

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
JORNALISMO

Yuri Brígido Da Dalt

Fotojornalismo de guerra: um olhar do passado sobre conflitos do presente

Juiz de Fora
2024

Yuri Brígido Da Dalt

Fotojornalismo de guerra: um olhar do passado sobre conflitos do presente

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Jornalismo, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para a obtenção do grau de bacharel em Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Carlos Felz Ferreira

Juiz de Fora

2024

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Da Dalt, Yuri Brígido .

Fotojornalismo de guerra : um olhar do passado sobre conflitos do presente / Yuri Brígido Da Dalt. -- 2024.
66 f. : il.

Orientador: Jorge Carlos Felz Ferreira

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social, 2024.

1. Jornalismo. 2. Fotojornalismo. 3. Invasão Russa na Ucrânia. 4. Linguagem Fotográfica. 5. Estética Visual. I. Ferreira, Jorge Carlos Felz, orient. II. Título.

Yuri Brígido Da Dalt

Fotojornalismo de guerra: um olhar do passado sobre conflitos do presente

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Jornalismo, da
Faculdade de Comunicação da Universidade
Federal de Juiz de Fora, como requisito
parcial para a obtenção do grau de bacharel
em Jornalismo.

Aprovado em 04 de outubro de 2024

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Jorge Carlos Felz Ferreira - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Carlos Pernisa Junior
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Cristiano José Rodrigues
Universidade Federal de Juiz de Fora

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer à família, que sempre me apoiou, independentemente dos problemas.

Aos amigos do Colégio de Aplicação João XXIII, que há tanto tempo me acompanham.

Aos amigos da faculdade e do estágio, que imensamente me ajudaram e fizeram meus dias na universidade prazerosos.

Aos professores pelo aprendizado e orientação, que me possibilitaram concluir esta importante etapa.

RESUMO

O presente trabalho pretende analisar um recorte da obra do fotógrafo ucraniano Vladyslav Krasnoshchok, que tem feito o esforço de fotografar a Invasão Russa na Ucrânia, principalmente, em Carcóvia (cidade situada ao nordeste do país). As fotos tiradas entre 2022 e 2024 revelam uma atmosfera antiga, tanto pela utilização do preto e branco, quanto pela forma como as imagens são compostas, registradas e tratadas; resultando num efeito que “suja” as produções e as deixa mais cruas e menos claras. Foram selecionadas 14 fotografias de uma extensa coleção nomeada “Documentation of War” (Documentação da Guerra), também publicadas nas redes sociais. Para o estudo, foram utilizadas obras de autores como Susan Sontag, Roland Barthes, Vilém Flusser, Boris Kossoy, André Rouillé e outros; deste modo, a pesquisa procurou uma interdisciplinaridade para explicar as questões que cercam as fotografias de Krasnoshchok e o fotojornalismo de guerra em geral. O objetivo principal é entender a utilização da forma visual característica do fotógrafo ucraniano, que remete a um passado longínquo, ao retratar o mundo contemporâneo, e compreender as implicações que tal estética produz na narrativa e no contexto interpretativo de seus leitores.

Palavras-chave: Jornalismo; Fotojornalismo; Invasão Russa na Ucrânia; Linguagem Fotográfica; Estética Visual.

ABSTRACT

This text intends to analyze a portion of Ukrainian photographer Vladyslav Krasnoshchok, who has been making the effort to photograph the Russian Invasion of Ukraine, mostly in Kharkiv (a city located in the northeast of the country). The photos taken between 2022 and 2024 show an old atmosphere, either because of the utilization of the black and white, or because of the way the images are composed, registered and treated; resulting in an effect that “dirties” the production and makes them rawer and less clear. 14 photographs were selected from a large collection called “Documentation of War”, also published on social media. To make this study possible, works from authors such as Susan Sontag, Roland Barthes, Vilém Flusser, Boris Kossoy, André Rouillé, and others, were taken into account; thus, this text leaned on an interdisciplinary approach to explain the questions surrounding Krasnoshchok's photographs and war photojournalism in general. The main objective is to understand the use of the Ukrainian's characteristic visual form, which refers to a distant past, when portraying the contemporary world, and to comprehend the implications that such aesthetics produce in the narrative and interpretive context of its readers.

Keywords: Journalism; Photojournalism; Russian Invasion of Ukraine; Photographic Language; Visual Aesthetics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Visão de dentro de transporte.....	15
Figura 2 - Northern Saltovka.....	27
Figura 3 - Erguendo a bandeira da vitória sobre o Reichstag. 1945.....	37
Figura 4 - Avanço para o Reichstag. 1945.....	37
Figura 5 - Soldados ucranianos da 11ª Brigada Separada de Aviação “Kherson” carregam mísseis.....	44
Figura 6 - Piloto de helicóptero olha sobre o ombro em direção a câmera.....	45
Figura 7 - Helicópteros sobrevoam área rural.....	46
Figura 8 - Soldados transportam material bélico.....	47
Figura 9 - The village of Bogorodichnoye. Local Resident.....	48
Figura 10 - Izyum. Exhumation.....	50
Figura 11 - 11ª Army Aviation Brigade “Kherson”	51
Figura 12 - Kharkiv after Russian missiles hit civilian homes.....	53
Figura 13 - The village of Bogorodichnoye.....	54
Figura 14 - Arrival of Russian missiles in the center of the city.....	55
Figura 15 - Arrival of a Russian missile on a residential building.....	57
Figura 16 - War landscapes in Ukraine.....	58

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	8
2 A IMAGEM DA FOTOGRAFIA.....	10
2.1 A AUSÊNCIA DA COR E ANTIGUIDADE.....	14
3 AS FOTOS DE GUERRA E O SENTIMENTO.....	21
3.1 BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E ESTÉTICA DA FOTOGRAFIA DE GUERRA.....	28
4 ENTRE A ARTE E O FOTOJORNALISMO.....	34
5 POR TRÁS DAS LENTES DE VLADYSLAV KRASNOSHCHOK.....	39
5.1 EXPONDO A GUERRA VIA REDES SOCIAIS.....	40
6 SOBRE A ANÁLISE.....	44
6.1 ANÁLISE DAS FOTOGRAFIAS.....	44
6.1.1 Achados da fotografia de Vladyslav Krasnoshchok e comparação com outras guerras.....	59
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	61
REFERÊNCIAS.....	63

1 INTRODUÇÃO

O fotojornalismo de guerra começa a se tornar um meio de cobertura jornalística reconhecido, e cobiçado por revistas e jornais, a partir da Guerra Civil Espanhola (1936–1939). A aceitação ocorreu, especialmente, por conta da popularização da Leica, câmera da empresa alemã homônima. O desenvolvimento tecnológico dos aparelhos fotográficos consagrou-se como um importante fator para que as fotografias das cenas de guerra pudessem ser tiradas de forma mais fácil, pois, antes da Leica 35 mm, as câmeras eram maiores e dificultavam a locomoção, as fotos não tinham qualidade suficiente para retratar o verdadeiro terror das batalhas, além dos flashes precários e outros fatores. A partir da introdução das câmeras digitais, o mundo da fotografia mudou completamente. Hoje, a comunicação é, frequentemente, realizada de forma digital.

Fotojornalistas como Robert Capa se arriscaram nos *fronts* para obter os *clicks* que venderiam e estampariam as capas dos jornais e revistas. O hastear da bandeira americana em ilhas japonesas (Joe Rosenthal) ou o soldado fascista sendo baleado (Robert Capa) são momentos icônicos que impressionam qualquer pessoa que observe as cenas eternizadas pela fotografia. Na época em que foram tiradas, durante a Guerra Civil Espanhola e a Segunda Guerra Mundial (1939–1945), mostravam algo que grande parte da população não tinha total conhecimento. Posteriormente, na Guerra do Vietnã (1955–1975), o fotojornalismo e o jornalismo, no geral, vieram a exercer influência sobre a opinião pública americana que, horrorizada por imagens chocantes, rechaçou a investida do próprio país no sudeste asiático.

Durante a Invasão Russa na Ucrânia (2022–presente), o fotógrafo ucraniano Vladyslav Krasnoshchok, inspirado por fotojornalistas do passado, tem trabalhado com a estética de diversos períodos que assombraram a história em suas fotografias que abordam a guerra moderna. As fotos são em preto e branco e, muitas vezes, “sujas”: não se esforçam em ser claras. O conteúdo das obras, na maioria das vezes, é sobre soldados, voluntários, ruas desertas, ruínas das cidades, tanques, funerais e outros. As

fotografias publicadas em redes sociais (que são alvo desta pesquisa), porém, não contém violência explícita.

Surge o pensamento, ao ver as obras do fotógrafo, sobre os motivos pelos quais as fotografias se tornam tão interessantes. São, de certa forma, paradoxais: se existe a tecnologia disponível, que deixa as fotografias nítidas, mais fáceis de serem percebidas e mais ricas em detalhes, por que utilizar técnicas e tecnologia que remetem a uma produção antiga? Para os não familiarizados com as obras do ucraniano, as fotografias poderiam ser, facilmente, confundidas com conflitos pertencentes a outros momentos que se deram ao longo da história.

As produções de Krasnoshchok transmitem a sensação de antiguidade, parece que podem ser encontradas no fundo da gaveta de um parente mais velho que experienciou os horrores das guerras. Isto ocorre devido ao uso da câmera analógica e do filme fotográfico. A escolha por fotografar um momento que nos é contemporâneo, porém sob a impressão do olhar do passado, revela uma preferência artística (ou filosófica) por parte do fotógrafo.

O cerne deste trabalho reside na compreensão da estética em questão, buscando indagar sobre as motivações, as intenções e os efeitos causados pela adoção de técnicas estilísticas que fazem referência a momentos históricos anteriores, ao capturar e apresentar imagens de conflitos atuais.

Para compreender tais pontos, foi realizada a análise de uma série de fotografias de Vladyslav Krasnoshchok, utilizando como referência textos de autores e pesquisadores que abordam o tema da fotografia de guerra. Para entender melhor o processo de produção das imagens e as ideias por trás destas, foram levados em conta o uso do Instagram pelo fotógrafo, além de entrevistas realizadas por terceiros. Sobre as redes sociais, serão identificados os estilos de postagem, legendas, a utilização da ferramenta, entre outros.

2 A IMAGEM DA FOTOGRAFIA

A imagem, em suas diversas representações, é vista na sociedade como uma peça importante e é frequentemente utilizada para vários fins. Exemplificando: é assim desde os “tempos das cavernas”, como historiadores e arqueólogos evidenciam ao encontrar pinturas rupestres, idealizadas há milhares de anos; foi assim para os filósofos gregos, como Platão apresenta na famosa alegoria da caverna; para os renascentistas, que repensaram a arte até então produzida; e é assim para os fotógrafos em meio aos rifles de soldados e granadas. Levando em conta estes apontamentos, é possível dizer que o futuro também reserva um espaço de destaque para as imagens.

Imagens produzidas por fotografias nos são caras, pois possuem várias camadas, significados e utilidades. A imagem é naturalmente bem-vinda a diferentes meios. Desde a sua invenção, a fotografia andou por muitas estradas; atravessou inúmeras correntes de pensamento que norteiam o fazer fotográfico, influenciado pela técnica e pela tecnologia do aparelho. São muitas as vertentes que procuram entender a imagem; para esta pesquisa, serão utilizadas algumas, descritas nos parágrafos que se seguem.

Inspirados pelos Estudos Culturais, escritores começaram um movimento que veio a ser chamado de “Estudos Visuais” ou “Cultura Visual”, com foco no poder da imagem e em tudo o que a cerca. Um dos maiores expoentes dos Estudos Visuais é William John Thomas Mitchell (W.J.T Mitchell), que “centra sua análise na crítica à construção cultural do visual em artes, mídia e até mesmo da experiência na vida cotidiana” (Pegoraro, 2011, p. 42). Neste sentido,

Não se trata de mais um estilo de pesquisa no campo da história das imagens, e sim de pensar nas formas pelas quais as imagens, através de interesses específicos, são produzidas, circulam e são consumidas, com o objetivo de reforçar ou resistir a articulações com os mais variados objetivos políticos, econômicos, culturais etc. Pode-se dizer que é uma abordagem influenciada pelos Estudos Culturais, a partir da relação entre visibilidade e discurso. Os Estudos Visuais questionam como e por que as práticas de ver (visualidade e visibilidade) têm transformado nosso universo de compreensão simbólica,

nossas práticas de olhar, nossas maneiras de ver e fazer (Pegoraro, 2011, p. 45).

Ao tentarem relacionar questões de diferentes áreas do saber em uma única, o resultado é uma forma de pensar que explora direções variadas. Mitchell, em *“What do Pictures Want?”* (O que as imagens querem?), analisa a imagem como um ser vivo que, assim como os animais sencientes, tem uma “vontade”. Segundo ele, está claro que todos que fazem o exercício de imaginar a imagem como viva, assumem uma “dupla-consciência”, pois sabem muito bem que ela não possui, de fato, qualquer vividez ou mente própria, no sentido literal. Porém não se pode afirmar, com todas as palavras, que uma imagem não possui algum tipo de “mágica” ou “fator influenciador”. Para Mitchell,

As atitudes mágicas em relação às imagens são tão poderosas no mundo moderno quanto eram nas chamadas eras de fé. Também acredito que as eras de fé eram um pouco mais céticas do que lhes damos crédito. Meu argumento aqui é que a dupla-consciência sobre as imagens é uma característica profunda e duradoura das respostas humanas à representação. Não é algo que superamos quando crescemos, nos tornamos modernos ou adquirimos consciência crítica (Mitchell, 2005, p. 8, tradução nossa).

Nesse sentido, quando as imagens manifestam sua “magia”, é difícil não cair em seu feitiço. As fotografias de guerra, neste aspecto, assumem uma postura extremamente potente e influenciadora — caso o observador se permita pensar no que uma foto “quer” dizer. Uma imagem é carregada de signos que a completam, podendo ser, posteriormente, interpretados. O espectador sabe que as imagens não estão de fato vivas, mas, em casos especiais, escolhe ignorar os fatos. Mitchell aponta o fenômeno, por exemplo, no caso de uma pessoa que fosse pedida para destruir propositalmente a fotografia de um familiar querido: ela o faria de forma relutante ou nem mesmo prosseguiria com a ação (Mitchell, 2005). Desta forma, pode-se perceber a força interna que uma imagem traz consigo.

