imagens das duas páginas, no que diz respeito à posição do braço do homem em cada uma das fotos: um deles segura a arma e o outro segura uma raquete de tênis.



Quando ainda não eram comuns as imagens diretas da realidade, pensava-se que mostrar algo que precisava ser visto, trazer para mais perto uma realidade dolorosa, produziria necessariamente o efeito de incitar os espectadores a sentir - a sentir mais. Num mundo em que a fotografia foi posta, talentosamente, a serviço de manipulações consumistas, não se pode ter como líquido e certo o efeito de uma foto de uma cena lúgubre. (SONTAG, 2003, p. 68)

Um exemplo simples, que não se relaciona à fotografia de guerra, mas que permite o melhor entendimento de como o ser humano é capaz de se acostumar com imagens de horror e que permite também entender que o efeito de uma fotografia lúgubre, como menciona Sontag, não pode ser tido como certo, são as imagens de impacto colocadas nos maços de cigarro.

Nos anos 1990, as autoridades de saúde pública do Canadá começaram um movimento de colocar imagens de cérebros lesionados por coágulos, pulmões e corações doentes, bocas machucadas, entre outros. Eles acreditavam que, de alguma maneira, essas imagens, se colocadas nas caixas de cigarros, seriam eficazes para sensibilizar os fumantes acerca dos efeitos letais do cigarro e os estimulariam a parar de fumar. Certamente essas imagens impactaram algumas pessoas, que deixaram de fumar. Porém, o que ocorreu com aqueles que optaram por continuar fumando e passaram anos comprando diariamente maços de cigarros com fotos horríveis de cérebros, pulmões e pessoas doentes? O choque inicial tem um prazo de validade. Em algum momento ele se tornará mais fraco ou menor? Mesmo que não se torne, poderia o fumante simplesmente não olhar para aquela imagem, ao comprar seus cigarros diariamente?

As pessoas têm meios de se defender do que é perturbador - neste caso, as informações desagradáveis para quem deseja continuar a fumar. Isso parece normal, ou seja, adaptativo. Assim como a pessoa pode habituar-se ao horror na vida real, pode habituar-se ao horror de certas imagens. (SONTAG, 2003, p. 70)

Processo semelhante pode ocorrer com as imagens de guerra. Quando uma sociedade está excessivamente exposta a imagens de violência, como é o caso da Ucrânia, por exemplo, a guerra se torna algo natural, algo que necessariamente está ocorrendo e que não vai mudar. O choque inicial, se dissolve com o excesso de exposição das imagens nos veículos de comunicação.

Mesmo assim, existem algumas fotos que se destacam, que são inegavelmente chocantes e que se sobrepõem ao monte de imagens de sofrimento.

Geralmente imagens de mulheres ou crianças, que são vistas como as partes mais vulneráveis da sociedade, ainda têm o poder de chocar aqueles que as veem, como é o caso da fotografia vencedora do World Press Photo mencionada no primeiro capítulo deste trabalho, que retrata mulher grávida sendo retirada de sua cidade após um ataque aéreo executado pelas forças militares russas.

Fotos aflitivas não perdem necessariamente seu poder de chocar. Mas não ajudam grande coisa, se o propósito é compreender. Narrativas podem nos levar a compreender. Fotos fazem outra coisa: nos perseguem. (SONTAG, 2003, p. 73)

Quando vistas, especialmente se acompanhadas de narrativas, essas fotografias deveriam incitar uma reflexão sobre o espectador. Se forem imagens recentes, de atrocidades atualmente cometidas em algum lugar do mundo, sobre algum povo, elas deveriam gerar o desejo de movimentação e de resolução daquele sofrimento. Se forem imagens antigas, devem gerar uma reflexão maior sobre processos e momentos históricos que possibilitaram que aqueles horrores ocorressem, de forma a evitar que eles se repitam. Em parte, a construção de diversos “Museus da Memória”, como os museus de ditaduras, que podem ser vistos em diversos países da América Latina, como na Argentina, no Chile e no Brasil.

Em *Sobre fotografia* (1977), uma de suas obras anteriores, Sontag defende que “nossa capacidade de reagir a nossas experiências com frescor emocional e com pertinência ética vem sendo minada pela difusão implacável de imagens vulgares e estarrecedoras” (SONTAG, 2003, p. 90). Essa crítica, na época feita especialmente com base nas imagens de horror transmitidas pela televisão, convergia com o argumento de que o excesso de exposição a imagens de desgraça, poderia reduzir a capacidade humana de reagir a elas.

Entretanto, em *Diante da dor dos outros*, ela reforça que mesmo que essa realidade esteja sendo excessivamente exposta e que mesmo que a sociedade esteja cada vez mais insensível a ela, essa realidade não deixa de existir. As pessoas que estão passando por todo esse sofrimento existem. Este argumento, se opõe ao que entende Guy Debord, que descreve uma renúncia da realidade e da existência apenas de representações desta através da mídia.

Dizer que a realidade se transforma num espetáculo é de um provincianismo assombroso. Universaliza o modo de ver habitual de uma pequena população instruída e que vive na parte rica do mundo, onde as notícias precisam ser transformadas em entretenimento -

esse estilo maduro de ver as coisas, que constitui uma aquisição suprema do “Moderno” e um pré-requisito para dismantelar as formas tradicionais de política fundada em partidos, que propiciam discórdia e debates genuínos. Supõe que todos sejam espectadores. De modo impertinente e sem seriedade, sugere que não existe sofrimento verdadeiro no mundo. (SONTAG, 2003, p. 92)

Ela não nega a existência dessa sociedade onde toda situação precisa se transformar em espetáculo para ser real, ou interessante, mas ela afirma que isso representa apenas uma parcela da realidade, uma vez que existem milhões de pessoas ao redor do mundo, que conhecem de perto o sofrimento, a violência e a guerra e que estão “longe de sentirem-se impassíveis ante ao que vêem na televisão. Eles não se dão ao luxo de fazer pouco caso da realidade.” (SONTAG, 2003, p. 92).

Assim, podemos enfim compreender de fato a construção por trás de *Diante da dor dos outros*. A banalização e distanciamento relativos à dor que vemos nas imagens e nas fotografias de guerra não necessariamente têm relação com o que elas retratam, mas sim com por quem elas são vistas e como elas são vistas.

