

A guerra Russo-Ucraniana reportada pelo *The New York Times*: imagens entre a vida e a morte¹

Atílio AVANCINI²

Sofia KASSAB³

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo estudar a cobertura da guerra Russo-Ucraniana feita pelo jornal *The New York Times*, em 2022, dando atenção ao valor-notícia da produção fotojornalística a partir dos conceitos das obras *Diante da dor dos outros* (2003) de Susan Sontag e *A sociedade do espetáculo* (1967) de Guy Debord. Há uma análise fotográfica, ou compreensão crítica, de duas imagens publicadas, segundo a metodologia de Erwin Panofsky a partir do livro *Significado nas artes visuais* (1971). Diante da banalização do sofrimento das vítimas, retratadas pelo compartilhamento das fotografias de guerra nas redes sociais, pretende-se refletir sobre a dignidade humana e os crimes humanitários contra civis ucranianos.

Palavras-chave: fotojornalismo; fotodocumentarismo de guerra; representação sociocultural; análise fotográfica; compreensão crítica.

Introdução

A relação histórica entre russos e ucranianos remonta ao século IX, passando por momentos de atrito e aproximações ao longo do tempo. No entanto, desde 2014, com a anexação da Criméia⁴ pela Rússia, resultado do processo de apoio do governo russo a forças separatistas na região, iniciou-se um 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

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 47º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professor associado da ECA-USP e membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP, email: avancini@usp.br

³ Pesquisadora e jornalista formada no Curso de Jornalismo da ECA-USP, email: sofia.kassab@gmail.com

⁴ A Guerra da Criméia (1853-1856) foi o primeiro conflito bélico fotografado. Envolveu o Império Russo contra uma coligação integrada pelo Reino Unido, França e Turquia.

conflitos da atualidade⁵ 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 é importante analisar a dimensão não-militar da guerra russo-ucraniana, envolvendo a chamada "guerra de narrativas". Esse termo é utilizado para descrever o viés da comunicação social em conflitos geopolíticos diante do posicionamento assumido por grandes veículos jornalísticos internacionais, sobre o qual este trabalho visa discorrer.

Não existe guerra sem fotografia, observou Ernst Jünger em 1930, traçando dessa maneira a 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 Ernst Jünger, em 1930, que se empenha a fim de preservar o importante acontecimento histórico em detalhes nítidos (SONTAG, 2003, p. 58).

É clara a posição pró-Ucrânia assumida pelos principais conglomerados de comunicação ocidentais em uma análise geopolítica do conflito, segundo o Centro Brasileiro de Relações Internacionais (CEBRI-Revista). "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" (CARMONA, 2022, p. 97).

O presente artigo, apresentado no GP Fotografia na ementa "Fotojornalismo e fotodocumentarismo: história e representação social", tem como objetivo estudar, via cobertura da Guerra Russo-Ucraniana feita pelo *The New York Times* em 2022, o retrato entre a vida e a morte nessa produção fotojornalística a partir dos conceitos das obras

⁵ Estimativas de autoridades norte-americanas indicam que, até o final de 2023, 120 mil soldados russos e 70 mil ucranianas haviam morrido durante os confrontos. Somam-se 10 mil civis ucranianos mortos, segundo a ONU (COLETTA, 2024, p. A13).

Diante da dor dos outros (Regarding the pain of others, 2003) da norte-americana Susan Sontag e *A sociedade do espetáculo (La société du spectacle, 1967)* do francês Guy Debord.

Apesar de essas reflexões terem sido processadas em outros paradigmas comunicacionais – não havia a interatividade e o imediatismo das redes sociais –, esses autores são referências teóricas fundamentais da fotografia documental, perpassando tempos sem perder o fio de corte. Vale dizer que para Italo Calvino, em *Por que ler os clássicos* (2007), “clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (CALVINO, 2007, p. 11).