Imagens são coisas que foram marcadas com todos os estigmas de personalidade e animação: elas exibem tanto corpos físicos quanto virtuais; elas nos falam, às vezes literalmente, às vezes figurativamente; ou elas nos olham silenciosamente através de um ‘abismo não conectado pela linguagem’ (Mitchell, 2005, p. 30, tradução nossa).

Destacamos que a estética tem peso significativo para a construção de imagens; sabemos que a beleza é um dos fatores que nos atraem às fotografias: seja por conta de elementos visuais como a cor, formas, textura ou movimentos, tudo trabalha em conjunto, culminando na apresentação de uma narrativa, que é interpretada por quem vê tais elementos. Como indica Flusser, na dimensão do preto e branco, as fotografias denotam a essência mística de si mesmas e, por não existirem no mundo lá fora, expressam o que abstraem da realidade, a partir dos olhos do fotógrafo.

Ao pensarmos na imagem como uma “coisa viva”, o conceito não se desvirtua muito do que Flusser propõe, pois é neste espaço em que elas têm a “liberdade” de se definir e de “contar suas histórias”. A partir de formas e conceitos empregados, a fotografia de guerra em preto e branco *quer* mostrar os efeitos da guerra, os vestígios, as consequências, o horror, ou seja, *quer* mostrar a realidade da forma mais próxima da verdadeira possível. Contudo, isto não quer dizer que artefatos artísticos, ou outros como a edição, transformam, necessariamente, fotos em uma mentira: por vezes, a edição intenta aproximar a imagem captada de sua realidade, de forma que a torne mais palpável do que sem seu auxílio.

Ao explorar a intersecção entre cultura visual e teorias de semiótica, é possível perceber como as imagens adquirem múltiplos significados e influenciam a percepção do mundo. A análise da imagem como um fenômeno vivo levanta o questionamento da própria natureza da representação visual e seu impacto nos observadores. A temporalidade que circunda a imagem é uma camada a mais no processo de compreensão. Diante disto, a imagem transcende sua própria materialidade, adquirindo uma vida própria na mente do intérprete.

São fatores como estes, citados logo acima, que compõem um quadro geral que auxiliam na compreensão das “vontades das imagens”. Recolocando em evidência o foco do trabalho, as fotografias de guerra manifestam uma potência influenciadora intensa. Quando nos permitimos refletir sobre o que uma imagem quer comunicar, mergulhamos em sua semiose, explorando os diversos elementos que fazem parte de sua narrativa visual. Cada detalhe, cada escolha estética, carrega consigo uma carga

simbólica que pode ser interpretada e reinterpretada de acordo com o contexto e a bagagem cultural do espectador.

O francês Roland Barthes explica em *Image Music Text*¹ a importância da “conotação” na produção fotográfica, destacando seus diferentes níveis de elaboração, como escolha, tratamento técnico, enquadramento e paginação. Os processos de conotação não se relacionam diretamente com unidades de significação, mas são cruciais para a interpretação da mensagem fotográfica. Eles incluem “trucagem”, “pose”, “objetos”, “fotogenia”, “estetismo” e “sintaxe”, contribuindo para a codificação da mensagem (Barthes, 1977). A trucagem manipula a realidade da imagem sem avisar; a pose e os objetos sugerem significados por meio de estereótipos e associações de ideias; a fotogenia embeleza a imagem por meio de técnicas de iluminação e impressão; o estetismo deliberadamente trata a fotografia como uma obra de arte visual. Por fim, a sintaxe se manifesta na organização sequencial das fotografias, criando efeitos de repetição e variação que podem gerar humor ou significados adicionais.

Estes conceitos ajudam a formular a noção de “imagem” para Barthes. O autor se diferencia de outros, especialmente daqueles que estudam a semiótica, ao definir a imagem fotográfica como uma “perfeita analogia” da realidade. Para ele, o signo fotográfico é icônico e indicial, pois indica algo que ocorreu em algum momento.

Barthes (1980) cita, além do aspecto da iconicidade, outras características que possibilitam a manifestação do signo como um índice: (1) a causalidade da relação imagem-objeto, já que a foto é uma “emanação do real passado” (ibid.: 99); (2) a temporalidade da função referencial, pois o “aconteceu assim” é um noema da fotografia (ibid.: 87); (3) a relação pars-pro-toto entre imagem e realidade, pois “poder-se-ia considerar que a fotografia tem sempre seus referentes como consequência e ambos [...] são ligados um ao outro” (ibid.: 13) (Barthes, 1980, *apud* Santaella e Nöth, p.111).

Embora a fotografia tenha, sim, grande valor icônico e indicial, Barthes não valoriza de forma significativa a simbologia que tal meio expressa a partir de seus produtos. Outros teóricos como Arlindo Machado apontam a grande importância da fotografia como símbolo:

¹ Em português (tradução nossa): “Imagem, música e texto”

A verdadeira função do aparato fotográfico não é, portanto, registrar um traço, mas interpretá-lo cientificamente. Isso quer dizer que o traço fotográfico, quando existe, não nos é dado em estado bruto e selvagem, mas já imensamente mediado e interpretado pelo saber científico. Observe-se como o aparato técnico de captação de sinais, em ciências rigorosas como a medicina e a astrofísica, está programado para interpretar e codificar o traço indicial em elementos sensíveis ou perceptíveis que possam ser “lidos” pelo analista: por exemplo, determinadas cores podem representar, por mera convenção, determinadas temperaturas do corpo ou determinadas propriedades dos materiais. Isso quer dizer que se pode codificar visualmente, para efeito de registro fotográfico, valores obtidos através de mensuração termodinâmica ou de análise físico-química. (Machado, 2000, p. 12)

Desta forma, é possível entender que a contemplação da fotografia abre alas para incontáveis interpretações, pois cada pessoa a enxerga de uma forma, a partir de suas experiências prévias.

É necessário que se compreenda o papel cultural da fotografia: o seu poderio de informação e desinformação, sua capacidade de emocionar e transformar, de denunciar e manipular. Instrumento ambíguo de conhecimento, ela exerce contínuo fascínio sobre os homens. Ao mesmo tempo em que tem preservado as referências e lembranças do indivíduo, documentado os feitos cotidianos do homem e das sociedades em suas múltiplas ações, fixando, enfim, a memória histórica, ela também se prestou — e se presta — aos mais interesseiros e dirigidos usos ideológicos. (Kossoy, 2007, p.31)

Com efeito, a fotografia carrega uma relevância icônica, indicial, e, principalmente, simbólica, como apontam Kossoy e Machado.

2.1 A AUSÊNCIA DA COR E ANTIGUIDADE

Um ponto fundamental das fotografias de guerra de Krasnoshchok é a utilização do preto e branco. Outrora moderno, caiu em desuso na fotografia cotidiana, porém ainda tem o seu espaço na fotografia documental, de guerra, e artística. São vários os motivos que influenciam fotógrafos a ainda aderirem ao preto e branco: sua intemporalidade é um dos fatores. A ausência de cores nos permite focar nas expressões, nos gestos e nas histórias que estão sendo contadas. É possível dizer que a clareza e a composição são acentuadas nessa técnica, pois sem esta distração, os elementos da imagem, como linhas, texturas e contrastes, se destacam com mais força. É uma linguagem visual onde a composição e a luz ganham ainda mais valor.

Figura 1 - Visão de dentro de transporte



Fonte: Vladyslav Krasnoshchok/Instagram

De acordo com Vilém Flusser:

As fotografias em preto-e-branco são a magia do pensamento teórico, conceitual, e é precisamente nisto que reside seu fascínio. Revelam a beleza do pensamento conceitual abstrato. Muitos fotógrafos preferem fotografar em preto-e-branco, porque tais fotografias mostram o verdadeiro significado dos símbolos fotográficos: o universo dos conceitos (Flusser, 1984, p. 33).

Flusser entende que é na fotografia em preto e branco que se torna possível enxergar a verdade do mundo, mesmo que, fora da fotografia, o mundo não seja apenas preto e branco, mas repleto de cores. O filósofo afirma que a tentativa de ver as coisas bilaterais como o preto e branco é bem antiga, datada em tempos pré-fotográficos, com a busca por definir ações como boas e más — ou verdadeiras, ou falsas —, em momentos, não deixando espaço para o meio termo: “cores” que possam

representar opiniões diferentes. Nas “sociedades sistematizadas”, a ciência diz se as coisas funcionam ou não. A fotografia em preto e branco chega como resultado da criação de um aparelho que supre as necessidades maniqueístas, elas “funcionam”.

Para Flusser,

não pode haver, no mundo lá fora, cenas em preto-e-branco. Isto porque o preto e o branco são situações “ideais”, situações-limite. O branco é presença total de todas as vibrações luminosas; o preto é a ausência total. O preto e o branco são conceitos que fazem parte de uma determinada teoria da Ótica. De maneira que cenas em preto-e-branco não existem. Mas fotografias em preto e branco, estas sim, existem. Elas “imaginam” determinados conceitos de determinada teoria, graças à qual são produzidas automaticamente (Flusser, 1984, p. 32).

São nestas situações-limite em que é possível encontrar o intuito do fotógrafo ao decidir, a partir de conceitos aprendidos, eternizar uma determinada cena. Frequentemente, na fotografia de guerra, a omissão das cores tem o propósito de limitar potenciais distrações ao receptor. O significado de uma imagem pode ser, então, mais facilmente decifrado por quem a observa.

Sobre a fotografia colorida, Vilém Flusser revela que: quanto mais as cores estão presentes e fiéis à realidade de que foram abstraídas, mais falsas e abstratas são as mesmas, pois a cor é tão teórica quanto o preto e branco (Flusser, 1984). A cor observada é diferente da fotografada, por conta dos diversos processos químicos e codificações digitais que são utilizados, sendo assim, na percepção de Flusser, a cor na fotografia se torna mais “mentirosa” e abstrata do que o preto e branco.

A utilização de cores na mídia impressa era limitada até o início dos anos 1990, quando a acessibilidade da computação gráfica e do desenvolvimento das tecnologias de impressão permitiu um maior uso de imagens coloridas, fontes e outros elementos gráficos (Guimarães, 2003, *apud* Zanini, 2014). Além disso, desde os tempos do filme fotográfico até a era digital, alguns fotógrafos preferem capturar certos temas em preto e branco e outros em cores. Muitas vezes, apenas o trabalho em preto e branco é amplamente conhecido em temas que já são consagrados na imaginação em preto e branco, como no fotojornalismo.

Sontag discute a noção da fotografia como arte, um dilema de sua época e outras mais antigas, nas quais críticos e fotógrafos debatiam sobre a inserção da fotografia dentro do meio artístico.

De acordo com a autora, certos fotógrafos não queriam ser comparados com a arte, especialmente com a pintura, por achar que estariam produzindo algo maior. Quando a cor começa a permear a fotografia, estes mesmos reafirmam a postura contrária, reiterando que a cor é um elemento que pertence à pintura.

Muitos fotógrafos continuam a preferir imagens em preto e branco, tidas por mais delicadas, mais decorosas do que as imagens em cores — ou menos voyeurísticas, ou menos sentimentais, ou cruamente reais. Mas o verdadeiro fundamento para tal preferência é, mais uma vez, uma comparação implícita com a pintura. Na introdução ao seu livro sobre fotos “O momento decisivo” (1952), Cartier-Bresson justificou sua resistência ao uso de cores citando limitações técnicas: a baixa velocidade do filme colorido, que reduz a profundidade do foco. (Sontag, 2004, p. 74):

Henri Cartier-Bresson, um dos chamados “fundadores do fotojornalismo moderno”, vê a fotografia em preto e branco como uma abstração, na qual “todos os valores são transpostos; e isto deixa a possibilidade de escolha” (1999, p. 4). Compartilhando a essência do pensamento de Flusser, o lendário fotógrafo francês preferia que as cores não fossem um fator a mais em suas fotos, que, possivelmente, alterariam suas obras e o seu olhar fotográfico, caso fossem aplicadas às mesmas.

Seguindo esta linha, indaga-se se o conceito do “momento decisivo” seria de alguma forma diferente, caso optasse pela utilização da cor; conceito este que prioriza a composição e a essência de uma determinada cena visual, a partir da antecipação do fotógrafo. Conjecturando, é possível dizer que sim, pois a nova dimensão traria mais aspectos para serem considerados ao montar mentalmente a composição da cena. Cartier-Bresson, porém, não era adepto à cor em suas fotografias, por conta das restrições técnicas de sua época e por ir de encontro com sua filosofia, como explica, acrescentando:

Para mim, a cor é um meio de informação muito importante, mas muito limitado no plano da reprodução, que resta química e não transcendental, intuitiva como a pintura. Diferentemente do negro, que dá a game mais complexa, a cor, ao

contrário, oferece apenas uma game inteiramente fragmentária (Cartier-Bresson, 2012, p. 31).

Deste modo, as situações-limite, criadas a partir da anulação de cores — ou não captação delas, em aparelhos mais antigos — leva o fotógrafo ao universo dos conceitos, dos quais ele abstrai o movimento e qualidades de uma determinada cena para colocá-los, após idealizá-los, em uma fotografia.

Cartier-Bresson aponta que

A operação de trazer a cor da natureza no espaço para uma superfície impressa apresenta uma série de problemas extremamente complexos. Para o olho, certas cores avançam, outras recuam. Assim, teríamos que ser capazes de ajustar as relações de uma cor com a outra, pois as cores, que na natureza se colocam nas profundezas do espaço, reivindicam uma colocação diferente em uma superfície plana - seja ela a superfície plana de uma pintura ou uma fotografia (Cartier-Bresson, 1999, p.4, tradução nossa).