Na vida moderna, com a expansão do acesso à internet e às redes sociais, não necessariamente as pessoas estão menos sensíveis às desgraças, elas apenas têm uma maior facilidade em fugir da informação, deslizando a tela para baixo numa rede social, fechando uma aba do navegador ou mudando de canal na televisão. As imagens não carregam uma responsabilidade de gerar mudança, mas sim um convite à reflexão.

O fato de não estarmos completamente transformados, de podermos dar as costas, virar a página, mudar de canal, não impugna o valor ético de uma agressão por meio de imagens. Não é um defeito o fato de não ficarmos atormentados, de não sofrermos *o bastante* quando vemos essas imagens. Tampouco tem a foto a obrigação de remediar nossa ignorância acerca da história e das causas do sofrimento que ela seleciona e enquadra. Tais imagens não podem ser mais do que um convite a prestar atenção, a refletir, aprender, examinar as racionalizações do sofrimento em massa propostas pelos poderes constituídos. (SONTAG, 2003, p. 97)

Sem dúvida a forma que nos relacionamos com o retrato da dor do outro mudou, afinal, os tempos mudaram e as dinâmicas sociais também. Entretanto, isso não significa que o ser humano perdeu sua habilidade crítica e sensível de se comover frente ao sofrimento alheio.



O argumento de Sontag, ao final de seu livro, é que alguém que está vendo uma guerra através de uma fotografia, ainda é apenas alguém vendo a guerra, não importa o quão sensível e racional seja aquele espectador e o quanto ele seja capaz de se colocar no lugar do outro, ele nunca será alguém que viveu a guerra, que sentiu as dores da guerra, que sofreu com a guerra. Aqueles que estão “do lado de lá” das fotografias de guerra, aqueles que são retratados, provavelmente não têm nenhum interesse no nosso olhar.

Nós não percebemos. Não podemos, na verdade, imaginar como é isso. Não podemos imaginar como é pavorosa, como é aterradora a guerra; e como ela se torna normal. Não podemos compreender, não podemos imaginar. É isso o que todo soldado, todo jornalista, todo socorrista e todo observador independente que passou algum tempo sob o fogo da guerra e teve a sorte de driblar a morte que abatia outros, à sua volta, sente de forma obstinada. E eles têm razão. (SONTAG, 2003, p. 104)

### CAPÍTULO III

#### **Análise fotográfica: interação histórica e cultural com a produção fotojornalística da guerra russo-ucraniana**

Ao longo de toda a obra *Diante da Dor Dos Outros* (2003), Sontag reforça a importância das fotografias e imagens de violência serem acompanhadas de narrativas.

(...) todas as fotos esperam sua vez de serem explicadas ou deturpadas por suas legendas. Durante uma luta entre sérvios e croatas no início das recentes guerras nos Bálcãs, as mesmas fotos de crianças mortas no bombardeio de um povoado foram distribuídas pelos serviços de propaganda dos sérvios e também dos croatas. Bastava mudar as legendas para poder utilizar e reutilizar a morte das crianças. (SONTAG, 2003, p. 14)

Considerando o destaque dado por Sontag para a necessidade de contextualização e aplicação de legendas nas imagens, este trabalho busca analisar quatro das fotografias produzidas durante o ano de 2022 na Guerra Russo-Ucraniana.

As imagens analisadas neste TCC, foram selecionadas a partir de um conjunto extenso de imagens produzidas pelos fotojornalistas e fotógrafos associados do *New York Times*, um veículo de relevância internacional no campo do fotojornalismo de guerra. Entre centenas de imagens analisadas, fez-se uma seleção final de 16. Apenas 4 entre as 16 serão analisadas individualmente, de acordo com um critério objetivo e subjetivo de relevância, notoriedade e repercussão.

O presente trabalho busca, utilizando para a análise de significados, o referencial teórico de Erwin Panofsky, ou seja, trazendo algumas narrativas mais reflexivas por trás das imagens de violência registradas na Guerra da Ucrânia.

O método em questão, que surgiu para a compreensão de pinturas, e não de fotografias, pode ser adaptado ao objetivo deste trabalho, consistindo em analisar cada imagem em três momentos:

Descrição, análise cultural, interpretação. São as três premissas básicas de Panofsky, que permitem ao leitor interagir histórica e culturalmente com a imagem fotográfica, para alçar significados e informações para a construção do saber. (AVANCINI, 2011, p. 54)

A primeira premissa, a descrição, consiste da criação de uma narrativa verbal da imagem, ou seja, todos os elementos da fotografia devem ser descritos com o maior número possível de detalhes, através de um olhar completo e aprofundado sobre tudo que mostra a fotografia.

A segunda premissa, a análise cultural, tem como objetivo inserir a fotografia em seu contexto histórico e cultural e analisá-la a partir desta perspectiva. O contexto e a pesquisa acerca dos símbolos são de extrema importância na etapa de análise cultural de uma fotografia. Isso permite que se criem relações e conexões externas à fotografia, inserindo-a em um contexto histórico, cultural, político e social. As fotografias escolhidas neste trabalho, por terem sido captadas em um país de cultura muito distante da brasileira, terão sua análise cultural considerando as informações obtidas na legenda e na publicação das mesmas.

Por último, a interpretação, que une os elementos explorados nas duas primeiras premissas através de uma visão crítica. Entretanto, ela deve ser feita de forma breve, uma vez que pressupõe riscos inerentes aos processos de crítica e opinião realizados por aquele que está analisando a imagem. “Na interpretação começamos a enxergar coisas mais sutis e propor hipóteses sobre valores de alguns sinais. É bastante aleatório. E nada é assim tão evidente, já que tudo é muito discutível” (DUBOIS, in AVANCINI, 2011, p. 63 ).

\*\*\*



**Foto 1.** Iryna e Viktor Dudnyk chorando sobre o corpo do filho Dmytro, 38, morto em um ataque de foguetes russos. Kherson, 10 de Dezembro de 2022 | © David Guttenfelder

A primeira imagem a ser analisada (Foto 1) retrata um casal de idosos parados à porta de uma casa destruída, chorando sobre um corpo estendido no chão e coberto por um manto.

O fotógrafo fez este registro do interior da casa, se posicionando ao lado direito do corpo. O corpo, em primeiro plano, do lado esquerdo da imagem, também no interior da casa, está atrás de uma porta de madeira azul, com os pés posicionados no limite entre o lado interno e o lado externo da casa.