Explorando as relações entre a estética e a ética, o estudo investiga como o horror apresentado lida com o “espetáculo dos acontecimentos midiáticos” (DEBORD, 1967, p. 9). Questiona-se a banalização do sofrimento das vítimas retratadas e a influência do compartilhamento em massa dessas imagens nas redes sociais. O *corpus* de análise será desenvolvido em torno de duas fotografias selecionadas e publicadas no *The New York Times*, em 2022, a partir do referencial teórico de Erwin Panofsky, editado no livro *Significado nas artes visuais* (1976). O alemão Panofsky formula metodologia integrando a iconografia e a iconologia em três etapas: a descrição (primária), a análise cultural (secundária) e a análise dos significados (terciária).

A premissa para a escolha desta guerra como objeto de estudo é a atualidade do conflito, cujas vítimas são brancas, cristãs e europeias. Não pretende-se julgar ou avaliar a validade das motivações políticas e dos interesses dos governos russo e ucraniano na guerra. A outra premissa é expor os crimes humanitários cometidos contra civis ucranianos em uma região invadida por tropas russas.

A escolha do veículo *The New York Times* utilizado para a análise fotográfica é devido à sua tradição de cobertura de conflitos e extensa produção fotojornalística produzida nesta guerra. O *The New York Times* publicou um posicionamento de como é feita a cobertura de guerras. “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).

O fotojornalismo tem a função de alavancar processos individuais de pensamento crítico e de questionamento acerca da realidade da guerra. Esses processos, dadas as condições socioculturais do leitor, podem ser expandidos sob a influência das redes sociais. O que se faz com as informações trazidas pelos veículos de imprensa, que dedicam tantos recursos à cobertura fotodocumental das guerras?

A dor dos outros e a sociedade do espetáculo

O interesse do ser humano por imagens de violência e sofrimento não é tema recente. Ainda que a partir do século XXI 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. Há 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 por imagens de sofrimento, mas uma das possíveis origens da banalização da dor do outro a partir do estabelecimento de algo inevitável ou natural.

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

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, mais ainda na contemporaneidade em que as redes sociais, ágeis e aceleradas, desbancam a fotografia documental como informação objetiva. Com isso, os usuários são consumidores estimulados incessantemente, reduzindo as

proporções de qualquer tipo de conteúdo que demande uma reflexão mais aprofundada ou até mesmo uma identificação de sentimentos.

De acordo com Guy Debord, esse tipo de consumo é característico do capitalismo, em que 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).

A consequência da “sociedade do espetáculo” favorece os indivíduos a se colocarem de forma passiva frente as imagens de dor e sofrimento. Hoje, diante das redes sociais proprietárias, o usuário está mais desbancado de seu lugar atuante, acentuando a percepção de que “a unidade da vida não pode mais ser restabelecida” (DEBORD, 1967, p. 14). Quando uma sociedade está excessivamente exposta a imagens de violência, como é o caso da Ucrânia, a guerra se torna algo habitual, algo que necessariamente está ocorrendo e não vai mudar. O choque inicial dissolve-se com o excesso de exposição das imagens nas redes sociais.

A fotografia permite culturalmente aos espectadores a certeza de que o que aconteceu, de fato aconteceu e da forma como foi retratada. Entretanto, existem algumas fotos que se destacam, inegavelmente chocantes e que se sobrepõem às cenas de sofrimento. Geralmente imagens de mulheres, crianças ou idosos, que são vistas como as partes mais vulneráveis da sociedade, ainda têm o poder de chocar.

Em *Ensaio sobre fotografia* (1977), Sontag defende que a capacidade de reagir a experiências com frescor emocional e com pertinência ética vem sendo minada pela difusão implacável de imagens vulgares e estarrecedoras. Essa crítica, feita especialmente

com base nas imagens de horror transmitidas pela televisão, convergia para o argumento de que o excesso de exposição a imagens de desgraça poderia afirmar a passividade e reduzir a capacidade humana de reação. E hoje com as redes sociais?

Em *Diante da dor dos outros* (2003), Sontag reforça que, mesmo que essa representação imagética esteja sendo excessivamente exposta e a sociedade esteja cada vez mais insensível, essa realidade perversa existe. As pessoas que estão passando por todo esse sofrimento existem. “Só pessoas que nunca ouviram um tiro, e que veem a guerra de sua sala de visitas, podem criar uma teoria tão fátua” (SONTAG in GRAIEB, 2003, p. 14). A ideia de receber tais imagens no conforto moderno bate com o pensamento de Guy Debord, que descreve o espectador renunciando a realidade e a existência, ou seja, apenas vivenciando representações midiáticas na linha do espetáculo ou do simulacro, “correspondendo à abstração generalizada da sociedade” (DEBORD, 1967, p. 19). “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens” (DEBORD, 1967, p. 14).