Embora os primeiros passos da fotografia tenham sido dados no lado da arte, e existam certas semelhanças com a pintura, diferenças importantes as separam. Uma delas é a diferença na reprodução. É significativamente mais difícil reproduzir com perfeição obras de Claude Monet e Vincent Van Gogh, do que encontrar reimpressões de fotos Henri Cartier-Bresson e Robert Capa. Em primeiro lugar, a técnica de reprodução varia entre os dois meios. Fotografias podem ser reproduzidas rapidamente por meio de impressão ou digitalização, enquanto a reprodução de pinturas geralmente requer habilidades artísticas especializadas, como pintura manual ou impressão de alta qualidade. Além disso, a fidelidade à obra original também difere entre fotografias e pinturas. As reproduções de fotografias tendem a ser mais fiéis à obra original, especialmente quando se usa digitalização de alta resolução. Por outro lado, a reprodução de pinturas pode variar neste quesito, dependendo do método utilizado. Uma reprodução manual feita por um grande artista pode capturar melhor a essência da pintura original do que uma reprodução em massa, entretanto, é mais cara. Estes são pontos também estudados na discussão de aura dentro do contexto elaborado por Walter Benjamin, no ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, de 1935.

De acordo com Sontag :

A verdadeira diferença entre a aura que pode ter uma foto e a aura de uma pintura repousa na relação diferente com o tempo. A devastação do tempo tende a agir contra as pinturas. Mas parte do interesse incorporado às fotos, e uma fonte importante de seu valor estético, são precisamente as transformações que o tempo opera sobre elas, o modo como as fotos escapam das intenções de seus criadores. Após o tempo necessário, as fotos adquirem de fato uma aura (Sontag, 2004, p. 79).

Na visão de Sontag, se revela importante, portanto, o valor estético que o tempo atribui à fotografia impressa. O desgaste, as marcações e falhas são pequenas características presentes em fotos antigas, que perdem a qualidade original com o passar dos anos. Parte do que nos atrai às primeiras fotografias registradas, além do valor histórico, é nos fazer pensar na antiguidade e na vida naquele determinado espaço-tempo. Deste modo, as fotos, quanto mais velhas são, mais chamativas se tornam, ou, como dito por Susan Sontag (2004, p. 79), “enquanto pinturas ou poemas não se tornam melhores, mais atraentes, apenas por envelhecer, todas as fotos são interessantes, além de comoventes, se forem velhas o bastante”.

São estas pequenas transformações que adicionam um fator a mais à equação. Seja no álbum de fotos da família ou numa coleção de originais bem antigos, a ação do tempo é certa, e pode até mesmo alterar a contemplação de uma imagem; ressignificar sua interpretação, por exemplo, caso feita diversas vezes ao longo de vários anos. O destino da fotografia, enquanto objeto material, é interferido pelos maus-tratos do tempo, até que sua vida chegue ao fim, quando a imagem se torna ilegível e necessite-se fazer uma reimpressão para seu renascimento e ressignificação de propósito. Não obstante, como anteriormente afirmado, há de se prezar pelo valor das imperfeições atribuídas pelo desgaste físico das fotografias.

As fotos, que brincam com a escala do mundo, são também reduzidas, ampliadas, recortadas, retocadas, adaptadas, adulteradas. Elas envelhecem, afetadas pelas mazelas habituais dos objetos de papel; desaparecem; tornam-se valiosas e são vendidas e compradas; são reproduzidas. Fotos, que enfeixam o mundo, parecem solicitar que as enfeixemos também. São afixadas em álbuns, emolduradas e expostas em mesas, pregadas em paredes, projetadas como diapositivos. Jornais e revistas as publicam; a polícia as dispõe

em ordem alfabética; os museus as expõem; os editores as compilam (Sontag, 2004, p.8-9).

Quando a geração que não teve qualquer contato com a estética das antigas fotografias em preto e branco (decorrente de limitação técnica) envelhecer, o preto e branco será lembrado principalmente como escolha artística. Com filme antigo — artifício que contribui para a construção de narrativas que será melhor explicado na seção 5 desta pesquisa —, Vladyslav Krasnoshchok replica a sensação de velho. A vontade do ucraniano, ao invocar no presente os elementos visuais característicos de um passado, constata que o sentimento que cativa os que contemplam suas imagens está diretamente relacionado ao fato de parecerem antigas.

Para Kossoy (2007, p.131), “fotografia é memória enquanto registro da aparência dos cenários, personagens, objetos, fatos documentando vivos ou mortos, é sempre memória daquele preciso tema, num dado instante de sua existência/ocorrência”.

Sobre a fotografia digital,

pesquisas mostram, com efeito, que fotógrafos amadores, aqueles que registram despreocupadamente o seu dia-a-dia, as suas viagens, a sua família, o banal – hoje banal, amanhã todavia memória – fazem poucas ampliações de suas fotografias digitais, ao contrário dos tempos do sistema analógico, quando todas as fotografias eram impressas quando o filme era revelado (Felizardo; Samain, 2007, p. 209).

Portanto, a divulgação de imagens interpretadas pelas câmeras analógicas nas redes sociais cria um jogo interessante, ao interagirem com a estética, a técnica e o tempo.

3 AS FOTOS DE GUERRA E O SENTIMENTO

As imagens de guerra provocam efeitos variados no público. Causam desde espanto à euforia: a última, por exemplo, poderia ser um sentimento encontrado em habitantes de um país em guerra ao ver os danos infligidos em nações inimigas. Para Sontag (2003), a exibição de fotos que retratam o horror das batalhas de maneira explícita, estão ali porque vendem sob o pretexto do choque. O que representa e como é consumida pelo público depende de quem vê, e como a foto é apresentada. “O jeito que vemos as coisas é afetado diretamente pelo o que sabemos e no que acreditamos” (Berger, 1977, p. 8, tradução nossa). A fotografia é extremamente poderosa, pois, embora seja discutido que o fotógrafo escolhe o que quer mostrar e como quer contar uma história, o observador vê uma parte da realidade que ele nunca teria visto, caso a figura do fotojornalista/fotógrafo não estivesse presente.

Berger afirma que:

Nenhum outro tipo de relíquia ou texto do passado pode oferecer um testemunho direto sobre o mundo que rodeava outras pessoas em outros tempos. Neste aspecto, as imagens são mais precisas e ricas do que a literatura (Berger, 1977, p. 10, tradução nossa).

Barthes realça que “vejo, sinto, portanto noto, olho e penso” (Barthes, 1984, p.39). A afirmação demonstra o pensamento do autor sobre a questão do sentimento na fotografia. O francês possuía envolvimento profundo com a fotografia, apesar de não fotografar, e contribuiu para com a mesma a partir dos seus estudos. Barthes indica três pontos do processo comunicacional fotográfico: “*Operator*”, “*Spectator*” e “*Spectrum*” (Barthes, 1984, p. 20), sendo o *Operator*, quem opera o aparelho fotográfico; *Spectator* o observador de uma fotografia; e “*Spectrum*” a fotografia em si.

Em vários momentos da história, a fotografia se tornou mais acessível à população, por conta de avanços tecnológicos que possibilitaram uma maior facilidade ao manusear o aparelho — em todos os sentidos. Esta crescente acessibilidade que, aos poucos, democratiza a fotografia, se inicia bem antes da popularização dos

smartphones: um ponto de virada é a chegada das câmeras Kodak, em 1888, que apostam na simplicidade, evidenciada pelo *slogan* “você aperta o botão e nós fazemos o resto”. A partir daí, inúmeros novos fotógrafos casuais puderam obter um novo passatempo e mostrar suas experiências vividas pelo mundo utilizando a lente de uma câmera. Hoje em dia, é comum que qualquer pessoa tenha um álbum de viagens em seu celular, ou simplesmente carregue consigo (na nuvem) fotos digitais sobre coisas do dia a dia.

Entretanto, o fotógrafo casual, que pratica apenas por divertimento ou por necessidade, desconhece as possibilidades do aparelho e seus conceitos, e recorre aos modos automáticos da máquina. Ao fazer isto, se torna um “funcionário do aparelho” que não se atém às várias fases do processo do gesto fotográfico.

De acordo com Flusser

Esquemáticamente, a intenção do fotógrafo é esta: 1. codificar, em forma de imagens, os conceitos que tem na memória; 2. servir-se do aparelho para tanto; 3. fazer com que tais imagens sirvam de modelos para outros homens; 4. fixar tais imagens para sempre (Flusser, 1984, p. 35).

Neste sentido, estes pontos explicam como o ato de fotografar, quando passa pelo olhar atento do fotógrafo experiente, pode trazer resultados mais satisfatórios, enquanto a emoção, valor estético e sentimental são foco de quem fotografa. Para Flusser, o fotógrafo não pode se deixar ser dominado pelo aparelho, e deve sempre extrair o máximo de seu dispositivo em mãos.

A liberdade do fotógrafo consiste justamente em ‘jogar contra o aparelho’: é este ‘jogar contra’ que caracteriza a prática dos ‘fotógrafos experimentais’ quando conscientemente procuram forçar o aparelho a produzir uma imagem que não está em seu programa (Flusser, 2002, p. 107 *apud* Martins; Silva, 2013, p. 177).

Inúmeras fotografias são consumidas diariamente por todos nós, seja por meio de jornais, sites ou redes sociais. Qualquer pessoa está acostumada a visualizar fotos de diferentes conteúdos de forma passiva, sem demandar esforço. Hoje em dia, não é exagero afirmar que qualquer um consegue realizar o ato de tirar uma foto, basta

possuir um celular. No entanto, o não conhecimento dos códigos do aparelho e da fotografia precarizam tanto a interpretação quanto a produção de imagens.

O ato de fotografar não é como o ato de escrever, que nos obriga a também saber ler. A compreensão do real estatuto da fotografia revela-se de fato difícil para o observador ingênuo, incapaz de reconhecer que imagens fotográficas são conceitos transcódificados que apenas pretendem ser 'impressões automáticas' do mundo. 'É tal pretensão que deve ser decifrada por quem quiser receber a verdadeira mensagem da fotografia' (Flusser, 2002, p.40, *apud* Martins; Silva, 2013, p. 175).

Sobre isso,

Esse deciframento exige, antes de tudo, atentar para o que se passa no momento mesmo do "gesto" fotográfico, isto é, no movimento que une as intenções codificadoras – ora convergentes, ora divergentes – do fotógrafo e do aparelho (Martins; Silva, 2013, p.175).

Flusser (1984), sobre a prática, em seu tempo comum, de recortar e rasgar imagens de jornais e revistas, afirma que a fotografia que não possui valor sentimental é desnecessária como objeto físico, pois seu real valor está em sua mensagem. Pois, diante da quantidade quase incalculável de informações visuais veiculadas e transmitidas todos os dias, o que faz alguém parar o fluxo viciante de descidas e subidas de tela para olhar atentamente a uma imagem? Os fatores que podem atrair um observador a quebrar o ciclo do *feed* das redes sociais, podem incluir a emoção causada por determinada fotografia, as técnicas utilizadas, a mensagem e seus efeitos, entre outros. Diante dos registros de Vladyslav Krasnoshchok, documentos que contém parte da história da Guerra na Ucrânia, não resta muito o que fazer ao público que se encontra do outro lado do mundo. Porém, a força da imagem impactante, em meio a tantas de diferentes valores, é capaz de ilustrar um momento que não seria facilmente descrito com palavras.

Flusser diz que:

O olhar vai estabelecendo relações específicas entre os elementos da fotografia. Não serão relações históricas de causa e efeito, mas relações mágicas do eterno retorno. Por certo, o artigo que a fotografia ilustra no jornal consiste de conceitos que significam as causas e os efeitos de tal guerra. Porém o artigo é lido em função da fotografia, como que através dela. Não é o artigo que "explica" a fotografia, mas é a fotografia que "ilustra" o artigo. Este só

é texto no curioso sentido de ser pré-texto da fotografia. Tal inversão da relação “texto-imagem” caracteriza a pós-indústria, fim de todo historicismo (Flusser, 1984, p. 44).

Para entender a evolução do fotojornalismo e sua importância para a construção da opinião pública, Sontag (2003) enxerga que, a partir do momento em que as fotografias de guerra passaram a ser divulgadas em revistas e jornais — com a cobertura da Guerra Civil Espanhola (1936) e da Guerra do Vietnã (1959) —, a compreensão de guerra para as pessoas mudou, se tornou mais “real” para quem acompanhava apenas as notícias.

Segundo Sontag:

É uma imagem chocante, e esta é a questão. Recrutadas como parte do jornalismo, contava-se com as imagens para atrair a atenção, o espanto, a surpresa. Como dizia o antigo lema da revista *Paris Match*, fundada em 1949: “O peso das palavras, o choque das fotos”. A caçada de imagens mais dramáticas (como, muitas vezes, são definidas) orienta o trabalho fotográfico e constitui uma parte da normalidade de uma cultura em que o choque se tornou um estímulo primordial de consumo e uma fonte de valor. (Sontag, 2003, p. 11)

De acordo com Barcelos (2014), fotojornalistas devem levar em conta o respeito pela dignidade, importante fator ético para a divulgação de imagens da guerra. A busca pela venda e veiculação de fotos extremamente chocantes não podem ser uma razão válida para tomar decisões que violem a dignidade humana durante períodos de sofrimento. Ainda segundo a pesquisadora, um dos princípios fundamentais na proteção dos direitos essenciais do ser humano é o acatamento à sua dignidade, um direito constitucional que é defendido e fomentado em sociedades democráticas. Os *clicks* de Krasnoshchok publicados no Instagram e alvos desta pesquisa se enquadram nesta vertente de fotojornalismo ético.