O corpo não aparece inteiro na fotografia, o fotógrafo emoldura a cena de forma a mostrar apenas as pernas do homem morto. Ao lado esquerdo do corpo, atrás da porta, diversos casacos estão pendurados. Ao lado direito do corpo, no chão, alguns entulhos destruídos pela explosão. Entre eles baldes, cabos de vassoura e alguns cobertores. Um dos cobertores, colorido nas cores amarela, azul e laranja, parece ser um cobertor infantil. Os entulhos estão posicionados encostados a uma parede branca, com uma janela da mesma cor que a porta e com os vidros quebrados.

Do lado de fora da porta, no segundo plano da imagem, um homem idoso vestindo um casaco azul marinho e calças jeans está agachado, com a mão direita segurando o próprio rosto, e com a mão esquerda toca o tornozelo direito do corpo estendido. Do seu lado direito, uma mulher, toda vestida de roxo, com um casaco longo e um gorro da mesma cor, também idosa, se apoia no batente da porta com o braço esquerdo e com a cabeça. A mulher chora de olhos fechados.

No último plano, atrás dos idosos, pais do morto, é possível de ser vislumbrado através da janela, que, como mencionado anteriormente, está do lado direito da porta e da imagem, um jardim com muitas plantas secas e outra casa ao fundo.

Essa imagem foi registrada pelo jornalista David Guttenfelder no dia 10 de dezembro de 2022 em Kherson, uma cidade portuária no sul da Ucrânia, com acesso ao Mar Negro e ao rio Dnieper, após um ataque aéreo de foguetes realizado pela Rússia. Esta imagem foi publicada na edição online do *New York Times*, no dia 15 de dezembro de 2022, como capa de uma matéria sobre o bombardeio ordenado pelo governo russo, os esforços dos civis e dos bombeiros ucranianos para reparar os danos imediatos das explosões e as histórias das vítimas que ali viviam. A imagem também foi publicada no Instagram do *New York Times*, com uma legenda que destacava que o ataque foi feito a uma região sem valor estratégico, com apenas construções civis e residenciais.

O homem morto, David Dudnyk, de 38 anos, trabalhava em um navio de carga. Seu contrato de trabalho estava suspenso devido à guerra e ele havia enviado sua esposa e suas duas filhas para morarem com seus pais em uma cidade próxima, por questões de segurança. David tinha ficado na cidade de Kherson para cuidar dos cachorros e das galinhas que eram criados na casa de sua sogra, local onde ele estava quando foi atingido pelos mísseis russos.

A fotografia foi tirada em plano *plongée*, ou seja, de cima para baixo, com os personagens em posição de “inferioridade” em relação ao fotógrafo.

Símbolos culturais diversos nos permitem construir um recorte dessa foto. As roupas de frio, as plantas secas consumidas pelo inverno, os casacos pendurados na porta, que também pertenciam a alguém. É o mês de dezembro, um mês onde tipicamente as famílias se reúnem para as comemorações de final de ano.

A Ucrânia é um país onde a religião predominante é o cristianismo ortodoxo. Nesta religião, que segue o calendário juliano, implantado pelo imperador romano Júlio César, em 45 a.C, o Natal é comemorado por volta do dia 7 de janeiro, quarenta dias antes do Natal, ou seja, na semana anterior ao momento retratado nesta foto, os cristãos ortodoxos entram em um processo de jejum extremamente restrito. Essa família, que provavelmente planejava se reunir em celebração após quase um ano de guerra, um mês de jejum e um inverno rigoroso, acaba se reunindo antes do esperado, devido à morte de seu filho. O período de celebração do nascimento de Jesus Cristo, se transforma em um período fúnebre para essa e tantas outras famílias afetadas pela guerra.

O momento capturado é de extrema intimidade, que mostra os pais vendo o corpo de seu filho morto. O fotógrafo, no entanto, está dentro da casa, dando a impressão de que estava aguardando para registrar aquela cena.

Qual foi o processo? O fotógrafo viu que David tinha morrido, sabia que os seus pais estavam chegando e que viveriam um dos momentos mais difíceis de suas vidas, então entrou na casa em destroços e ficou parado em um canto com sua câmera a postos, como um intruso, pronto para capturar o desespero daqueles idosos?

No aspecto interpretativo, a fotografia representa um dos aspectos mais delicados da guerra da Ucrânia: as inúmeras perdas civis e o sofrimento do povo ucraniano frente a essa violência. Assim como David Dudnyk, muitas pessoas que não eram militares, que não estavam na frente de batalha e que não tinham nenhum envolvimento direto com o conflito, foram mortas devido aos ataques da Rússia a alvos civis e zonas residenciais. Aqui, vemos a inversão do ciclo natural da vida, inerente às guerras: os pais estão enterrando os filhos, os idosos vivem e os jovens morrem.

\*\*\*



**Foto 2.** A Irmã Diogena Tereshkevych conta histórias para tentar confortar pessoas em um abrigo anti-bombas, Lviv, 15 de Abril de 2022 | © Finbarr O'Reilly

A segunda imagem analisada (Foto 2), foi capturada dentro de um túnel. As paredes são feitas de tijolos antigos e o túnel tem forma de arco, com pouco mais de dois metros de altura. O chão é feito de terra batida e a imagem é subexposta: o único ponto de iluminação neste túnel é uma lâmpada, localizada no teto, no centro da imagem. Na parede do lado direito do túnel, próximo ao teto, passam dois canos finos, suportados por algumas vigas de metal.

Apoiados em cada uma das duas paredes laterais do túnel, estão dois longos bancos, onde estão sentadas algumas pessoas. Em sua maioria, mulheres, crianças e idosos.

No banco do lado direito, abaixo dos canos, estão sentadas oito pessoas, sendo quatro mulheres, uma criança, um homem e, ao fundo, mais duas pessoas, cujo gênero não conseguimos definir, uma vez que estão distantes e a iluminação não permite a visualização de nada além de seus vultos escuros.

A primeira pessoa, do lado direito, é uma mulher, vestindo um casaco vermelho, com o capuz sobre a cabeça, e uma calça preta. Ela tem os braços cruzados sobre o colo e a cabeça pendendo para baixo, seus olhos estão fechados e ela aparentemente está dormindo. Ao seu lado direito, está outra mulher. Ela carrega uma criança que aparenta ter três anos sentada em seu colo. A criança usa um casaco estilo *doudoune* em um tom de cinza metálico escuro e um gorro preto. As pernas da criança estão enroladas em um cobertor estampado em cores claras, que cai sobre as pernas da mulher que a carrega, nos impedindo de ver as roupas da mulher. Ao seu lado, uma mulher de cabelos curtos e grisalhos, com uma pequena bolsa marrom nas mãos. A quarta pessoa, neste banco direito do túnel, é um homem de cabelos pretos, com um casaco também preto e aparenta ter 50 anos. Por fim, a última pessoa visível no banco, além dos dois vultos sentados mais ao fundo da imagem, é outra mulher. Não conseguimos ver seu corpo, porque devido à distância, as primeiras pessoas enfileiradas no banco cobrem seu corpo. Podemos ver que seus cabelos são castanhos e ela tem uma franja curta.

