

“Eu não estou bem” (Ninguém pode estar bem) - a guerra da Ucrânia através das lentes de fotógrafos locais¹

Jorge Carlos Felz Ferreira²
Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF

RESUMO

Em 24 de fevereiro de 2022, quando as tropas russas avançaram sobre as frágeis fronteiras da Ucrânia, tinha início uma guerra que parecia ser rápida. Passados três anos, parece que a solução está longe. A Ucrânia, ajudada pelas potências ocidentais tem conseguido - a um alto custo - barrar os avanços russos. Do ponto de vista midiático, os ataques israelenses a Gaza tem muito mais espaço e força (e com razão). As imagens da guerra da Ucrânia já não ocupam tanto espaço nos jornais, sites e noticiários ocidentais, salvo pela cobertura de uma possível trégua negociada pelos EUA. Mas ainda é possível vermos a guerra, observando os trabalhos dos fotógrafos locais. Neste artigo, buscamos refletir sobre o trabalho de alguns destes profissionais locais que contam suas histórias - algumas pessoais - e narram a dor da tragédia, mostrando um país destruído e um povo resiliente. Além da necessária descrição da produção de cada um, analisamos algumas obras a partir de Flusser e da AMA - análise da materialidade do audiovisual.

PALAVRAS-CHAVE: imagem; jornalismo audiovisual; fotojornalismo; fotojornalismo de guerra.

Os conflitos, em certo sentido, sobrevivem e se propagam pela imagem e, desde a metade do século XIX, também pela imagem fotográfica. Desde o início de seu desenvolvimento, a fotografia tem sido usada como ferramenta de documentação e cobertura dos conflitos bélicos. Apesar de a fotografia nascer num período de relativa tranquilidade política e social, ela será testemunha, a partir da metade do século XIX, de grandes tensões e conflitos que se estenderão ainda por todo o século XX e ainda pelos primeiros anos do século XXI. Além disso, as situações enfrentadas e vivenciadas durante estes acontecimentos e o tipo de trabalho que deveria ser realizado contribuíram em grande medida para o desenvolvimento técnico e estético da fotografia, sobretudo a partir da I Guerra Mundial.

As primeiras imagens de conflitos bélicos são as que fixam paisagens que mostram transformações repentinas das ruas de Paris durante a revolta de 1848³. Nelas podemos observar que não estão presentes moradores ou combatentes. Estes são invisíveis, ausentes: fugiram ou estão mortos. Qual seria a razão de não haver personagens visíveis nessas cenas? Se há um motivo de natureza técnica para a construção de “vistas panorâmicas” sem personagens, já que qualquer movimento podia significar “borrar” a fotografia, podemos

¹Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho Jornalismo Audiovisual evento integrante da programação do 28º Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 15 a 17 de maio de 2025.

² Professor Adjunto IV do Departamento de Técnicas Profissionais da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (Facom/UFJF). felz.ferreira@ufjf.br.

³ A revolta de 1848, na França, foi um movimento popular, com grande participação dos operários e resultou na derrubada da Monarquia e na instauração da 2ª República. Ver: www.revistas.univerciencia.org/index.php/anagrama/article/.../5721.

pensar também que as primeiras imagens estão construindo a distância do olhar do expectador em relação ao que ele via em presença. Trata-se mais uma vez de pensar como Flusser (2008), na necessidade de construção de uma distância espacial do olho em relação à imagem do aparelho técnico que a torna, ao mesmo tempo, algo superficial e profunda: superficial, porque construída numa superfície significativa (a fotografia) e profunda, porque permite a construção da imagem/imaginação. “Sob olhar superficial, as imagens técnicas parecem planos, mas se dissolvem, deixam de ser imagens, quando observadas” (2008, p. 39). Ao se afastar da cidade e vê-la através das imagens, o expectador podia, de fato, ver a cidade em toda a sua integralidade. Ao se afastar e ver pela fotografia, a cidade ganhava uma nova dimensão narrativa.

Quando o século XX chega, a fotografia está tecnologicamente avançada. Já não existem problemas com a captura do movimento, as câmeras são menores, mais leves e os processos de revelação e de impressão são muito mais fáceis e eficientes. O público, por sua vez, já está habituado com as imagens mais reais da fotografia e do incipiente cinema cuja influência sobre a fotografia pode ser vista nas páginas das revistas com o velho modelo da imagem fotográfica única dando lugar às sequências documentais para ilustrar as notícias.

Entretanto, será apenas na década de 1920, que poderemos falar de uma produção fotojornalística. O fotojornalismo moderno surgirá, em especial, nas revistas ilustradas alemãs que, graças a um conjunto de fatores, criam condições para tal produção: ambiente sociocultural favorável; desenvolvimento de equipamentos mais leves e menores; profissionais abertos à experimentação e a criatividade. Nesta época, também cresce a ideia de que ao público não interessa apenas as atividades e os acontecimentos em que estão envolvidas figuras públicas, mas também os temas que representam a vida cotidiana.

A partir da II Guerra Mundial a fotografia bélica vai ocupar lugar privilegiado no contexto do fotojornalismo, transformando profundamente a concepção de reportagem fotográfica. O fotojornalismo que, a partir daí se estabelece, fala no singular, em primeira pessoa. A fotografia de guerra agora é vista como reportagem de primeira linha, produzida por profissionais conhecidos e experientes que agregam uma forte sensibilidade artística à reportagem do fotojornalismo. Marcada por “pontos de vista” pessoais e uma estética visual muito bem definida, a cobertura de guerra é mais completa e detalhada e a morte e o drama surgem diante dos olhos dos expectadores de forma mais clara e rude.