O fotojornalismo de guerra não é uma tarefa simples: fotógrafos enfrentam não só desafios éticos, estéticos e práticos, mas também encontram riscos à própria vida ao buscar capturar a realidade dos campos de batalha. Sendo assim, uma das principais motivações por trás das escolhas estilísticas e técnicas é o desejo de transmitir uma mensagem impactante ao espectador. Mesmo enfrentando condições extremamente perigosas, onde o tempo e o espaço são limitados, e a capacidade de capturar imagens

é frequentemente comprometida pela urgência dos eventos, a habilidade de criar imagens visualmente poderosas e emocionalmente evocativas pode desempenhar um papel crucial na transmissão da gravidade e da complexidade dos conflitos. Diante do sofrimento, há de se ter, então, motivos para capturar e veicular tais imagens chocantes. Sontag aponta que

a onipresença de câmeras sugere, de forma persuasiva, que o tempo consiste em eventos interessantes, eventos dignos de ser fotografados. Isso, em troca, torna fácil sentir que qualquer evento, uma vez em curso, e qualquer que seja seu caráter moral, deve ter caminho livre para prosseguir até se completar — de modo que outra coisa possa vir ao mundo: a foto. Após o fim do evento, a foto ainda existirá, conferindo ao evento uma espécie de imortalidade (e de importância) que de outro modo ele jamais desfrutaria. Enquanto pessoas reais estão no mundo real matando a si mesmas ou matando outras pessoas reais, o fotógrafo se põe atrás de sua câmera, criando um pequeno elemento de outro mundo: o mundo-imagem, que promete sobreviver a todos nós (Sontag, 2004, p.12).

Através das fotos, elementos visuais das imagens da guerra podem ser percebidos pelos observadores, mediante as suas próprias experiências. A destruição, por exemplo, é assunto recorrente em várias obras. A devastação das cidades tem a capacidade de gerar muito desgaste emocional, afinal, o lar de cada um é um espaço físico vital para todos os seres humanos, e, ao imaginar que os horrores da guerra poderiam acontecer no próprio quintal, é impossível não sentir alguma coisa, seja este sentimento aflição ou até mesmo alívio. As fotos que retratam a destruição dos prédios e casas não são vistas que agradam aos olhos, pelo contrário, mas despertam pensamentos, pois contam histórias criadas pela imaginação de quem as vê.

As fotografias de guerra muitas vezes retratam não apenas os danos materiais causados pelos combates, mas também as vidas humanas afetadas. Podemos ver retratos de pessoas deslocadas, feridas, enlutadas ou demonstrando coragem e resiliência diante da adversidade. Cada rosto capturado pela lente da câmera conta uma história única de sobrevivência, perda, esperança ou desespero. Além disso, as imagens de guerra também podem documentar as condições de vida nas áreas de conflito, incluindo a escassez de recursos básicos, bem como as dificuldades

enfrentadas pelos civis para acessar assistência humanitária e serviços de saúde adequados.

Para Lombardi (2015), a questão das sequelas da guerra é tópico central de seu trabalho "Poéticas do vestígio: Fait, As Terras do Fim do Mundo e To Face". Nele, a pesquisadora discorre sobre a representação da guerra na fotografia, utilizando três obras específicas que dão nome à pesquisa. As referências trazidas por ela retratam os vestígios da guerra: o texto explora as características dessas fotografias, examinando como as consequências das batalhas são abordadas e como essas imagens produzem significado. Para isto, ela teoriza sobre o conceito de vestígio na fotografia, com base em autores como Walter Benjamin, Aby Warburg e outros.

Em grande parte das imagens, o vestígio não é facilmente reconhecível na antipaisagem – um tipo de paisagem que não se presta necessariamente para o deleite ou para satisfazer o nosso olhar – na qual está inserido. Ele aponta para certa dificuldade de relacionar a imagem ao seu referente. É preciso reter o olhar sobre as fotografias para relacioná-las ao tema (Lombardi, 2015, p. 19).

Na figura 2, encontramos características semelhantes:

Figura 2 - Northern Saltovka



Fonte: Vladyslav Krasnoshchok/Instagram (2022)

Assim como as fotojornalistas que Lombardi pesquisa, Krasnoshchok foca parte de suas fotografias nos vestígios, nas dores invisíveis. Elas mostram que é possível causar um forte impacto no espectador ao contar uma história com a destruição de construções que, em tempos normais, foram moradias.

3.1 BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E ESTÉTICA DA FOTOGRAFIA DE GUERRA

Ao olharmos para o passado e para o que faziam os pioneiros da fotografia de guerra, é possível entender a linha de pensamento que passou a permear os fotógrafos ao longo dos anos. A narrativa é peça chave para construir uma mensagem que captura a atenção e, nas primeiras batalhas em que a fotografia foi experimentada como meio de propagação de informações, foi empregada de forma “épica”. Isto é, as guerras também são travadas na vertente da narrativa: é possível encontrar uma estética heroica; e outra estética do terror, que se baseia no choque. Pesquisadores apontam que estes são artifícios capazes de influenciar a opinião pública e, por isso, foram utilizados no decorrer da história. Por conseguinte, um panorama histórico pode ajudar a entender como foram aplicadas.

No século XIX, ocorria, na Europa Oriental, a Guerra da Crimeia. Entre 1853 a 1856, o Império Russo lutou contra a aliança formada pelo Império Otomano, o Reino Unido, a França e o reino da Sardenha. Durante a guerra, chegou ao conhecimento da população britânica que a força militar do país não estava sendo eficaz e bem conduzida. As informações foram difundidas pelo primeiro correspondente de guerra William Howard Russell para o jornal *The Times* e quebraram o sentimento heroico e romântico empregado por outras formas de divulgação dos fatos feitos à época, ao denunciar as condições desfavoráveis. O governo do Reino Unido aceitou, então, a possibilidade de enviar um fotógrafo para cobrir e registrar o que se passava nos acampamentos do exército britânico, para que a opinião pública não fosse negativa em relação aos desdobramentos da guerra. Roger Fenton, fotógrafo do Museu Britânico, foi o encarregado da tarefa.

O Ministério da Guerra britânico o orientou a não fotografar os soldados mortos, mutilados e doentes. Também não poderia registrar os combates ou qualquer efeito devastador da guerra, pois o trabalho fotográfico não deveria impressionar a sociedade britânica e, particularmente, os familiares dos soldados (Freund, 1974 *apud* Almeida; Peixoto, 2014, p. 248).

Portanto, as fotografias de Fenton foram “encomendadas”, e não deveriam retratar aspectos que fossem considerados negativos pelo Governo Britânico. Neste sentido, a fotografia de guerra, apesar de dar seus primeiros passos, já contava com uma espécie de censura, tema recorrente no jornalismo.

Daí serem imagens que nada revelam da dureza dos combates. Em vez disso, mostram a “falsa guerra”, os soldados bem instalados, longe da frente. É ainda a guerra vestida com a sua auréola de heroísmo e de epopeia, como tradicionalmente era representada pela pintura. Por outro lado, porém, há evidentemente que atentar nas limitações técnicas: a “reportagem” de guerra estava limitada ao “teatro das operações” e às consequências das atividades bélicas, pois o fotógrafo era incapaz de se posicionar “na ação” (Sousa, 1998, p.27).

Naquele tempo, ainda que a fotografia fosse rudimentar e contivesse processos de produção e revelação mais difíceis do que em comparação com os dias de hoje, Fenton tirou mais de 300 fotos que mostravam, basicamente, o cotidiano dos soldados.

Desse modo, as fotografias produzidas por Roger Fenton ou foram do acampamento militar, distante o bastante para não mostrar nenhum soldado ferido, ou de pequenos cemitérios que não denunciavam o número de perdas humanas, ou eram poses, como aquelas registradas em estúdio, de grupos de oficiais ingleses conversando (em pé ou sentados), e de soldados da cavalaria e da artilharia (Almeida; Peixoto, 2014, p. 250).

Como aponta Sousa, as fotos eram de uma “falsa guerra”, pois não conseguiam recriar o horror de uma verdadeira guerra. O que encobre estas primeiras fotografias é uma estética heroica: enaltece os soldados e a pátria; o exército não é mostrado em situação de fraqueza, pois não há corpos, sangue, sequer ferimentos ou conflitos.

Importante notar que nasceram o fotojornalismo de guerra e o jornalismo de guerra na mesma batalha e no mesmo momento. Ao olharmos a situação com os olhos da população que residia na Inglaterra nos anos de 1850, é possível afirmar que a busca por contar aquela específica história com a fotografia era algo inédito e abria espaços que seriam adentrados em outros momentos. Na época, foram vistas como “um testemunho visual e material da Guerra da Criméia. Elas retratavam uma realidade

diferente daquela descrita pelo jornalista William Howard Russell” (Almeida; Peixoto, 2014, p. 251).

A cada instante de sua evolução, a fotografia de guerra se beneficiou do desenvolvimento tecnológico de equipamentos e filmes. A grande demanda por coberturas de conflitos criou escala para esse mesmo avanço tecnológico, em uma relação de mútua dependência que veio a marcar o campo de trabalho como cenário de vanguarda tecnológica da fotografia e seus profissionais como referências para a fotografia como um todo. Processo semelhante se deu com os textos escritos pelos correspondentes de guerra (Serva, 2020, p. 24).

Todas as grandes guerras que sucederam à da Crimeia receberam algum tipo de cobertura fotográfica (embora, não necessariamente, fotojornalística). Outra digna de destaque que aconteceu no século XIX foi a Guerra Civil Americana (1861–1865), também chamada de Guerra de Secessão. Nela, fotógrafos como Mathew Brady (1823-1896), Alexander Gardner (1821-1882), e muitos outros — pois foi um evento com maior cobertura fotográfica — puderam carregar e utilizar seus equipamentos fotográficos pelos campos de batalha. Embora, por conta da limitação técnica, os objetos ainda fossem poses de soldados, assim como na Crimeia, alguns experimentaram novos tons.

As práticas de construção imagética tiveram alguma influência durante a Guerra Civil Americana: Gardner chega a rearranjar um corpo de um sulista na célebre foto de um soldado morto intitulada "*Home of a Rebel Sharpshooter*". Aliás, esse mesmo corpo pode ter sido usado não só para essa mas também para outra foto de um morto, desta feita de um soldado da União: "*A Sharpshooter's Last Home*" (Sousa, 1998, p.28).

Em contraste com a estética heroica reproduzida nas fotografias de Fenton e nas primeiras da Guerra da Secessão, as quais “embelezavam” os comandantes e os batalhões da nação, começaram a surgir produções que traziam a estética do horror, ao retratar a cruel realidade dos enfrentamentos. Foi possível, pois, ao contrário do que ocorreu no oeste europeu, não houve censura. Praticamente ao mesmo tempo, na China, durante as Guerras do Ópio, Felice Beato compartilhava os mesmos temas de dor e sofrimento em algumas de suas obras (Sousa, 1998).

Em 1898, “publicavam-se já regularmente doze revistas ilustradas nos EUA, dez no Reino Unido, nove em França, sete na Alemanha e Áustria e uma ou mais noutros países europeus, como Portugal” (Sousa, 1998, p. 41). Assim, ao final do século XIX, o público já se acostumava com o uso da fotografia pela imprensa, vista em revistas e nos jornais de vários países do mundo; a despeito de ter que, por vezes, dividir espaço com desenhos. Parte da popularização é devida ao *halftone*, procedimento relativo à impressão que ganhou força a partir de 1880, que facilitava a interação entre texto e imagem.

Sobre o uso da fotografia pela imprensa, Sousa explica que

pode concluir-se que, pelos finais do século XIX, a fotografia começou a impor-se na imprensa, pelo menos como meio de ilustração directa, graças (a) à difusão crescente da informação impressa, (b) à adaptação dos processos de impressão fotomecânicos e (c) ao aparecimento do instantâneo fotográfico, possibilitado pelas tecnologias emergentes. Todavia, como se verá, só nos anos vinte é que o *medium* se adaptará realmente à imprensa (Sousa, 1998, p.42).

A fotografia de guerra nasce com um carácter muito mais artístico, pois é produzida, principalmente, por artistas para exposições e galerias de arte, e somente depois começa a ramificar em outra direção. No primeiro quarto do século XX, a objetividade é elemento principal perseguido em muitas fotografias. Tratavam-se de movimentos chamados *Neue Sachlichkeit* e *Straight Photography*, que priorizavam o realismo, a busca por retratar os assuntos com o máximo de detalhe e profundidade de campo possível. Esta mesma abordagem, que dominou o período entre guerras, também foi utilizada pela União Soviética, porém, fotógrafos eram induzidos a não mostrarem o lado ruim da pátria e deveriam glorificar o Estado, de modo que se tornou uma forma de propaganda (Sousa, 1998). Neste e em outros países, fica claro que o tal realismo almejado não poderia ser tão real assim. A total objetividade é difícil de ser conquistada, um dos motivos é pelo fato de que fotógrafos têm que expressar subjetividade em diversos momentos do processo fotográfico.

A Primeira Guerra Mundial (1914 – 1918) foi outro marco para o fotojornalismo, pois diversos jornais já contavam com equipes destinadas ao fazer fotojornalístico que contribuíram com uma extensa produção fotográfica, que passou a ilustrar

frequentemente os jornais. Muitas fotografias foram produzidas no ar, a partir da visão aérea: a fotografia era usada frequentemente “como um método auxiliar de reconhecimento aéreo, um fator que poderá ter contribuído para a vitória aliada” (Sousa, 1998, p.57). Na França e em outros locais, as fotografias passavam por análises de censores e editores, que as vetavam ou as retocavam, de forma que não fossem divulgadas imagens chocantes ou que produzissem efeitos adversos à população; em outras instâncias, também foram utilizadas para propaganda (Sousa, 1998).

Pouco tempo depois, o fotojornalismo ganha corpo e alma na Alemanha, entre os anos 1920 e 1930, com a crescente venda de exemplares de revistas ilustradas e com a fundação de diferentes agências fotográficas, além do desenvolvimento tecnológico. Muitos dos renomados fotojornalistas modernos triunfam justamente neste período, criando o “bom fotojornalismo”, de fato.

A forma como se articulava o texto e a(s) imagem(ns) nas revistas ilustradas alemãs da "nova vaga" permite que se fale com propriedade em fotojornalismo. Já não é apenas a imagem isolada que interessa, mas sim o texto e todo o "mosaico" fotográfico com que se tenta contar a "estória", não raras vezes interpretando-se o acontecimento, assumindo-se um ponto de vista, esclarecendo-se ou clarificando-se, explorando-se a conotação, mesmo que disso se não se desse conta. As fotos na imprensa, enquanto elementos de mediatização visual, vão mudar (Sousa, 1998, p. 58).