Assim, podemos compreender a construção por trás de *Diante da dor dos outros* (2003). 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 por quem elas são vistas e como elas são vistas, “amparadas por todas as benesses da vida moderna” (SONTAG in GRAIEB, 2003, p. 14).

Ao final do livro, o argumento de Sontag é de que alguém vendo uma guerra via fotografia documental, ainda é apenas alguém vendo a guerra, não importa o quão sensível e racional seja aquele espectador e o quanto seja capaz de se colocar no lugar do outro, mas nunca será alguém que viveu a guerra e sentiu as dores da guerra. Aqueles que estão “do lado de lá” das fotografias de guerra – os 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).

A análise fotográfica

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, esta pesquisa busca analisar somente duas das fotografias produzidas durante o ano de 2022 da guerra Russo-Ucraniana, selecionadas a partir de conjunto extenso de imagens produzido pelos fotojornalistas e fotógrafos associados do *The New York Times*, veículo de relevância internacional no campo do fotojornalismo de guerra. Entre centenas de imagens analisadas, fez-se uma seleção final de 16. Apenas duas entre as 16 serão analisadas individualmente, além de uma fotografia em anexo, de acordo com critério objetivo e subjetivo de relevância, notoriedade e repercussão.

Desse modo, utilizando o recurso da narrativa verbal da imagem, justifica-se o *corpus* de duas fotografias analisadas para aprofundar seus significados e informações, favorecendo a visão crítica e o questionamento sobre a guerra. As duas imagens selecionadas tendem pelo impacto, trazendo a exposição de civis sem vida e de cidadãos ucranianos expostos ao constrangimento pessoal e sociocultural.

No fotojornalismo, o espectador pode fazer inúmeras interpretações aos fatos documentados. O presente estudo de análise de significados, ou compreensão crítica, trabalha com o referencial teórico de Erwin Panofsky. A metodologia surgiu para a compreensão de pinturas, e não de fotografias, 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).

O primeiro pressuposto, a descrição, consiste na criação de narrativa verbal da imagem, ou seja, os elementos da fotografia devem ser descritos em detalhes, um olhar completo sobre o que mostra a fotografia. A segunda premissa, a análise cultural, tem como objetivo inserir a fotografia em seu contexto histórico, político e sociocultural, sendo que o contexto e a pesquisa acerca dos símbolos são de extrema importância. Isso permite que se criem relações e conexões externas à fotografia documental.

A terceira etapa, a interpretação, une os elementos explorados nos dois primeiros módulos, mas segundo uma visão crítica. Esta deve ser processada 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).

A família desintegrada

A primeira imagem a ser analisada (**Figura 1**) retrata um casal de idosos angustiados 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 falecido, em primeiro plano e do lado esquerdo da imagem, 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 cobertas 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 ou de enxada 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 azul e com os vidros quebrados.



Figura 1. Viktor e Iryna Dudnyk choram sobre o corpo do filho Dmytro, de 38 anos, morto em ataque de foguetes russos. Kherson, 10 dez. 2022 | © David Guttenfelder

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 apoiada na cabeça, e com a mão esquerda tocando o tornozelo direito do corpo estendido, vendo-se a ponta descoberta da bota. Ao seu lado, uma mulher vestida de roxo, com um casaco longo e um gorro da mesma cor, apoia-se no batente da porta com os braços, o corpo e a cabeça. A mulher chora de olhos fechados. No último plano, atrás dos idosos, pais do morto, é possível de ser vislumbrado pela janela e porta, um jardim com muitas plantas secas e outro imóvel ao fundo.