No banco do lado esquerdo da imagem, também podemos ver sete pessoas nitidamente, além de dois ou três vultos ao fundo. Dessas sete pessoas, quatro são crianças, sendo três meninos e uma menina, e as outras três são mulheres adultas.

A primeira pessoa do lado esquerdo é uma mulher loira, com o cabelo curto, e com uma franja. Ela veste uma roupa toda preta, com um lenço rosa em volta do pescoço. Seus olhos estão fechados, sua cabeça pende para o seu lado direito e ela parece estar dormindo. Ao seu lado direito, uma mulher de cabelos pretos, presos em um rabo de cavalo baixo, também está toda vestida de preto. Ela está com a mão direita próxima à boca, em um movimento semelhante ao de “roer unhas” e olha para o chão. Ela tem uma bolsa estampada no colo. Ao seu lado, um menino de aproximadamente 5 anos com os cabelos muito curtos, veste um moletom cinza. Talvez ele esteja no colo de um adulto, porque vemos um pequeno pedaço do que parece ser uma perna vestindo uma calça vermelha abaixo dele, mas fora isso, não é possível ter certeza se realmente tem alguém o carregando. Ele está olhando em direção à mulher de vermelho, do outro lado. Ao lado dele, outros dois meninos ambos no início da adolescência, estão sentados e ambos vestem roupas cinzas. O primeiro, loiro, com as laterais do cabelo raspadas e apenas um topete, está mexendo no celular. O segundo, moreno, está agachado em cima do banco, fazendo



com que ele fique um pouco mais alto que o primeiro. Ele olha para o celular do menino loiro. A última pessoa visível na imagem, é uma pequena menina, no colo de um adulto que não conseguimos identificar. Ela está usando um casaco longo branco, com botões pretos na frente. Além disso, ela usa um gorro rosa, abaixo do gorro do casaco, que ela também está vestindo. Ela carrega no colo um animal de pelúcia ou boneca com as pernas longas e olha para o chão.

No centro da imagem, no espaço entre os dois bancos, vemos uma mulher idosa em pé. Ela veste roupas completas de freira e óculos redondos, com as lentes grossas. Ela está com o corpo voltado para a parede direita do túnel, posicionada à frente da mulher de cabelos curtos e grisalhos, olhando para a parede.

Ela parece estar fazendo um discurso. Suas duas mãos estão com a palma virada para cima, porém, a mão direita está mais alta, próxima ao seu rosto, enquanto a mão esquerda repousa próxima à sua cintura. As únicas pessoas que estão olhando diretamente para a freira são a mulher de cabelos curtos e grisalhos e a mulher de franja, sentada no final da “fila” do banco do lado direito.

Todas as pessoas da imagem são brancas, com fenótipos típicos do leste da Europa.

Essa foto foi tirada no dia 15 de abril de 2022, que no calendário cristão daquele ano, era a Sexta-Feira Santa, data que relembra a crucificação de Jesus Cristo e antecede a Páscoa. O túnel, é um abrigo anti-bombas, construído para proteger os cidadãos de ataques aéreos, localizado no oeste da Ucrânia, na cidade de Lviv, próximo à fronteira da Ucrânia com a Polônia, um local bem distante das frentes de batalha e majoritariamente ocupado por civis, mas que também foi alvo de ataques dos exércitos russos.

A freira, é a irmã Diogena Tereshkevyc, que, de acordo com o fotógrafo, estava contando histórias para tentar distrair, confortar e acalmar os civis que se protegiam naquele abrigo. Entretanto, com exceção das duas mulheres anteriormente mencionadas, ninguém parece prestar atenção em suas palavras. Alguns estavam dormindo, outros estavam distraídos com o celular do adolescente, outros estavam imersos em seus próprios pensamentos.

A impressão passada é de que, no meio da guerra, especialmente em um ataque feito durante um dia de celebração religiosa, aquelas pessoas estavam conformadas com seus destinos: serem alvos de ataques contra regiões de civis.

O ângulo utilizado pelo fotógrafo está alinhado com as pessoas sentadas e é um plano geral. Esse formato de retrato da cena, permite que o espectador se sinta “dentro” da imagem, como se também fosse uma pessoa em pé, dentro do túnel, observando aquele momento.

Aqui, a religião se faz presente de duas formas na análise cultural. A primeira, obviamente é a freira, um símbolo tradicional de representação do cristianismo. A segunda, que podemos extrair a partir da legenda, é a data na qual a fotografia foi tirada: a Sexta-Feira Santa. Em um país onde quase 70% da população segue a religião ortodoxa, é natural que ela se faça presente em momentos de fragilidade política, social e econômica, como é o caso da guerra.

Mais uma vez, como na primeira foto analisada, no aspecto interpretativo, vemos o retrato de um dos grandes problemas levantados por esse conflito: as perdas civis causadas pela guerra. Todas as pessoas nesse abrigo, são pessoas que não estão batalhando em campo, que são idosos, mulheres ou crianças, que não deveriam estar neste local escuro e pouco ventilado, mas que mesmo assim estão sofrendo as consequências de viver em um país sob constante ameaça. Ou seja, os civis são os que mais sofrem com a guerra.

\*\*\*



Foto 3. O corpo de um civil, morto por forças russas. Bucha, Abril de 2022 | © Daniel Berehulak

A terceira fotografia analisada (Foto 3) foi tirada em uma rua, durante um dia completamente nublado. Vemos algumas casas, cobertas por portões altos, uma calçada larga de cimento, com pequenas pedras e a margem pintada de amarelo, delimitando o limite com uma rua de asfalto. Do lado de dentro dos portões, vemos algumas árvores secas, sem folhas. Na rua e na calçada, se espalham algumas poças de água e pedaços de galhos caídos das árvores.