Com a chegada da Segunda Guerra Mundial e da Guerra Civil Espanhola, a fotografia de guerra se encontra num estado de desenvolvimento extremamente avançado, ao compararmos com os dias de Fenton e Gardner. Técnicas e conceitos já estão gravados nos aparelhos e nos seus operadores. Elementos fundamentais e facilmente percebidos na produção fotográfica desta época são a qualidade técnica e estética. Clareza, objetividade e informação eram o que aqueles fotojornalistas buscavam. Assim, o fotojornalismo funciona a partir de um estilo fotográfico ligado ao drama, ao realismo documental, à narratividade e à expressão artística (Ferreira, 2013). As fotografias se complementavam, ou seja, cada uma servia para contar uma história maior do grande acontecimento.

Um dos maiores fotojornalistas do período tinha uma técnica bem definida:

Ao aplicar sua concepção teórica, Capa recusava as teleobjetivas, preferindo as lentes de 50 mm, que os fotógrafos chamam de “lente normal” por ser a que melhor reproduz o ângulo de visão do homem. A 50 mm capta a imagem de objetos que estão em um campo de 45° à frente, muito semelhante ao campo de visão do olho humano. Mais longas, as teles só deixam entrar a imagem de objetos que estão num pequeno campo de visão. Por isso eles parecem tão ampliados: porque uma pequena fração da imagem ocupará toda a foto. Uma tele de 600 mm tem um campo visual de apenas 4°. Esse “afinamento” provoca outro efeito: a perspectiva se desfaz, some a percepção das diferentes distâncias dos objetos, tudo o que aparece na foto parece estar à mesma distância. A tele “chapa” o fundo, como acontece com a visão de um homem que vê com um só olho. Ao dizer que uma foto é boa quando feita de perto, portanto, Capa elabora um conceito estético, mas também técnico, a partir da geometria, em busca do que considera a perspectiva “verdadeira”. Sua ideia tem também uma decorrência ética: se a foto feita de longe distorce a posição dos elementos, ela fere o princípio de fidelidade do jornalismo (Serva, 2013 *apud* Leitão, 2013, p. 35).

Robert Capa tirou icônicas fotos da 2ª GM, como as do desembarque das tropas aliadas na Normandia. Nessas, especificamente, é possível encontrar referências ao épico, heroico, ao mostrarem soldados em ação. Estas fotografias do Dia D, serviram como inspiração para filmes, documentários e séries de TV que trataram sobre o mesmo assunto. Sem o testemunho visual proporcionado pelo aparelho fotográfico de Capa, o evento no litoral francês teria tanto destaque na nossa memória? A história contada e recontada pelas fotografias de guerra do século XX evidenciam um apreço pela narrativa.

Diversas foram as vezes que a estética do horror foi aplicada na produção fotográfica durante a 2ª GM. Um dos maiores horrores que temos conhecimento da história da humanidade foi extensamente registrado, após sua descoberta e ocupação: o holocausto. Fotojornalistas, assim como soldados aliados, ao chegarem nos campos de concentração nazistas, nada podiam fazer diante da quantidade de corpos mortos encontrados. Algumas das imagens capturadas colocavam os militares a contemplar a pilha de pessoas, demonstrando choque e impotência por não terem conseguido chegar a tempo. Estas fotografias, feitas e divulgadas em revistas e jornais ao final do conflito, impactaram o mundo e a percepção da guerra.

4 ENTRE A ARTE E O FOTOJORNALISMO

“A guerra nunca muda. Guerra é como o inverno, e o inverno está chegando”. A frase foi proferida pelo 18º presidente dos Estados Unidos, Ulysses Grant (1822-1885). Em toda a história da civilização, batalhas aconteceram. E continuarão a acontecer. Paralelos podem ser traçados, pois independente da época, conflitos estouram. Ao serem fotografados, eles têm como fim a divulgação e documentação. As fotos permanecerão como uma representação de uma realidade até que sejam destruídas. Inúmeros outros meios buscaram descrever os horrores da guerra, como as pinturas: Pablo Picasso, na obra *Guernica* (1937) retratou a Guerra Civil Espanhola; filmes e documentários também podem mostrar cenas do tipo.

Com o passar dos anos, diferentes formas de utilização da fotografia foram desenvolvidas, tanto por conta de avanços na técnica e na tecnologia, como na filosofia, isto é, no domínio da linguagem. Em certos momentos de sua existência, a fotografia possui, primariamente, um extenso valor documental. O ato de fotografar era visto como algo “útil”, uma ferramenta para a visualização de eventos e acontecimentos, paisagens ou retratos familiares. A partir da discussão da fotografia como arte — quando fotos ocupam espaços artísticos como galerias, revistas e museus —, uma nova dimensão é explorada por fotógrafos:

Essa consagração foi acompanhada de um novo olhar dirigido à fotografia. Tendo sido vista, durante muito tempo, como simples ferramenta útil, suas produções têm sido, cada vez mais, apreciadas pelo que são em si. Substitui-se o uso prático do dispositivo pela atenção sensível e consciente prestada às imagens. Mudaram as práticas e as produções, os lugares e os circuitos de difusão, bem como as formas, os valores, os usos e os autores (Rouillé, 2009, p.15).

A fotografia-documento é indissociável do contexto em que surge: a sociedade industrial. Naquele tempo, a fotografia se mostrava como um importante espelho de um cenário mecânico, industrial e em rápida expansão. Estes fatores a tornaram a mais adequada para documentar, servir de ferramenta e atualizar os valores desta sociedade (Rouillé, 2009). Posteriormente, a fotografia passa a ser peça fundamental para o

jornalismo cotidiano e o de guerras: a popularidade da fotografia-documento cresce ao passo que seu entendimento como ferramenta de divulgação de informações é colocada em prática. Pois então, a aliança entre a imprensa e a fotografia, decorrente de mudanças técnicas da fotografia, como a introdução de câmeras como a Leica; e da própria imprensa, referentes à tipografia, à heliogravura e o *offset*, que possibilitavam a impressão de imagens em revistas (Rouillé, 2009), é um ponto de suma relevância para a fotografia-documental.

Para que exista a aliança entre a imprensa e a fotografia, deve existir alguém que consiga fazer parte dos dois planos; um denominador comum: consolida-se, então, a figura do “fotorrepórter”. Este alguém objetiva registrar acontecimentos, de forma verídica, que sejam de interesse público. Dentro da fotografia-documento, o repórter fotográfico tem imenso apreço pela informação e se atenta a não comprometê-la. Para isto, ele assume uma postura não-intervencionista e almeja não interferir em cenas antes que o instante da foto seja capturado. Henri Cartier-Bresson foi um exemplo de fotógrafo que “desaparecia” e esperava pelo momento decisivo: a furtividade e o planejamento eram o que lhe concediam vantagem para criar suas notáveis fotografias. Tendo em conta que “a fotorreportagem, de fato, origina-se de uma verdadeira mistura dos corpos: o da máquina e o do fotógrafo” (Rouillé, 2009, p.129), quem manuseia o aparelho intenta, a partir de sua própria filosofia, observar a cena que considera interessante e garantir que seja eternizada.

Tirar uma foto é ter um interesse pelas coisas como elas são, pela permanência do status quo (pelo menos enquanto for necessário para tirar uma “boa” foto), é estar em cumplicidade com o que quer que torne um tema interessante e digno de se fotografar — até mesmo, quando for esse o foco de interesse, com a dor e a desgraça de outra pessoa (Sontag, 2004, p.13).

Um dos motivos que fizeram com que a fotografia-documento perdesse sua força foi a chegada da reportagem em vídeo, um característico marco da guerra do Vietnã que sacramentou a televisão na cobertura jornalística de guerras. Relatos apontam que repórteres das emissoras de televisão ocupavam cada vez mais os espaços que eram dos fotorrepórteres (Rouillé, 2009). Diante da crescente relevância da

videoreportagem, muitos fotógrafos sentiram a necessidade de repensar o uso da máquina.

Nascida na era do fogo e do carvão, responde mal às condições da sociedade da informação. Mas nem por isso chegou ao fim: ela se transformou, desterritorializou-se, estendeu-se em direções inéditas. Teceu ligações renovadas com a arte, os procedimentos culturais sucederam amplamente os usos práticos, e, sobretudo, a fotografia-documento cedeu amplo lugar à fotografia-expressão (Rouillé, 2009, p.135).

Na esteira da reimaginação, a fotografia-expressão procura atravessar as barreiras da fotografia-documento; propõe ir além da representação — embora não a deixe de lado — e inverter as bases do documental. Inventar novas visibilidades e tornar visível o que não sabemos ver (Rouillé, 2009). A individualidade dos fotógrafos, a escrita fotográfica e o dialogismo com os modelos ganham peso dentro da fotografia de expressão, que se relaciona profundamente com a arte ao dar atenção à subjetividade, às formas e aos contextos em que cada imagem é concebida. Advém da compreensão do fotógrafo sobre a submissão do aparelho-fotográfico a quem o maneja — e não o contrário —, que, ao perceber o potencial da máquina, experimenta com produções que entregam mais do que a representação de um acontecimento.

Nesse sentido, a fotografia-expressão não apenas registra o mundo, mas também o interpreta, o reinventa e o transforma, dando voz às emoções e às experiências que geralmente escapam ao olhar desatento. A fotografia-expressão é mais do que uma técnica ou um estilo; é uma forma de arte que busca transcender as fronteiras do visível e do mensurável; descobre novos significados nas imagens vividas.

Esse é o programa da fotografia-expressão, segundo o qual o documento requer uma escrita, um formato plenamente assumido por um autor. Segundo tal programa, a visibilidade não se extraem diretamente das coisas, mas produzem-se inteiramente, trabalhando a forma, a imagem e a escrita fotográficas. (Rouillé, 2009, p.163)

As produções de Krasnoshchok cruzam as linhas da fotografia-expressão e da fotografia documental. Autodenominado artista em seu perfil do Instagram, o fotógrafo não deixa de documentar a guerra na Ucrânia, embora utilize de artifícios que o

aproximem da arte. A escolha artística, ao retratar as consequências da guerra, já havia sido experimentada por outros, como por exemplo um conterrâneo de Krasnoshchok: o ucraniano Yevgeny Khaldei, mundialmente conhecido pelo seu trabalho “Erguendo a bandeira da Vitória sobre o *Reichstag*”, no qual soldados soviéticos balançam uma enorme bandeira da URSS sobre *Reichstag* alemão, em Berlim. A mensagem de tal foto é carregada de simbolismo e decreta a derrota da Alemanha nazista. Para a realização desta fotografia, acredita-se que Khaldei pediu aos soldados para realizarem a ação em um momento mais calmo, livre de ameaças. Em “Avanço para o *Reichstag*”, outra de suas icônicas fotos, Khaldei pintou aviões e um tanque em sua obra, com o intuito de adicionar drama e impacto à sua produção fotográfica. O artificial, em suas várias formas, sempre tem um propósito.

Figura 3 - Erguendo a bandeira da vitória sobre o *Reichstag*. 1945.



Fonte: foto de Yevgeny Khaldei/www.umnovodestino.com.br

Figura 4 - Avanço para o *Reichstag*. 1945.



Fonte: foto de Yevgeny Khaldei/www.umnovodestino.com.br

Na fotografia-expressão, mostra-se valioso o efeito que é causado no público: há, por trás de cada clique, uma intenção clara do fotógrafo de impactar o receptor. Assim pode ser dito, pois, por meio de diferentes tipos de retoques — pós-produção, ou ao realocar personagens —, o fotógrafo altera a realidade, criando situações que potencializam a afloração de sentimentos do observador. “Embora a câmera seja um

posto de observação, o ato de fotografar é mais do que uma observação passiva” (Sontag, 2004). A frase em questão aqui se encaixa, pois o processo fotográfico envolve diferentes elementos além do *click*. Neste caso, o olhar fotográfico também é posto em ação após o momento em que a foto é tirada, seja nas salas escuras, ou nos *softwares* de edição de imagem modernos.

Em certos pontos, é possível dizer que a pintura possui semelhanças com a fotografia de guerra. Leão Serva (2020) defende que existe uma “fórmula da emoção” (*pathosformel*) que atrai o público às imagens. Aby Warburg cria o conceito para analisar as obras de artes renascentistas, enquanto Serva reproduz o método nas fotografias de guerra. Em suma, a fórmula da emoção nada mais é do que gestos de expressividade observados em imagens. O brasileiro, em sua pesquisa, mostra várias similaridades entre fotografias de guerra icônicas e pinturas históricas.

Para ele, “a hipótese é que essas fotografias se encaixem na tradição iconográfica da humanidade e seus autores captem e revelem imagens que contêm gestos expressivos de emoção, reconhecíveis imediatamente por quem as vê” (Serva 2020, p.66). Por conseguinte, se há uma “fórmula de emoção”, algo que, inconscientemente, todos percebem e se mostram atraídos, é necessário que fotojornalistas a compreendam para exprimirem do aparelho fotográfico o máximo que ele permita.

5 POR TRÁS DAS LENTES DE VLADYSLAV KRASNOSHCHOK

Nascido em 1980, originário da Carcóvia, na Ucrânia, Vladyslav Krasnoshchok se dedica à fotografia de forma ativa desde 2008, após concluir seus estudos na Universidade Médica de Carcóvia de 1997 a 2002. Trabalhou como dentista na Clínica Hospitalar Estatal de Emergência da Carcóvia. Desde 2010, é integrante do grupo “Shilo”. Foi a partir de 2010, também, que Krasnoshchok começou a expor seus trabalhos em galerias. O fotógrafo apresenta um estilo característico de fotografias documentais monocromáticas, que são esteticamente modificadas utilizando diversas manipulações técnicas. As manipulações resultam em um efeito anacrônico ao criarem granulações e uma montagem que intensifica — paradoxalmente — a sensação de contemporaneidade. O autor tem interesse em retratar a aspereza do cotidiano, optando pela perspectiva interna, como na série “*Bolnichka*” de fotografias captadas na Clínica Hospitalar Estatal de Emergência da Carcóvia, onde Vladyslav trabalhou por uma década. Em determinados projetos, Vladyslav Krasnoshchok também aplica coloração manual, incluindo a colorização de arquivos anônimos de fotografias vintage encontradas em mercados de antiguidades na Carcóvia. De acordo com o site do museu de fotografia em que Krasnoshchok faz parte do conselho (Museum of Kharkiv School of Photography), ambos os métodos de apropriação e coloração manual surgiram na fotografia de Carcóvia no final dos anos 1970, evidenciando a continuidade das tradições na comunidade local. Vladyslav Krasnoshchok, em entrevista ao site *Bird In Flight* (2022), relata que sempre quis fotografar a guerra, mas nunca imaginou que aconteceria na sua própria cidade.