Essa imagem foi registrada pelo fotógrafo norte-americano David Guttenfelder, em 10 de dezembro de 2022 em Kherson, uma cidade portuária no sul da Ucrânia próxima à Odessa e com acesso ao Mar Negro e ao rio Dniepre, após um ataque aéreo de foguetes realizado pela Rússia. Esta imagem foi publicada na edição *online* do *The New York Times*, em 15 de dezembro de 2022, como capa de matéria sobre o bombardeio, relatando os esforços dos civis e bombeiros ucranianos para reparar os danos das explosões e as histórias das vítimas. A imagem também foi publicada na plataforma do Instagram do *The New York Times*, com legenda destacando que o ataque foi feito a uma região sem valor estratégico, com apenas construções civis e residenciais.

O homem morto, Dmytro 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 duas filhas para morarem com seus pais em uma cidade próxima por questões de segurança. Dmytro tinha ficado na cidade de Kherson de 290.000 habitantes (2017) para cuidar dos cachorros e das galinhas que eram criados na casa de sua sogra, local onde estava quando foi atingido pelos mísseis.

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, o tecido rosa atado no puxador da porta. Enquanto análise cultural, a morte retratada simboliza o fim da existência, seja da natureza, dos objetos materiais, do ser humano, da família integrada ou do período de paz. O mistério da morte é tradicionalmente sentido como trágico, angustiante, triste e assustador principalmente, nesse caso, em que os pais choram a morte do filho.

No aspecto interpretativo vale lembrar que dezembro é o mês tradicional em que as famílias se reúnem para as comemorações de final de ano. A Ucrânia, país onde a religião predominante é o cristianismo ortodoxo, segue o calendário juliano, em vez do calendário gregoriano, implantado pelo imperador romano Júlio César, em 45 a.C. O Natal é comemorado em 7 de janeiro. Portanto, a celebração do nascimento de Jesus Cristo transformou-se em 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 do filho morto. O fotógrafo, no entanto, está dentro da casa, dando a impressão de que aguardava para registrar a cena. Entrou na casa em destroços e ficou parado em um canto com sua câmera a postos. Um intruso pronto a capturar o desespero daqueles idosos?

A fotografia representa um dos aspectos mais delicados da guerra: as inúmeras perdas civis e o sofrimento do povo ucraniano frente a essa violência. Assim como Dmytro Dudnyk, muitas pessoas que não eram militares, não estavam à frente da batalha e não tinham nenhum envolvimento direto com o conflito foram mortas devido aos

ataques a alvos civis e zonas residenciais. Aqui, vemos a inversão do ciclo natural da vida inerente à guerra: os pais estão enterrando os filhos, os idosos vivem e os jovens morrem.

Insensíveis às cenas de horror

A segunda imagem analisada (**Figura 2**), uma fotografia de rua, foi clicada durante um dia nublado pelo fotógrafo australiano Daniel Berehulak em abril de 2022. Vemos algumas casas protegidas por portões altos, uma calçada larga de cimento e o meio-fio (guia) pintado de amarelo, delimitando o limite da rua. Do lado de dentro dos portões, vemos algumas árvores secas e sem folhas. Na rua e na calçada espalham-se algumas poças de água e pedaços de galhos caídos das árvores.



Figura 2. O corpo de um civil morto por forças russas. Butcha, abril 2022 | © Daniel Berehulak

As linhas superiores e inferiores dos portões, assim como a linha amarela que demarca o limite da calçada, convergem em profundidade para o fundo da foto, baseando-se em um ponto de fuga, ainda no plano visível da imagem, também conhecido como perspectiva renascentista que, apesar do horror, estabiliza o fato visual.

Do lado esquerdo da fotografia, estão portões de casas, sendo o primeiro marrom, o segundo verde e o terceiro cinza. Os portões parecem 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, telhados em duas águas e paredes de tijolos. 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 do que os portões e estão sem folhas, evidenciando o inverno europeu.

Na calçada, em primeiro plano, vemos um corpo que parece ser masculino, estendido sobre o chão, virado de cabeça para baixo e com as pernas cruzadas. Ele veste calças e sapatos pretos, casaco azul marinho e 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 do corpo, pois ao lado da cabeça, próximo à mochila, há um plástico amarelo que impede a visão.

Logo atrás do corpo falecido, aparece uma mulher idosa caminhando. Ela está usando um lenço xadrez azul e vermelho sobre a cabeça, um sobretudo bege, que vai até seus tornozelos e botas pretas. Sua posição corporal demonstra movimento: ela está caminhando e carrega em sua mão direita um cajado, como bengala, que chega à altura do seu peito e que a apoia no chão.