As linhas superiores e inferiores dos portões, assim como a linha amarela que demarca o limite da calçada, são paralelas e convergem para o fundo da foto e formam um ângulo de aproximadamente 45 graus com a margem inferior da fotografia. Se dividida em nove quadrantes, segundo a regra dos terços, o ponto de fuga da imagem seria criado no terceiro quadrante superior, graças à convergência dessas linhas na diagonal.

Do lado esquerdo da imagem, estão portões de casas, sendo o primeiro marrom, o segundo verde e o terceiro cinza. Os portões parecem ser de madeira pintada e são completamente fechados, sem nenhum tipo de abertura ou espaço entre as tábuas. Esses portões permitem que vejamos apenas a parte de cima das casas, onde começam telhados triangulares e paredes de tijolos amarelados.

Do lado de dentro dos portões da segunda e da terceira casa, vemos a copa de três árvores. Duas na primeira casa e uma na terceira. Essas árvores são mais altas que os portões e estão completamente sem folhas.

Na calçada, em primeiro plano, vemos um corpo que parece ser de um homem, estendido sobre o chão, virado para baixo. Ele veste calças e sapatos pretos, um casaco azul marinho e um gorro cinza. Na altura do seu ombro esquerdo, também no chão, vemos o que parece ser uma mochila preta vazia. Não é possível ver o rosto deste corpo, pois na frente de sua cabeça, próximo à mochila, há um plástico amarelo que impede a visão do rosto do homem.

A menos de dois metros de distância deste homem morto, vemos uma mulher idosa caminhando. Ela está usando um lenço xadrez azul e vermelho sobre a cabeça, um casaco longo bege, que vai até seus tornozelos e botas pretas. Sua posição corporal demonstra movimento: ela está caminhando e carrega em sua mão direita um longo pedaço de madeira, que chega à altura do seu peito e que ela usa como bengala, se apoiando no chão enquanto caminha.

Um metro atrás da mulher, há um homem, também idoso, vestindo calças pretas, um casaco marrom, botas marrons e um gorro cinza, coberto por um capuz vermelho. Ele também caminha apoiado em um pedaço de madeira semelhante ao da mulher à sua frente.

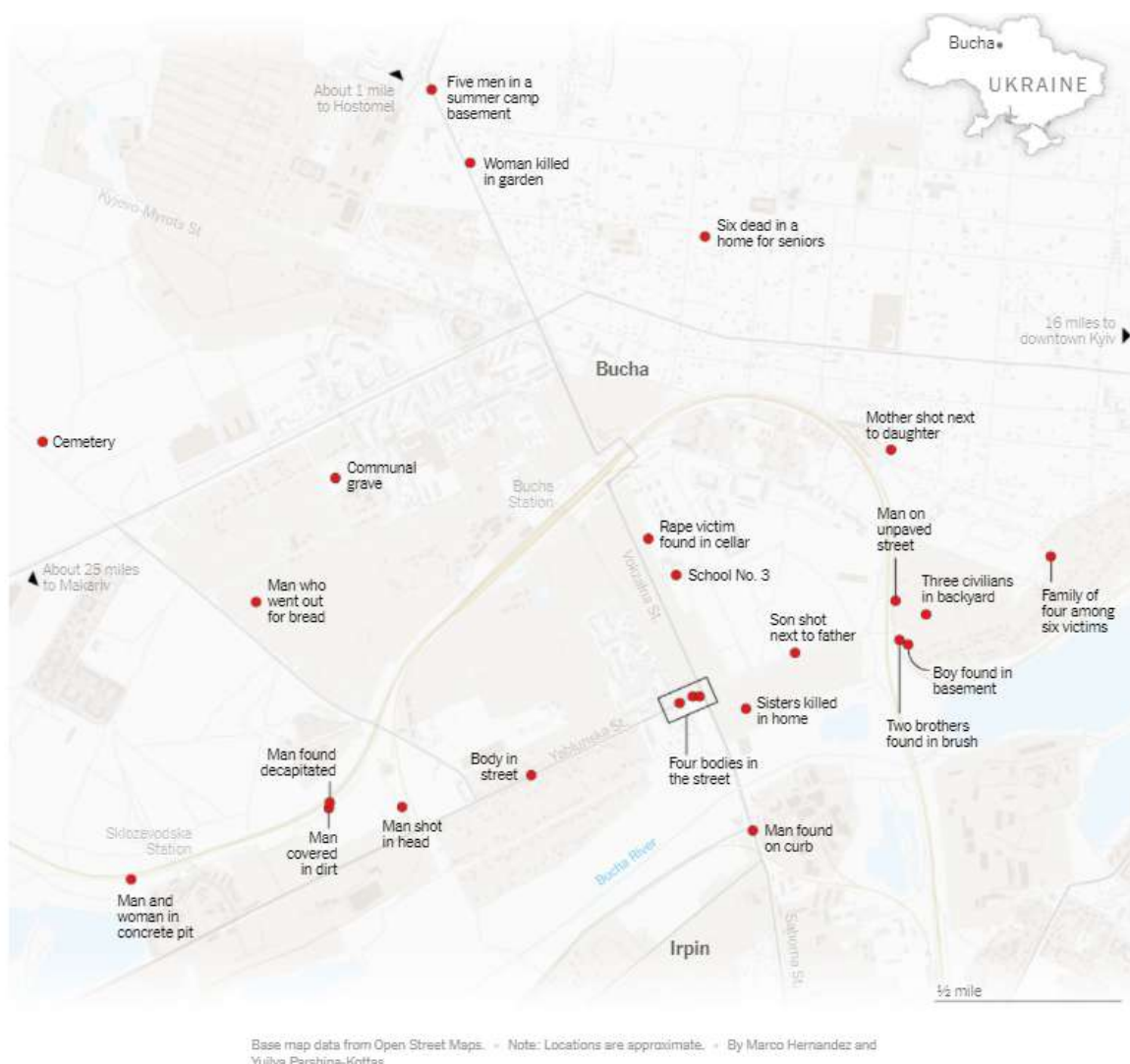
Por último, atrás do homem, tem uma terceira pessoa. Esta, menos focada pela câmera, é uma mulher jovem, alta e magra. Ela tem os cabelos pretos e curtos cobertos por um gorro cinza, veste calças jeans e um casaco azul marinho, além de botas marrom. Ela tem as duas mãos à frente do corpo, cruzadas na altura da sua barriga.

Os três caminham normalmente, olhando para o chão, sem olhar direta ou fixamente para o corpo estendido sobre a calçada.