Krasnoshchok utiliza câmeras analógicas. Mais especificamente, a japonesa Mamiya 7II, de acordo com uma de suas postagens nas redes sociais. A máquina foi lançada em 1999, e é diferente das Leicas da Segunda Guerra Mundial por ser maior e demandar filme 120mm, por isso, é considerada de médio formato. Além desta, fotografa com frequência com a Olympus Pen S 35 mm, dos anos 80, e a KMZ Horizont, uma câmera que possibilita fotos panorâmicas, do final dos anos 40. O papel fotográfico usado pelo fotógrafo é o Bromexpress-1 1991, de origem soviética, que

deixou de ser fabricado em 1990, e o método de impressão é a litografia. A utilização de câmeras antigas e de filmes vencidos altera o resultado da imagem e são um fator importante na estética que vemos no produto final.

5.1 EXPONDO A GUERRA VIA REDES SOCIAIS

No mundo atual, é necessário que um artista tenha noção de que as redes sociais possibilitam que suas obras cheguem a um público diverso e, por vezes, internacional. Por meio da Internet, fotógrafos como Krasnoshchok divulgam suas obras extensamente para quantidades, cada vez maiores, de pessoas que se interessam por determinado conteúdo. No Instagram, o consumo da imagem é influenciado pelos gostos pessoais do usuário, que são entendidos pelo algoritmo da empresa, que passa, então, a mostrar imagens relacionadas ao que o indivíduo interage.

A interação (engajamento) é um dos principais focos de quem está envolvido com as redes sociais, pois com a popularização de suas publicações, seu alcance tende a crescer, e, com um alcance maior, o usuário que as publica pode enviar sua mensagem para um número maior de receptores. Krasnoshchok e muitos outros utilizam as redes sociais para vender seus produtos, no caso do ucraniano, suas fotos. O fotógrafo revela as que vemos no Instagram e envia para compradores de diferentes partes do mundo; entretanto, o foco de seu trabalho é mostrar a sua visão pessoal sobre a Invasão Russa na Ucrânia. As fotos são carregadas de recursos artísticos próprios, como já descrito no presente texto. Há ruídos na imagem, deformações, clarões, e outros estilos característicos de suas obras.

É importante discutir a especificidade da difusão de fotografias em redes sociais. A fotografia se reinventou inúmeras vezes, em decorrência dos avanços tecnológicos, por vezes dela, por vezes dos meios que a cercam. Considerando que o meio é a mensagem (McLuhan, 2012), é importante ressaltar que a forma como enxergamos uma imagem depende de sua plataforma:

A sociedade contemporânea é uma sociedade de plataformas digitais. Plataformas constituem a infraestrutura da vida contemporânea sendo, portanto, a base de lançamento para diversas outras estruturas (de dados ou não) que vão, no seu conjunto, constituir as redes sociotécnicas que compõem os diversos domínios da vida social hoje (Lemos, 2023, p.6).

Neste sentido, Susan Sontag aponta que

como cada foto é apenas um fragmento, seu peso moral e emocional depende do lugar em que se insere. Uma foto muda de acordo com o contexto em que é vista: assim, as fotos de Minamata tiradas por Smith parecerão diferentes numa cópia de contato, numa galeria, numa manifestação política, num arquivo policial, numa revista de fotos, numa revista de notícias comuns, num livro, na parede de uma sala de estar. (Sontag, 2003, p.62)

Deste modo, a fotografia de guerra no Instagram, como qualquer outra imagem que por lá é divulgada, é influenciada tanto pelo meio em que é apresentada quanto pelo olhar do observador. A plataforma digital molda a maneira como a imagem é percebida. Cada imagem de guerra publicada é um fragmento de uma realidade maior, que carrega consigo significado visual, moral, emocional, entre outros, sempre alimentado pelo contexto em que é vista. Isso ressalta, ainda, a complexidade e a natureza da fotografia, que é constantemente ressignificada através das lentes da tecnologia e da percepção humana. A imagem passa pelo diálogo entre o *operator*, *spectator* e o *spectrum*, cada um com suas perspectivas e características para contribuir ao todo de uma interpretação.

Na internet e, principalmente, nas redes sociais, existe uma busca incessante por informações rápidas e que sejam de consumo gratificante. Sendo assim, o tipo de conteúdo que é produzido para estas plataformas se adequa para satisfazer as necessidades de um público sedento por imagens que o beneficie de alguma forma. Sobre a inserção da imagem neste jogo, pode ser dito que

vive-se hoje a busca por uma finalidade estética com objetividade digital, na composição das coisas relativas à imagem. E isso tem de fato incidido em várias áreas, inclusive no campo das relações e práticas sócio-culturais. Por exemplo, o campo de produção de imagens, como modo de reprodução de realidades documentais tem possibilitado a mudança da observação sociológica, antropológica e política, provocando uma mudança metodológica e reflexiva a essas áreas das ciências sociais (Silva, 2012, p.112).

Um dos artifícios utilizados para atingir um maior número de pessoas com postagens são as *hashtags* dispostas ao fim de legendas. O uso delas ensina ao algoritmo da rede social sobre do que se trata determinada imagem, de forma que ele possa mostrá-la para quem se interessa pelo assunto. Quando o usuário clica em uma destas *hashtags*, ele é levado para uma outra seção do aplicativo, na qual pode visualizar conteúdo semelhante, marcado com as mesmas palavras. A presente pesquisa aponta as mais recorrentes em fotografias de Krasnoshchok, que são: *war*; *warinukraine*; *documentary*; *bwfilm*; *darkroom*; *vladyslav_krasnoshchok*. As legendas são constituídas pelas *hashtags* e pelo título dado às imagens (os mesmos são aqui apresentados como títulos das figuras, salvo quando não há título oficial; neste caso, o texto descreve a imagem, escrito em português e criado por nós), predominantemente, em inglês.

Ao publicar as fotografias analógicas nas rede social, Krasnoshchok garante uma maior acessibilidade e preservação do seu acervo de fotografias, enquanto divulga em larga escala; ao mesmo tempo, ainda mantém a materialidade da fotografia e a experiência de visualização em um suporte físico, ao participar de exposições e realizar vendas. Entretanto, vale pontuar que as fotografias publicadas nas plataformas digitais não são expressamente imortais: podem ser excluídas pelo próprio autor, por fechamento do site, ou problemas nos servidores, dentre outras razões.

Prefigura e anuncia que são grandes as chances de a fotografia digital, não impressa, ao longo dos anos, ficar à deriva, fadada ao desaparecimento e com ela, a memória das pessoas que a fizeram e a aspiraram. É importante que as gerações futuras, os novos fotógrafos, os consumidores de imagens digitais fiquem atentos à maneira com a qual suas imagens serão preservadas (Felizardo; Samain, 2007, p. 209).

Apesar dos algoritmos de recomendação de postagens serem adaptáveis e bastante precisos, caso sejam contempladas por pessoas de interesses não relacionados aos que são aqui tratados, as fotografias não requerem extenso conhecimento prévio sobre a guerra específica em questão, podendo ser interpretadas por qualquer um, porque tratam sobre temas gerais já conhecidos. O visual

característico de Krasnoshchok, apesar de “diferente”, não compromete seriamente o entendimento da narrativa que está tentando ser contada.

A escolha visual do fotógrafo contrasta com a natureza instantânea e digital da fotografia contemporânea, essa contradição pode ser interpretada como forma de criticar a superficialidade das imagens digitais e a cultura do fast-food visual. A experimentação e exploração do aparelho fotográfico é o que faz com que o operador o domine; em outras palavras: é o “jogar contra”.

6 SOBRE A ANÁLISE

As imagens que serão analisadas foram retiradas do Instagram de Vladyslav Krasnoshchok e fazem parte de uma série nomeada “*Documentation of War*” (Documentação da Guerra). Para a análise, os aspectos visuais das fotografias foram descritos, pensados a partir da semiótica estudada pela pesquisa e, ao fim, foi feita uma comparação entre as estéticas de guerras passadas e a que acontece na Ucrânia, retratada por Krasnoshchok (6.1.1).

6.1 ANÁLISE DAS FOTOGRAFIAS

A seguir descreveremos brevemente os aspectos centrais das fotografias selecionadas para análise.

Figura 5 - Soldados ucranianos da 11ª Brigada Separada de Aviação “Kherson” carregam mísseis



Fonte: Vladyslav Krasnoshchok/Instagram

A figura 5 retrata o trabalho de soldados ucranianos da 11ª brigada de aviação, “Kherson”, que carregam mísseis em um helicóptero de combate. À esquerda dois homens andam em direção ao helicóptero. Os dois utilizam uniformes militares. Um terceiro homem está em processo de embarcar no transporte aéreo. Os soldados se encontram numa área rural.

Figura 6 - Piloto de helicóptero olha sobre o ombro em direção a câmera

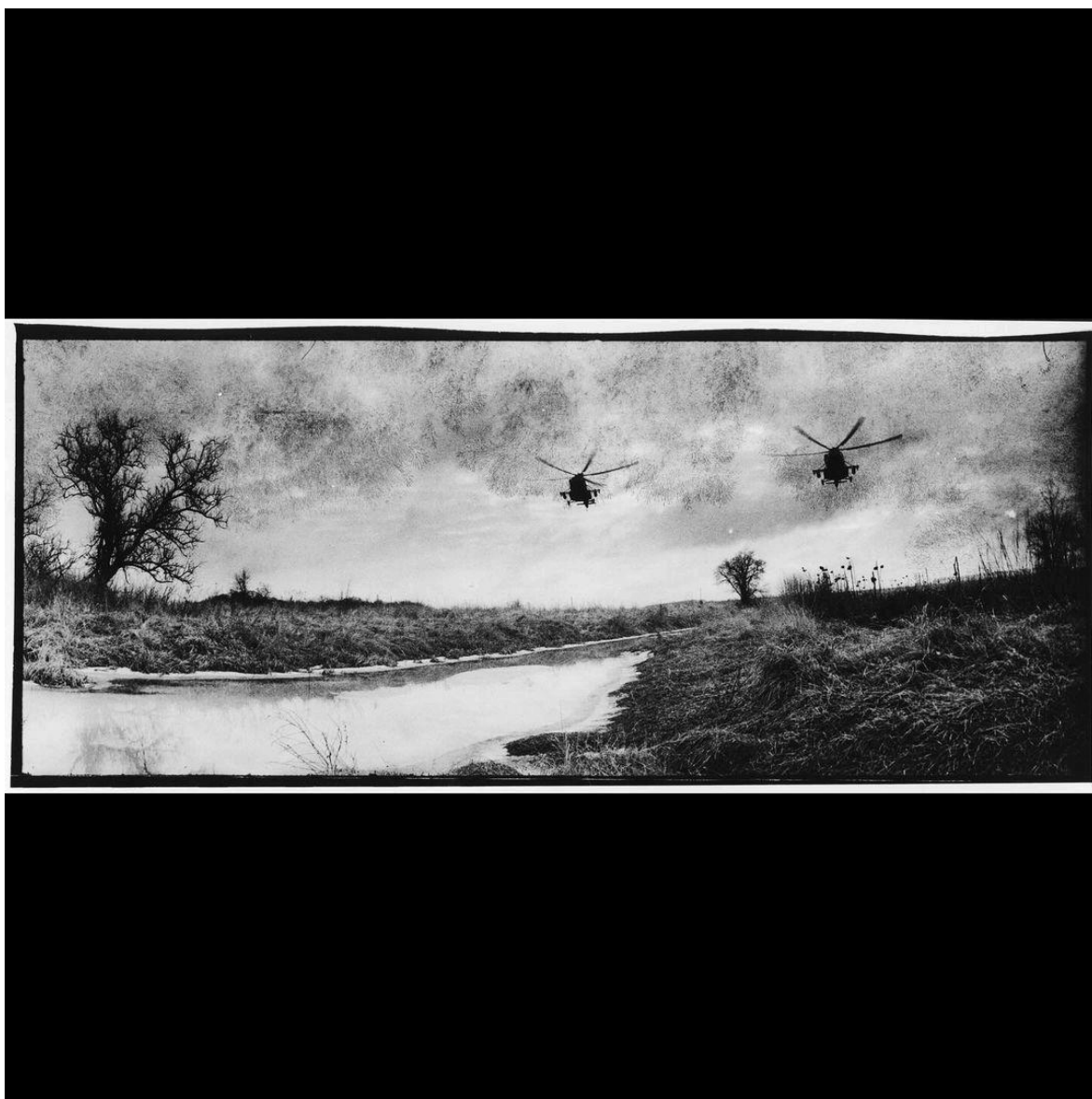


Fonte: Vladyslav Krasnoshchok/Instagram

Na figura 6, vemos um piloto de helicóptero conduzindo o veículo. A foto é tirada de dentro da cabine, e não mostra claramente a paisagem de fora. O destaque é a feição do piloto, que observa de canto de olho sua fotografia sendo tirada; ela é

claustrofóbica: o espaço é pequeno e temos apenas o curioso olhar do piloto para contemplar. O alto contraste também ajuda a criar tensão na obra que vemos.

Figura 7 - Helicópteros sobrevoam área rural



Fonte: Vladyslav Krasnoshchok/Instagram (2024)

A figura 7 revela dois helicópteros sobrevoando uma área aparentemente deserta, tomada, majoritariamente, pela vegetação. A composição escolhida pelo fotógrafo reforça a superioridade dos veículos, ao mostrá-los de um ângulo mais baixo.

Infere-se que o autor esteja agachado para conseguir o efeito. A imagem apresenta alguma similaridade com a figura 4, de Yevgeny Khaldei, pois destaca os veículos aéreos e, apesar de não terem sido pintados os objetos no produto final, a fotografia se aproxima da estética de uma pintura, por conta da cena que traz atenção à natureza e dos traços que se parecem com leves pinceladas no céu.