Atrás da senhora idosa, há um homem, também idoso, vestindo calças pretas, casaco marrom de nylon, botas marrons e gorro cinza coberto por capuz vermelho. Ele também caminha apoiado em cajado de madeira. Há ainda uma terceira pessoa, parada e menos focada pela câmera, que é mulher jovem, alta e magra. Ela tem os cabelos pretos e curtos cobertos por gorro cinza, veste calças jeans e casaco azul marinho, além de botas marrom. Ela tem as duas mãos à frente do corpo, que estão cruzadas na altura do abdômen.

Os três não olham direta ou fixamente para o corpo estendido sobre a calçada. A fotografia foi registrada durante o que o *The New York Times* chamou de "mês do terror em Butcha". Os acontecimentos do mês de abril de 2022 foram descritos em uma fotorreportagem do jornal como o massacre de Butcha pelas forças russas na Ucrânia, promovendo a morte de cerca de um mil civis encontrados em ruas ou residências.

Butcha de 37.000 habitantes (2020) é cidade vizinha da capital ucraniana Kiev no centro-norte da Ucrânia. 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 dos filhos, mantendo mulheres em cárceres privados. Os soldados russos instruíram os ucranianos a não saírem de suas casas, caso contrário seriam mortos, já que os soldados estavam prontos a atirar. Em Butcha, inúmeros corpos ficaram largados nas ruas: as pessoas de suas famílias não podiam sair para removê-los e realizar seus funerais de forma apropriada. Os cajados foram uma forma de identificação para que os idosos circulassem pelas ruas sem correr o risco de levarem tiros.

Como análise cultural, vemos a sobrevivência dos idosos em contraste com a morte dos jovens, contrariando o ciclo natural da vida. Os cidadãos que caminham por essas ruas, ao lado de corpos mortos, têm as expressões neutras, evitando demonstrar qualquer tipo de dor. Eles não olham diretamente para o morto, mas demonstram uma apreensão pela situação. Eles representam o conformismo necessário para a sobrevivência em situações extremas.

No aspecto interpretativo, ressaltamos que para se acostumar com a guerra é preciso – aparentemente – se tornar insensível às cenas de horror. Um corpo no meio da calçada, para pessoas que presenciaram tanto sofrimento, promove um desvio sem alterar a rotina. Mas há outro ponto mais trágico, especialmente em Butcha: os crimes humanitários cometidos contra os civis ucranianos, mesmo sem ter nenhum envolvimento direto com o conflito.

Considerações finais

A parceria vida-morte toca o princípio da fotografia. Roland Barthes, em *A Câmara Clara* (1984), sinaliza essa dualidade, expressando um exercício de retórica em que expõe a poética da ausência e o prazer da linguagem. Inspirado pela fotografia do “jardim de inverno” – retrato não publicado de sua mãe aos cinco anos de idade –, promove o encontro com a mãe delineado pela relação amorosa em estado de luto

(Henriette Barthes havia falecido em 1979). Barthes é influenciado pela cultura japonesa para cultuar os mortos.

A poética da ausência e o prazer pela linguagem verbal e não verbal também foram percebidos por Susan Sontag. A fotografia de guerra pode promover o interesse do leitor por estar integrada ao pensamento religioso cristão, relacionando a dor ao sacrifício, à coragem e à abnegação do guerreiro. Mais do que criar memória, as fotos devem criar pensamento. A responsabilidade jornalística de informar e de democratizar a informação pode ser instrumento de transformar a consciência. Entretanto, 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.

Dentro das reconfigurações das práticas jornalísticas, o âncora norte-americano Anderson Cooper da CNN entrevista a fotógrafa Lynsey Addario sobre a cobertura na cidade de Irpin, subúrbio de Kiev em 2022, que toca a dimensão dos direitos humanos. Uma de suas imagens (**Figura 3 – Anexo**), mostra uma família morta numa esquina a partir de ataque russo: pai, mãe e dois filhos estendidos no chão, todos bem trajados e com malas. Eles estariam em fuga? Há ainda a presença de três soldados ucranianos atendendo as vítimas e um transeunte que passa ao lado sem observá-los.