As fotografias foram tiradas durante o que o New York Times chamou de "Mês do Terror em Bucha", que foi o mês de abril de 2022. Os acontecimentos desse mês foram descritos em uma fotorreportagem do jornal.

Bucha, é uma cidade próxima da capital ucraniana, Kiev. Ali, os soldados russos que ocuparam a região, tiveram uma postura extremamente agressiva e, por vezes, sádica. Matando senhoras idosas e deficientes dentro de suas próprias casas, atirando em crianças ao redor de escolas, matando pais na frente de seus

filhos, mantendo mulheres em cárcere privado e as estuprando constantemente. Pode-se dizer, que de todas as fotos publicadas na fotorreportagem citada, a



escolhida para este trabalho foi uma das mais “leves”. De acordo com o *New York Times*, dos 360 mortos em Bucha, apenas dois eram parte das forças armadas ucranianas. Os demais eram civis.

Outra foto que ficou famosa durante a guerra, foi a de quatro corpos na rua, sendo dois deles de adolescentes. Essa foto, reproduzida no final deste capítulo, também foi tirada em Bucha.

Os soldados russos instruíram os ucranianos a não saírem de suas casas, caso contrário seriam mortos, já que os soldados estavam instruídos a atirar, por isso, nessa cidade tantos corpos ficavam “largados” nas ruas: pois as pessoas de

suas famílias não podiam sair para removê-los e realizar seus funerais da forma apropriada.

As forças armadas russas estavam baseadas em uma escola e em uma fábrica de vidro na região, onde instalaram um *sniper* no alto de um prédio que estava instruído a atirar em qualquer coisa que se mexesse. Alguns civis moradores de Bucha falaram que como os russos não conseguiram derrotar o exército ucraniano, eles resolveram descontar na população.

Observando algumas outras fotografias da cidade, além do relato de uma moradora, os pedaços de madeira (“bengalas”) descritos na foto eram uma forma de “identificação” dada pelos russos para que as pessoas circulassem pelas ruas sem correrem o risco de levarem tiros.

A rua, espaço comum, símbolo cultural de local público de convivência, de livre circulação, nesta imagem, refletindo a realidade de Bucha, se torna um lugar perigoso, onde os cidadãos não podem se deslocar e ocupar livremente sem correr risco de vida.

Ainda, os cidadãos que caminham por essas ruas, ao lado de corpos mortos, têm as expressões neutras, sem demonstrar nenhum tipo de dor. Eles não olham diretamente para o morto, mas também não desviam o olhar e não demonstram estarem afetados pela situação. Eles representam um conformismo necessário para a sobrevivência em situações extremas: se acostumar com a guerra significa também precisar se tornar insensível a cenas de horror, para garantir a própria segurança individual. Um corpo no meio da calçada, para aquelas pessoas que presenciaram tanto sofrimento, precisa ser apenas mais uma parte da cidade tomada, sem alterar a rotina daqueles que restaram vivos.

Na interpretação, mais uma vez, vemos a sobrevivência do idoso em contraste com a morte do jovem, contrariando o ciclo natural da vida. Mas vemos também o outro ponto mais questionável deste conflito em específico, especialmente nesta cidade: os terríveis crimes humanitários cometidos pelas forças russas contra os civis ucranianos, que mesmo sem ter absolutamente nenhum envolvimento direto com o conflito, estão correndo riscos de morte.

\*\*\*



**Foto 4.** Embarcando em um trem de evacuação, Odessa, Março de 2022 | © Tyler Hicks

A quarta e última imagem a ser analisada (Foto 4) neste trabalho foi tirada em uma estação de trem.

Ao lado direito da imagem, ocupando talvez 70% da área da fotografia, vemos um trem azul, com janelas quadradas, de vidro e uma faixa amarela abaixo das janelas.

Vemos ao menos três vagões, cada um com aproximadamente dez janelas, se estendendo até o final da plataforma. Não é possível saber quantos vagões estão à frente do vagão principal da fotografia, pois só vemos a parte de trás dele, com suas últimas três janelas à vista. A primeira e a última janela de cada um dos vagões estão posicionadas nas portas de entrada e saída dos vagões e são um pouco menores que as demais janelas.

O trem está parado em uma plataforma praticamente vazia. O piso da plataforma é feito de tijolos vermelhos e cinzas, com uma faixa branca pintada por toda a borda da plataforma e uma faixa amarela, paralela à faixa branca, com aproximadamente um passo de distância entre elas. Como é comum em estações

de trem, a faixa amarela delimita a zona onde os passageiros que estão na plataforma não devem ficar parados.

Há um homem, no primeiro plano da imagem, a poucos centímetros da câmera. O homem está de costas para o fotógrafo e está posicionado exatamente na zona entre as faixas amarela e branca da plataforma. Não é possível ver seu rosto. Ele tem seu braço esquerdo apoiado na moldura esquerda da primeira janela enquadrada na imagem e seu braço direito está segurando um celular, que ele apoia em sua orelha direita. Seu corpo está inclinado em direção ao trem. Ele veste um gorro cinza e um casaco azul marinho.

Do lado de dentro da mesma janela, vemos uma mulher jovem, de cabelos castanhos, sentada em uma das poltronas do trem, próxima à janela. Ela carrega uma menina de aproximadamente três anos sentada em seu colo. A mulher veste um casaco preto e a menina veste um casaco rosa. Elas estão sentadas à frente de uma mesa, como é comum em muitos trens. Neste tipo de trem, geralmente duas poltronas ficam uma de frente para a outra, com uma mesa no centro.

Na mesa, há uma garrafa plástica de água e uma pequena carteira laranja.

A mulher também está com seu braço esquerdo segurando um telefone à sua orelha esquerda. Ela olha em direção ao rosto do homem e mantém uma expressão triste. A criança olha para baixo e seu braço direito está esticado sobre a mesa, em direção a outra mão, que pelo tamanho também parece ser uma mão infantil, de alguém que está sentado na poltrona da frente, mas que não conseguimos ver pela janela.

No reflexo da mesma janela, podemos ver um céu alaranjado e algumas sombras que lembram árvores e casas.

No fundo da imagem, no final (ou começo, não é possível saber) da plataforma, vemos algumas pessoas caminhando, porém mais distantes do trem.

A fotografia retrata um espaço urbano que é um dos símbolos culturais de despedidas e encontros entre pessoas que se amam. A estação de trem, assim como as rodoviárias ou aeroportos, por ter a função essencial de ser o ponto de partida ou de chegada de pessoas que estão em algum tipo de processo de deslocamento, envolve algum tipo de separação. Partir é, necessariamente, deixar algo ou alguém para trás. Chegar é reencontrar.