Figura 8 - Soldados transportam material bélico



Fonte: Vladyslav Krasnoshchok/Instagram

Os soldados da 11ª brigada de aviação, “Kherson”, presentes em outras fotografias, trabalham para carregar os transportes aéreos com mísseis. No centro da imagem, o tema principal: o pequeno objeto com o potencial de causar enorme destruição. A importância do mesmo, é evidenciada pela cautela de três pessoas ao manuseá-lo. Nesta obra, se vê um leve tom de sépia, que complementa a fotografia. Diferente de outras fotografias de Vladyslav, a nitidez é mais presente, e possibilita uma melhor contemplação do semblante do homem do meio.

Figura 9 - The village of Bogorodichnoye. Local Resident

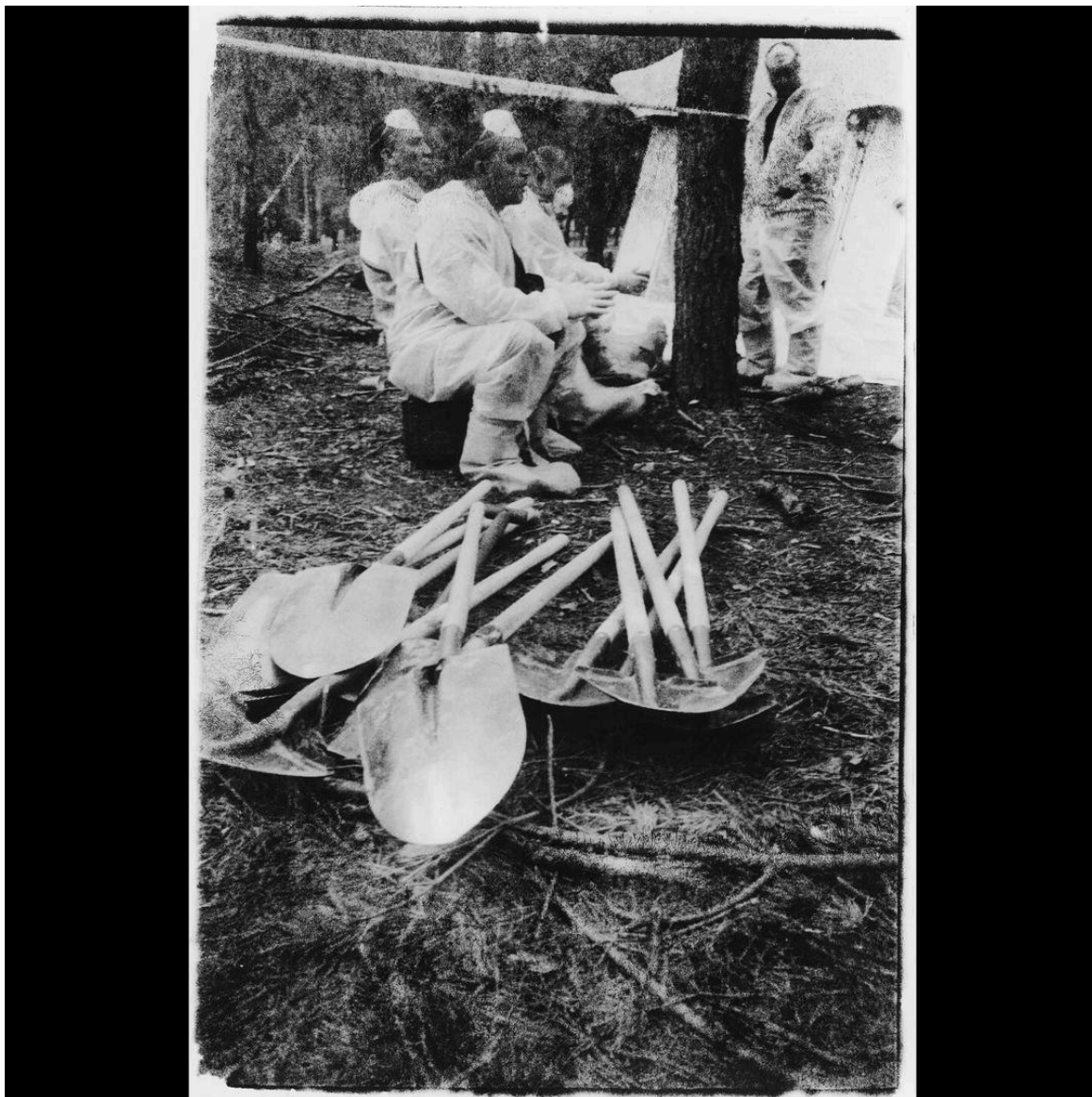


Fonte: Vladyslav Krasnoshchok/Instagram (2023)

Uma senhora tem o retrato tirado por Krasnoshchok. Seu semblante pode ser considerado como medo, preocupação ou incerteza. O fotógrafo incorporou a regra dos terços para descentralizar a personagem e trazer atenção à feição da mulher diante dos

efeitos da guerra. O fundo da imagem é branco e desfocado, e possui diversas manchas que a envelhecem. Para fins contextuais, o vilarejo de *Bogorodichnoye* foi atacado e ocupado por forças russas, de junho até setembro de 2022. Após um contra-ataque ucraniano, a vila voltou à posse do governo liderado por Volodimir Zelenski.

Figura 10 - Izyum. Exhumation



Fonte: Vladyslav Krasnoshchok/Instagram (2022)

Na imagem, vemos alguns homens com trajes de proteção brancos em meio à floresta. Ao lado direito, uma tenda ou pequena estrutura improvisada. No centro, diversas pás no chão. A composição é pensada verticalmente e com isso, destaca o trabalho realizado. Os trajes indicam a necessidade de segurança devido a condições perigosas. As várias pás, objetos para escavação, simbolizam as atividades do trabalho que começará (ou recomeçará). Juntos, os homens se unem para alcançar um objetivo

comum. O ambiente florestal mostra o cenário natural, distante da vida urbana. A combinação desses elementos sugere o trabalho em equipe em condições emocionalmente desafiadoras, pois, como o título “*Exhumation*” (exumação) sugere, os homens estão a lidar com corpos.

Figura 11 - 11º Army Aviation Brigade “Kherson”



Fonte: Vladyslav Krasnoshchok/Instagram (2024)

Na foto, podemos ver sete indivíduos em uniformes militares posando para uma foto, e esboçando sorrisos. O olhar de cada um vai além do enquadramento, o que indica a presença de outro(s) fotógrafo(s). Ao canto esquerdo, encontra-se um helicóptero estacionado. O branco do plano de fundo é intenso e traz atenção de volta ao objeto principal da imagem: as pessoas. No canto inferior esquerdo, a fotografia possui sinais de ruído que se mesclam com as vestimentas dos soldados. Acima, a hélice ajuda a delimitar a composição. Os personagens representam autoridade,

disciplina e a presença de uma força organizada: a 11ª Brigada de Aviação “Kherson”. A participação dos soldados indica a força do exército e fortalece o sentimento de unidade; a prontidão para o serviço. As emoções positivas demonstradas pelos mesmos passam confiança e competência. O helicóptero reforça a tecnologia de mobilidade e capacidade de resposta rápida. A combinação desses elementos sugere temas de prontidão e unidade. A imagem pode transmitir a mensagem de que, apesar da tecnologia avançada, há um elemento humano essencial e muitas vezes não reconhecido na operação militar.

Figura 12 - Kharkiv after Russian missiles hit civilian homes



Fonte: Vladyslav Krasnoshchok/Instagram (2024)

Nesta figura, percebemos a figura de três homens que carregam uma mangueira contra incêndio. Detritos compõem a imagem, se encontrando na parte inferior do enquadramento. Os destroços remetem à presença de uma construção que já não está mais “em pé”. Uma fumaça, decorrente da extinção do fogo, bloqueia a nossa visão do

que acontece por trás do trabalho dos bombeiros, quase como uma parede, diminuindo as camadas de profundidade da cena.

Figura 13 - The village of Bogorodichnoye



Fonte: Vladyslav Krasnoshchok/Instagram (2024)

Na figura 13, uma pessoa com roupas militares e mochila é fotografada, possivelmente morta, dentro de um veículo capotado. A porta do carro foi aberta e o(a)

soldado(a) ficou entre o chão e o interior do transporte. A composição lembra a técnica de fotografar um “quadro dentro de um quadro”.

Figura 14 - Arrival of Russian missiles in the center of the city

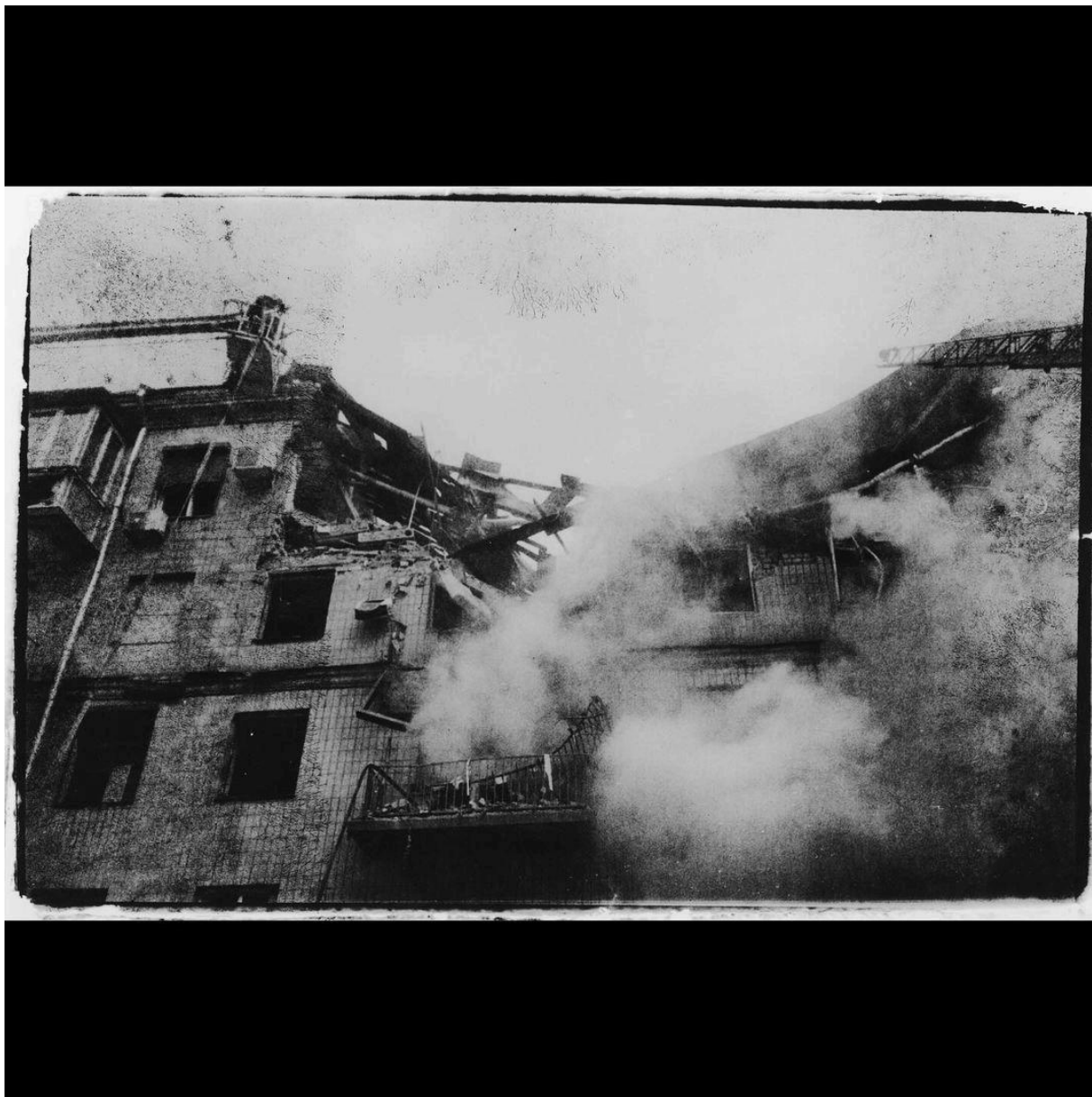


Fonte: Vladyslav Krasnoshchok/Instagram (2024)

Um grupo de indivíduos empurra um carro em um ambiente urbano com edifícios severamente danificados, sugerindo um contexto de pós-conflito. O momento não

apresenta um sentido de urgência, mas de certa calma em meio ao problema maior que a nação enfrenta. Dentre os indivíduos que realizam a ação, três são bombeiros/socorristas (indicado pela vestimenta e capacetes), e o outro é um civil. Ao fundo, dois homens assistem ao que ocorre; um deles, possivelmente, das forças armadas. O ato de empurrar o carro juntos pode ser interpretado como um sinal de resiliência e cooperação. Como uma equipe, constituída pelo Estado (representado pelos bombeiros) e pela população (representada pelo homem à direita), eles seguem em frente, apesar das dificuldades.

Figura 15 - Arrival of a Russian missile on a residential building



Fonte: Vladyslav Krasnoshchok/Instagram (2022)

Um prédio recentemente destruído é mostrado na figura 15. Fumaça sai da direita e chega ao meio do enquadramento, invadindo a construção com paredes quebradas expostas e escombros e se confunde com o céu claro.

Figura 16 - War landscapes in Ukraine



Fonte: Vladyslav Krasnoshchok/Instagram (2023)

Na figura 16, diversas cruzes são vistas espalhadas em uma floresta. Uma camada de névoa pode ser observada nos terços superiores da composição. Ela pode ser entendida como um signo de mistério, incerteza ou o desconhecido. Por extensão, também pode simbolizar a barreira entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. As árvores de madeira escura contrastam com o branco presente e criam uma atmosfera tensa, que é complementada pelas estacas da madeira no chão, que simbolizam covas. As cruzes quebradas e caídas podem ser interpretadas como a morte, perda ou esquecimento dos que caíram nos campos de batalha. O centro da imagem é o que permanece em foco, acentuado pela vinheta nos cantos da fotografia.