Nós todos fizemos esse trabalho para ter um impacto, para afetar a política e para educar as pessoas: mostrar a realidade no chão. Eu nunca sei responder se as minhas fotos mudaram o mundo, mas eu penso que é importante momento para testemunhar a manipulação das lideranças mundiais na atualidade (ADDARIO in COOPER, 2022, p.3).

Com a expansão dos acessos imagéticos, não necessariamente as pessoas estão menos sensíveis às desgraças, mas têm facilidade em fugir da informação, deslizando a tela para baixo numa rede social, fechando uma aba do navegador ou mudando de plataforma. As imagens não carregam responsabilidades de gerar mudança, mas podem exercer convite à reflexão. Ou seja, o ser humano ainda não perdeu a dimensão crítica e sensível de se comover frente ao sofrimento alheio. Entretanto, as condições socioculturais e de conhecimento do leitor determinam a ideia de reconstrução da realidade, o que pode dificultar o exercício de alteridade.

Como a característica das redes é o excesso e a abundância, há uma tendência pela alienação e distanciamento do mundo, além do realismo fotográfico esconder mecanismos ideológicos. Assim, a fotografia impactante – em detrimento da objetividade escrita e falada –, minimiza a função de gatilho para processos individuais de pensamento crítico e de identificação com sentimentos.

A questão é como preservar a dignidade humana, pois cenas de terror na Europa, com vítimas brancas e cristãs, não víamos desde a II Guerra Mundial. As duas fotos analisadas, além da fotografia em anexo, são documentos probatórios que retratam cruamente ataques cometidos contra civis, que nada tem a ver com o conflito armado. Neste caso, as fotografias mostram o horror causado pelo agressor, endossando os editores no posicionamento jornalístico pró-Ucrânia. O excesso impactante das obras fotográficas, nas práticas multimidiáticas do jornalismo contemporâneo, além da disputa pela atenção, produz certa invisibilidade, pois a particularidade plástica e o conteúdo das fotografias podem se diluir no conjunto de imagens.

Ao buscarmos uma compreensão crítica, sintetizamos o significado dessas fotografias primeiramente em torno da inversão do ciclo natural da vida, em que pais enterram filhos, e depois na aparente insensibilidade daqueles que restaram vivos. Coexistir a vida e a morte nas fotografias nos alerta que a morte, nesses casos, não é individualizada, mas coletiva, uma destruição ou aniquilação que ameaça a cultura de um povo. Prova contundente de crimes humanitários, a redução do corpo à imobilidade, à poeira e ao abandono é o retrato simbólico da Ucrânia no valor-notícia dessas imagens.

Referências bibliográficas

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

BARTHES, R. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CALVINO, I. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CARMONA, R. A guerra na Ucrânia: uma análise geopolítica. **CEBRI-Revista**, ano 1, número 3 (jul.-set.), pp. 88-111, 2022.

COLETTA, R. Guerra em Gaza diminui pressão dos EUA contra Rússia no G20. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 14 jul. 2024, p. A13.

COOPER, A. The photos that have defined the war in Ukraine. **Cable News Network - CNN**, 13 mai. 2022. Disponível em <https://edition.cnn.com/interactive/2022/05/world/ukraine-war-photographers-cnnphotos>. Acesso em mar. 2023.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/debord/1967/11/sociedade.pdf>. Acesso em jun. 2023.

GRAIEB, C. Imagens da dor. Entrevista: Susan Sontag. **Revista Veja**. São Paulo, 27 ago. 2003.

JAPPE, A. O complô das imagens: a arte de desmascarar. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 17 ago. 1997. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs170805.htm>>. Acesso em jun. 2023.

PANOFSKY, E. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SLACKMAN, M. How the times reports on war. **The New York Times**. New York, 13 jan. 2023. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2023/01/31/reader-center/how-the-times-reports-on-war.html>> Acesso em mar. 2023.

SONTAG, S. **Ensaios sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1977.

SONTAG, S. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Anexo



Figura 3. Família morta numa esquina (imagem indicada ao Prêmio Pulitzer de Fotografia de 2022). Irpin, 2022 | © Lynsey Addario