Em tempos normais, as estações de trem são cercadas de sentimentos majoritariamente positivos, de pessoas indo para viagens de lazer, estudos ou trabalho. Em muitos casos, as pessoas se despedem de seus entes queridos com a previsão de revê-los em algumas semanas ou meses, sabendo que vão voltar ao seu país em breve. Durante as guerras, não. Ainda que as estações de trem simbolizem a esperança daquelas pessoas que estão conseguindo fugir para um lugar mais seguro, elas também representam a incerteza da volta. No caso dessa imagem, representam também a incerteza de um reencontro com um ente familiar.

Porém, a criança, símbolo do futuro, está sendo salva, está saindo do foco da guerra e indo para um lugar mais seguro. Abre-se margem para uma perspectiva otimista de um povo, que mesmo que precise deixar seu país por um tempo, ainda vai sobreviver.

Este trem azul com uma faixa amarela, nas cores da bandeira da Ucrânia, é um dos trens de evacuação dos civis e aparece em diversas fotografias semelhantes, sendo o cenário de despedidas entre familiares em muitas cidades pelo país.

A legenda da foto não nos permite saber se o registro se trata de uma despedida entre marido, mulher e filhos.

Essa foto é o retrato de uma forma de dor diferente das anteriormente analisadas, a dor do outro aqui não é uma dor física, causada pelos ataques inimigos, não é a dor da perda de um ente querido morto durante um conflito, não é a dor do medo pela própria vida, durante um bombardeio ou ocupação de uma cidade.

Essa fotografia é o retrato da incerteza, mas também do resguardo da vida representado pelas mulheres (mãe e filha), como sintética interpretação.

Ela envolve uma difícil separação, mas que se mistura com o sentimento de esperança de uma vida mais segura. Não é possível categorizar os níveis de dor, especialmente de uma dor desconhecida àqueles que não viveram a guerra. Mas, talvez, o único sentimento mais forte que o medo, seja a esperança. Qualquer pequeno traço de esperança em um mundo tomado por medo, pode ser o suficiente para amenizar, mesmo que momentaneamente, a irreparável dor causada pela guerra.

## Pré-seleção de fotografias





## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Existe um antídoto contra a eterna sedução da guerra? E será esta uma pergunta com mais probabilidade de ser feita por uma mulher do que por homem? (Provavelmente sim.)” (SONTAG, 2003, p. 101)

Com essa reflexão feita por Sontag no último capítulo de *Diante da dor dos outros*, encerro meu Trabalho de Conclusão de Curso. Não sei responder ao primeiro questionamento de Sontag.

Ao segundo, posso dar apenas a minha visão pessoal, em linha com a da autora: sim, esta é uma pergunta com mais probabilidade de ser feita por uma mulher do que por um homem. É difícil entrar no discurso comum de que “mulheres são mais sensíveis que os homens”, mas minha experiência pessoal me permite considerar que as mulheres são mais empáticas. Uma pesquisa desenvolvida por pesquisadores da Universidade de Cambridge e publicada na revista PNAS em 2022 concorda: nós somos mais empáticas. E, afinal, eu sou uma mulher que passou o último ano tentando encontrar respostas para esta pergunta que há anos me perturba.

Me lembro das aulas de História na escola, onde os professores mostravam as terríveis fotos das guerras que aprendemos nas salas de aula. Sempre muito revoltada com a proporção que a crueldade humana pode tomar, especialmente ao estudar os conflitos do século XX, que como já mencionado, foram amplamente registrados em fotografias. Ali, entre fotos de campos de concentração, cidades devastadas por bombas nucleares, crianças queimadas por gases, entre outras, eu aprendi que não há limites para o que um ser humano é capaz de fazer com outro ser humano.

Porém, eram “apenas as aulas de história”. Era o passado. Me lembro, nos primeiros 15 anos da minha vida, de ter vivido achando que o mundo estava em paz. Que as guerras eram coisa do passado. Ouvia, de forma superficial, notícias surgindo sobre conflitos no Oriente Médio, nada importante o suficiente para ocupar espaço demais na programação do Jornal Nacional.

Até que vi a foto do Aylan. Aylan Kurdi, o menino sírio afogado em uma praia na Turquia. Conversando com diversos colegas, e questionando qual foi o momento que eles se deram conta da proporção da crise que estava instalada no Oriente



Médio há anos, todos disseram a mesma coisa: “O dia que aquele menino apareceu boiando na Turquia”.

O que ficou ecoando por meses (ou anos, já que estou falando dele aqui, oito anos depois), foi perceber que, não fosse aquela criança morta, eu, que faço parte de uma parcela privilegiada da população com amplo acesso à informação, nunca saberia o tamanho da crise que o mundo estava enfrentando. Imagine então o resto da população.

Nós precisamos ver crianças mortas para nos sentirmos incomodados pelas guerras? As dezenas de fotos anteriores à foto do Aylan, com botes salva-vidas lotados de pessoas tentando fugir para a Europa e salvar as suas vidas não eram o suficiente?

Eu nasci na virada do milênio, em 1999, e cresci cercada por filmes e jogos (jogados especialmente por homens) que naturalizam a guerra, a violência e que se transformavam em fonte de entretenimento, com pouca ou nenhuma reflexão sobre seus impactos reais e humanos. A guerra, para a minha geração, era quase um elemento de ficção, que fazia parte dos filmes e jogos. Não da realidade. Nós, a Geração Z, supostamente mais sensíveis a questões políticas e sociais, crescemos acostumados a ver a guerra apenas como parte da História. Quando nascemos, o século XX, com todas as suas guerras, já tinha ido embora e levado consigo todo o trauma das três ou quatro gerações que nos antecederam.

Foi apenas em 2015, com a foto do Aylan, com a foto de uma criança morta, que finalmente vi a “dor dos outros”. Foi necessário uma criança morta para me sensibilizar em relação à realidade das guerras. E foi ali que este trabalho nasceu.

Podemos, através das reflexões trazidas nos três capítulos deste trabalho, entender um pouco melhor o que desperta o interesse das pessoas pela guerra e qual o fascínio que a guerra gera. Mas, mais importante, podemos entender quais processos culturais, históricos e sociais nos levam a olhar para o outro lado, quando nos deparamos com imagens que indicam as proporções da violência acontecendo contra pessoas inocentes em cantos remotos do mundo.