6.1.1 Achados da fotografia de Vladyslav Krasnoshchok e comparação com outras guerras

A partir das imagens selecionadas pela pesquisa, é possível destacar alguns pontos das fotografias de Krasnoshchok. Primeiramente, deve-se levar em conta que Krasnoshchok é ucraniano e retrata a guerra em seu país, portanto, é difícil não citar a parcialidade das fotos. Frequentemente heroicas, enaltecem os voluntários e soldados ucranianos; suas poses despreocupadas, simples, pacíficas (como na figura 11) chegam a lembrar as que foram propostas nas fotografias de Fenton, durante a Guerra da Crimeia; lembram também a estética turva, que para Fenton, decorria de limitações impossíveis de serem contornadas. Os recortes dos voluntários e trabalhadores são pontos focais de sua obra, pois explicitam o seu lado da guerra e tendem a aumentar o moral das tropas e população.

Traços do pictorialismo, movimento artístico que teve seu auge entre o século XIX e XX, também são vistos em algumas das figuras (por exemplo, 7 e 16), ao remeterem a um visual que se assemelha à pintura, especialmente, a impressionista; Krasnoshchok não emprega a objetividade da *Straight Photography* de Weston ou da *Neue Sachlichkeit* alemã, pelo contrário, aplica a subjetividade. Sob esse olhar, percebemos que Krasnoshchok mescla o artístico com o documental, pois, elas denunciam as consequências das batalhas de forma única ao mostrarem cemitérios, escombros, trabalhos de contenção de danos e pessoas em diversas situações de forma singular, pois, mesmo que as imagens apresentem alguns dos elementos que vão ao encontro do que o fotojornalismo preza a partir da Segunda Guerra Mundial (estilo fotográfico ligado ao drama, ao realismo documental, à narratividade e à expressão artística), elas não se esforçam em ser modernas, usuais, comuns; mas artísticas, reflexivas, intrigantes — nesse sentido, Krasnoshchok quebra as expectativas.

A indefinição paira sobre as fotografias do ucraniano: poderiam ter sido tiradas em qualquer época, porque carregam elementos visuais de diferentes tempos e guerras e confundem o leitor. São obras que se concentram nas vidas, emoções e o impacto

profundo nas comunidades afetadas. A narrativa atrelada à emoção, o visual ou os temas mostram que as coisas mudam, mas nem tanto; pessoas continuam sendo pessoas, territórios seguem sendo disputados, guerras sendo travadas, o que muda são as armas e as tecnologias que as desenvolvem. Deixado o heroísmo de lado, o sofrimento, a tristeza e a incerteza também fazem parte das fotos do ucraniano, como vemos nas figura 9 e 16.

É interessante observar como Krasnoshchok cria um diálogo entre a crueza dos eventos e a estética que se propõe a transmitir uma mensagem mais profunda; as imagens requerem que o observador pare, as contemple com esmero, para, assim, poder decifrá-las. Este processo é algo que outros fotógrafos que lidam com o preto e branco prezam; é necessário que o leitor da imagem se proponha a entender o que está sendo dito. A fotografia “envelhecida” oferece uma visão estranha e complexa da guerra, que vai além do lugar comum e provoca uma reflexão mais rica sobre os efeitos duradouros do conflito na vida das pessoas e na paisagem da nação.

Sendo assim, o que Sontag chama de “espécie de mortalidade” concedida à fotografia mesmo após o fim de um determinado evento, aqui se encaixa novamente, porque o mundo-imagem só existe na fotografia, podendo ser apenas revivido enquanto interpretação dos signos apresentados pelo meio. Com isso, a imagem, se for vista nas décadas ou séculos seguintes, contará uma parte do que aconteceu nos anos em que a guerra dominou a Ucrânia. Presa pelo tempo, uma fotografia específica abrirá novas discussões, interpretações e estudos à medida em que envelhecem a guerra, o espectador, o próprio objeto e o mundo.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo geral deste estudo foi entender a relação entre estética e narratividade nas obras de Vladyslav Krasnoshchok, fotógrafo que tem registrado a Invasão Russa na Ucrânia com câmera analógica e ferramentas que trazem ao resultado final um visual que remete a um passado distante, apesar de serem fotografadas na atualidade. Este visual é marcado por tons desbotados e granulados, contraste alto entre luz e sombra, bordas falhadas, ambientes destruídos e melancólicos. Para atingir o fim desejado pela pesquisa, foram estudados autores que pesquisam sobre imagem, fotojornalismo, semiótica, ética, arte e outras áreas de conhecimento.

Em um mundo em que as redes sociais potencializam o consumo de conteúdos rápidos e satisfatórios para manterem os usuários nos aplicativos, fotógrafos e fotojornalistas de guerra — independentes ou não — se desdobram para oferecer um conteúdo informativo e que “venda”. As guerras estão se tornando cada vez mais destrutivas e perigosas, e o lema de Capa se mostra proporcionalmente mais impraticável (“se suas fotos não são boas o suficiente, é porque você não chegou perto o suficiente”); Serva aponta que 40% dos jornalistas mortos em ação em 2011 eram fotógrafos ou cinegrafistas (Serva, 2012, *apud* Leitão, 2013), ou seja, não é uma tarefa fácil. Hoje, fotojornalistas que cobrem as guerras possuem as melhores câmeras, resoluções incríveis, possibilidade de tirar dezenas de fotos por segundo, funções de conectividade e transmissão de dados (e, claro, um bom olhar). Krasnoshchok não utiliza nenhuma dessas tecnologias. Ele realiza um trabalho único e que o diferencia de outros tantos da imprensa internacional que, corajosamente, foram até a Ucrânia para retratar o terror da guerra. O ucraniano mostra o seu ponto de vista de uma guerra que acontece em seu próprio quintal. O fotógrafo nos convida a refletir sobre a natureza cíclica dos conflitos e a importância de preservar a memória.

Embora não seja famoso, nem tenha extremo reconhecimento internacional, ou mesmo possua uma quantidade exorbitante de seguidores nas redes sociais, Vladyslav Krasnoshchok traz um olhar do passado sobre conflitos do presente a fim de nos fazer pensar sobre os encontros entre arte e fotojornalismo, estética e narrativa, temporalidade das imagens e memória; tudo isso ao inovar com o velho.

Justamente pelo fato de o fotógrafo não ter sido alvo de grande exposição midiática, este texto aborda uma personalidade que produz obras valiosas pouco conhecidas pelo público geral, trazendo, portanto, originalidade e atualidade — esta última, pois trata-se da guerra que ocorre na Ucrânia — para a discussão.

Para explicar melhor os pensamentos de Krasnoshchok e o que passa em sua cabeça durante todo o processo fotográfico, a pesquisa tentou, sem êxito, realizar uma entrevista via texto com o fotógrafo, que, no primeiro momento, se mostrou bem receptivo a ideia, porém não respondeu a tempo as perguntas que lhe foram feitas com antecedência. Ressalta-se, contudo, que o presente trabalho pôde ser finalizado sem prejuízo à proposta inicialmente concebida.

Fotojornalismo de guerra é um tema bastante abrangente e delimitações tiveram que ser feitas; o próprio contexto histórico e social da Invasão Russa na Ucrânia não foi explorado completamente; o tamanho da amostra poderia ser aumentado; assim como ter sido utilizado autores da psicologia e outros campos para melhor entendermos os impactos das fotografias. São pontos de interesse para novas pesquisas a serem feitas.

A principal contribuição deste estudo é trazer novas perspectivas sobre o fotojornalismo de guerra, analisando como a escolha de elementos visuais pode mudar totalmente como consumimos uma mensagem fotográfica. A discussão é longa e pode tomar muitos caminhos, ao abordar diversos aspectos. Esta pesquisa pretendeu ser um pontapé inicial sobre uma temática que, por sua complexidade, certamente merece novos e aprofundados estudos.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDRA DE VIVEIROS GALLERY. **Vladyslav Krasnoshchok**. Disponível em: https://www.alexandradeviveiros.com/vladyslav_krasnoshchok.html . Acesso em: 3 abr. 2024.
- ALMEIDA; Aline Gama de; PEIXOTO, Clarice Ehlers. Imagens de guerra: uma leitura sociológica do jornalismo. **Interseções**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 2, p. 245-264, dez. 2014.
- BARCELOS, Janaína. Por um fotojornalismo que respeite a dignidade humana: a dimensão ética como questão fundamental na contemporaneidade. **Discursos Fotográficos**, v. 10, n. 16, p. 111–134, 2014.
<https://doi.org/10.5433/1984-7939.2014v10n16p111>
- BARTHES, Roland. **A Câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. **Image music text**. Londres: Fontana Press, 1977.
- BEAUBIEN, Jason. **Ukraine invasion — explained**. An artist in Ukraine captures the war in black and White. 23 jun. 2022. Disponível em: <https://www.npr.org/sections/pictureshow/2022/06/23/1105869772/russia-ukraine-war-artist-black-and-white-photography> . Acesso em: 6 set. 2024.
- BERGER, John. **Ways of seeing**. Londres: Penguin Group, 1977.
- MITCHELL, William John Thomas. **What do pictures want?: the lives and loves of images**. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- CARTIER-BRESSON, Henri. **O imaginário segundo a natureza**. Barcelona: Gustavo Gili, 2012.
- CARTIER-BRESSON, Henri. **The Mind's Eye**: Writings on photography and photographers. Nova Iorque: Aperture, 1999.
- CÓL, Ana Flávia Sípoli; BONI, Paulo César. A insustentável leveza do clique fotográfico. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 1, p. 23-56, 2005.
- MARTINS, Paula Mousinho; DA SILVA, Teófilo Augusto. Decifrando a linguagem da caixa-preta: Vilém Flusser e a Análise do Discurso. **Discursos fotográficos**, Londrina, v.9, n.15, p.171-188, jul./dez. 2013.
- DA SILVA, Sérgio Luiz Pereira. Antes Ver para Crer, Hoje Digitalizar para Acreditar: a fotografia e o gozo estético da cultura visual. **Domínios da Imagem**. Londrina, ano VI, n. 11, p. 111-120, nov. 2012.

FELIZARDO, Adair; Samain, Etienne. A fotografia como objeto e recurso de memória. **Discursos fotográficos**, Londrina, v.3, n.3, p.205-220, 2007

FERREIRA, Jorge Carlos Felz. **Narrar a Guerra**: produção de sentido no Fotojornalismo. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Faculdade de Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013. Disponível em: https://ppgcom.uff.br/wp-content/uploads/sites/200/2020/03/tese_doutorado_2013_jorge_carlos_ferreira.pdf Acesso em: 17 set. 2024.

LOMBARDI, Kátia Hallak. **Poéticas do vestígio**: Fait, as terras do fim do mundo e To face. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015. Disponível em [Repositório Institucional da UFMG: Poéticas do vestígio: fait, as terras do fim do mundo e to face](#) Acesso em: 08 out. 2024.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

INCONSPICUOUSITY MELBOURNE STREET PHOTOGRAPHY. **Mamiya 7II Rangefinder Review**. 18 jan. 2015. Disponível em: <https://melbournestreetphotography.com.au/2015/01/18/mamiya-7ii/>. Acesso em: 5 set. 2024.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia**: o efêmero e o perpétuo. Cotia: Ateliê.

LE GROUPE Shilo et l'école de photographie de Kharkiv. Disponível em: <https://agenda.inha.fr/events/photographies-ukrainiennes> . Acesso em: 6 set. 2024.

LEITÃO, Juliana. Sobre uma fotografia de guerra: fronteiras do fotojornalismo contemporâneo. **Cartema**, [S. l.], v. 6, n. 6, p. 33–48, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/CARTEMA/article/view/234553> . Acesso em: 17 set. 2024.

LE MOS, A. L. M. O Futuro da Sociedade de Plataformas no Brasil. **Intercom**, Rev. Bras. Ciênc. Comun., São Paulo, v. 46, e2023115, 2023.

LEONOVA, Anastasia. **“One Moment He’s Alive, the Next Moment People Shoot in the Air at His Funeral”**: Vladyslav Krasnoshchok’s Documentation of the War. 29 ago. 2022. Disponível em: <https://birdinflight.com/en/inspiration/project/20220829-dokumentatsiya-vijni-vid-vlada-krasnoshhoka.html>. Acesso em: 9 maio 2024.

MACHADO, Arlindo. A fotografia como expressão do conceito. **Studium**, Campinas, SP, n. 2, p. 5–23, 2019. DOI: 10.20396/studium.v0i2.10021. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/studium/article/view/10021> Acesso em: 5 set. 2024.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 2012.

MOKSOP. **Vladyslav Krasnoshchok**. Disponível em: <https://moksop.org/en/art/artists/vladyslav-krasnoshchok/> . Acesso em: 9 maio 2024.

PEGORARO, Éverly. Estudos Visuais: principais autores e questionamentos de um campo emergente. **Domínios da Imagem**, Londrina, ano IV, n. 8, p. 41-52, maio 2011.

PEIXOTO, João Guilherme. Experiências inovadoras no fotojornalismo contemporâneo: o caso Innovative Storytelling do World Press Photo Digital Storytelling Contest. **Intercom**: Revista Brasileira De Ciências a Comunicação, v. 43, n. 2, p. 91–112. <https://doi.org/10.1590/1809-5844202025>

SERVA, Leão. **A fórmula da emoção na fotografia de guerra**. São Paulo: Edições Sesc, 2020.

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

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Disponível em: https://www.academia.edu/9765194/UMA_HIST%C3%93RIA_CR%C3%8DTICA_DO_FOTOJORNALISMO_OCIDENTAL. Acesso em: 17 set. 2024.

UM NOVO DESTINO. **Yevgeny khaldei** – fotógrafo ucraniano. 31 jul. 2015. Disponível em: <https://www.umnovodestino.com.br/2015/07/31/yevgeny-khaldei-fotografo-ucraniano/>. Acesso em: 4 abr. 2024.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac, 2009.

ZANINI, Tássia. História da fotografia colorida: cores presentes de um passado cinzento. **Intercom**: XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.