As fotos não vão, sozinhas, acabar com as guerras ao redor do mundo. Isso não passa de uma ilusão. Elas são um convite à reflexão. Assim como esse trabalho.

Contudo, parece constituir um bem em si mesmo reconhecer, ampliar a consciência de quanto sofrimento causado pela crueldade humana existe no mundo que partilhamos com os outros. Alguém que se sinta sempre surpreso com a existência de fatos degradantes, alguém que continue a sentir-se decepcionado (e até incrédulo) diante de provas daquilo que os seres humanos são capazes de infligir, em matéria de horrores e de crueldades a sangue-frio, ainda não alcançou a idade adulta em termos morais e psicológicos. Ninguém, após certa idade, tem direito a esse tipo de inocência, de superficialidade, a esse grau de ignorância ou amnésia (SONTAG, 2003, p. 95)

Sontag entende que esse simples ato de reflexão acerca das imagens já é, por si só, um grande bem. Mais do que criar memória, ela entende que as fotos devem criar pensamento. Podemos vê-las e tentar entender quem é o responsável pelo sofrimento retratado naquelas fotos, quem provocou aquilo, se era inevitável, se é desculpável. Mas, Sontag entende que isso não significa que seja possível fazer algo a respeito daquele sofrimento.

Eu, mesmo frente a tantas provas da crueldade humana, ainda acredito que é possível dar um passo a mais, talvez ingenuamente.

Entendo que as fotografias têm a função de serem gatilhos para processos individuais de pensamento crítico e questionamento acerca da realidade da guerra. Esses processos, dadas as devidas condições sociais e culturais, podem ser expandidos para um coletivo, através da troca e da publicação consciente e contextualizada dessas fotos.

A responsabilidade de mudança está em nós e no que fazemos com a informação trazida pelos veículos de imprensa que dedicam tantos recursos à cobertura das guerras.

Eu entrei no curso de Jornalismo, aos 19 anos, acreditando que os jornalistas teriam o poder de mudar o mundo. Hoje, aos 23, minha perspectiva sobre o jornalismo mudou em muitos aspectos. Mas ainda acredito que a responsabilidade jornalística de informar e de democratizar a informação, pode sim ser um instrumento de mudança.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADDARIO, Lynsey. (in) **THE PHOTOS THAT HAVE DEFINED THE WAR IN UKRAINE**. Disponível em:

<<https://edition.cnn.com/interactive/2022/05/world/ukraine-war-photographers-cnnphotos/>>. Acesso em Dez. 2022

AVANCINI, A. (2011). A imagem fotográfica do cotidiano: significado e informação no jornalismo. *Brazilian Journalism Research*, 7(1), 50–68. <https://doi.org/10.25200/BJR.v7n1.2011.285>

CAETANO, Francielle S. 2014 Imagens de violência no fotojornalismo: a dor do outro como lugar comum na faixa de Gaza. *Trabalho de Conclusão de Curso (Habilitação em Jornalismo) - Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, 2014.

CAPA, Robert. *Fotografias*. São Paulo, SP: Cosac & Naify, 2000

CARMONA, Ronaldo G. 2022. A guerra na Ucrânia: uma análise geopolítica. *CEBRI-Revista*, Ano 1, Número 3 (Jul-Set): 88-111.

CARTIER-BRESSON, Henri. *Images à la sauvette*. Paris: Steidel, 1952 (2014).

CHRISTENSEN, J. Mulheres têm mais empatia do que os homens, aponta estudo. Disponível em:

<<https://www.cnnbrasil.com.br/saude/mulheres-tem-mais-empatia-do-que-os-homens-aponta-estudo/#:~:text=N%C3%A3o%20importa%20onde%20vivam%20no>>.

Acesso em: Jun. 2023.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e Outros Ensaio*s. Campinas: Papirus, 1994.

FREUND, Gisèle, *Fotografia e sociedade*, Lisboa, Vega, 1989.

JAPPE, Anselm. Especial para *Folha de S.Paulo* - O Complô das imagens: : A arte de desmascarar - 17/08/97. Disponível em:

<<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs170805.htm>>. Acesso em: Jun. 2023.

MIELNICZUK, Fabiano. (2004), A Identidade como Fonte de Conflito: A Relação entre Ucrânia e Rússia no Pós-URSS. *Dissertação de Mestrado, IRI/PUC-Rio*.

SEGRILLO, Angelo de Oliveira. Europa ou Ásia? A questão da identidade russa nos debates entre ocidentalistas, eslavófilos e eurasianistas: elementos dos debates entre ocidentalistas, eslavófilos e eurasianistas e uma aplicação à análise da Rússia atual. 2016. Tese (Livre Docência em História Social) - *Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, University of São Paulo*, São Paulo, 2016.  
doi:10.11606/T.8.2018.tde-14092018-162101. Acesso em: Jun. 2023

SLACKMAN, Michael. How The Times reports on war. *The New York Times*. 2023.

Disponível em:

<<https://www.nytimes.com/2023/01/31/reader-center/how-the-times-reports-on-war.html>> Acesso em: Mar. 2023

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2003.

SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Florianópolis, RS: Letras Contemporâneas, 2000.

TRUBETSKOI, Nikolai Sergeevich. Obshchevraziskii Natsionalizm ("Nacionalismo Pan-eurasiático"). *Evrasiiskaya Khronika* ["Crônica Eurasiática"], Paris, n. 9, p. 24-31. 1927.



## **REFERÊNCIAS FOTOGRÁFICAS**

P. 14 - Foto de Roger Fenton, 1855.

P. 19 - Foto de Nilüfer Demir, 2015.

P. 21 - Foto Evgeniy Maloletka, 2022

P. 25 - Gravura de Francisco Goya

P. 27 - Foto de Robert Doisneau, 1950

P. 27 - Foto de Alfred Eisenstaedt, 1945

P. 28 - Foto de Robert Capa, 1937

P. 36 - Foto de David Guttenfelder, 2022

P. 39 - Foto de Finbarr O'Reilly, 2022

P. 43 - Foto de Daniel Berehulak, 2022

P. 47 - Foto de Tyler Hicks, 2022

P. 50 - Fotos de Brendan Hoffman, David Guttenfelder, Daniel Berehulak, Diego Ibarra Sanchez, Emile Ducke, Laetitia Vancon, 2022

P. 51 - Fotos de Lynsey Addario, Nicole Tung, Brendan Hoffman e David Guttenfelder, 2022