Os repórteres foram adquirindo cada vez mais relevância própria e suas imagens passaram a ser publicadas com maior frequência pela imprensa.

Muitas revistas ilustradas nascidas no período do entre-guerras tiveram forte apoio visual baseado na fotografia, com o desenho a traço deixando de ser a principal forma de ilustração. Com isso, o ofício de fotógrafo alcançou novas dimensões (...) (Sougez, 2009, p.441).

O fotojornalismo passa a construir um estilo próprio de fazer fotografias, marcado por elementos de drama, do realismo documental, da narratividade, e da expressão artística. Estes termos descrevem temas gerais transmitidos pelas fotografias através de escolhas distintas na técnica fotográfica e forma de expressão.

Essas características estão interligadas e o drama pode ser reforçado, por exemplo, a partir de como a narratividade se constitui, com o emprego de técnicas como a justaposição de temas e assuntos para transmitir um paradoxo surpreendente. O drama pode ainda ser reforçado com o uso de uma lente grande-angular, que coloca o expectador no meio da ação. Iremos, mais a frente, discutir cada uma dessas características.

O uso de imagens da população civil, temática até então desconhecida para a fotografia bélica anterior, converterá tais imagens em protagonistas tão importantes quando os exércitos participantes dos conflitos. Além disso, a II Guerra foi a guerra “visível”, com a publicação cotidiana de reportagens⁴. Os acontecimentos são vividos duas vezes, em dois universos separados entre si. Por um lado, o mundo da tragédia, do sangue e dos verdadeiros mortos e, por outro, a representação da dor e do drama em imagens (seu duplo especular e fragmentado), publicadas pelos jornais e revistas. Tais imagens podiam ser vividas de forma emotiva e passionalmente quando indignavam ou assombravam o leitor que participava dos esforços de guerra ou quando era utilizada como propaganda, como efeito demonstrativo de tal esforço.

Desde o início ficou claro que a fotografia de guerra era o melhor elemento para instrumentalizar os papéis de bons e maus que os serviços de propaganda militar pretendiam introduzir entre as populações afetadas. Sua função, apoiada pela distribuição massiva nos meios de comunicação, era oferecer provas documentais ao leitor para justificar suas convicções (nós somos os bons, os outros são os maus) As vitórias fartamente fotografadas se convertem em ratificações que consagram a postura de um dos lados envolvidos e desqualifica os argumentos contrários.

⁴ A concorrência com outros veículos de comunicação que surgiam e se consolidavam, como rádio e a incipiente televisão, flexibilizaram a censura e a edição. A fotografia chocante tornou-se publicável e jornais e revistas ilustradas mandaram centenas de fotógrafos para diferentes frentes de batalha e ainda podiam contar com o farto material fornecido pelos serviços oficiais dos países envolvidos.

Recupera-se a ideia da fotografia como "testemunha ocular" do acontecimento, a noção de "ter estado lá" que uma fotografia implica em virtude de sua exibição. A fotografia funcionaria assim, como espelho (reflexo) do mundo. Embora as fotografias sejam construções das ações tomadas por fotógrafos e editores, o jornalismo, no dia-a-dia das redações, irá usá-las – em um plano institucional – como simples espelhos dos eventos que elas descrevem. Sua autoridade é, portanto, pensada para crescer quando a notícia da guerra aumenta em magnitude ou importância.

(...) é uma tradição do jornalismo que, quando o evento ou a história é elevada a um nível de grande importância, usamos imagens para refletir tal evento. No caso das notícias da guerra, ou de eventos violentos e trágicos, a imprensa abre mais espaço para uma maior quantidade de imagens fotográficas (Zelizer, 2005, p. 6).

Neste artigo, vamos analisar o trabalho de três profissionais de origem ucraniana que, com a invasão russa têm suas vidas alteradas e passam a documentar com imagens fotográficas tais alterações.

Vladyslav Krasnoshchok: médico de formação e fotógrafo participante da terceira geração de artistas da chamada "Escola de Fotografia de Kharkiv" (KSOP⁵) cuja origem encontra-se num grupo de artistas chamado 'Chas' (tempo em ucraniano) que foi estabelecido em 1971 no *Kharkiv Regional Photo Club*. Fotografando a guerra desde os primeiros dias na região de Kharkiv, norte da Ucrânia, ele produz suas imagens com câmeras de filme analógico (a maioria já "vencidos"), como Olympus Pen 35mm (que corta os quadros do filme ao meio) e uma Mamyá 6x7, médio formato cujos filmes são revelados por ele próprio, em casa.

Questionado porque fotografar em preto-e-branco? Ele afirma que isso dá a ele controle sobre o processo, desde o instante em que aperta o botão da câmera até a impressão final. 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. Como afirma Flusser, as fotografias em preto-e-branco são "(...) a magia do pensamento teórico, conceitual, e é precisamente nisto que reside seu fascínio. Revelam a

⁵ O KSOP era um movimento underground e não conformista que reagia contra o estilo de arte do realismo socialista soviético com as imagens marcantes que eles criavam, tanto em termos de tema quanto de técnica. Em 1975, as autoridades fecharam o clube de fotografia. No entanto, os membros continuaram conectados e colaborando, realizando sessões de fotos e exposições conjuntas até o final dos anos 1980.

beleza do pensamento conceitual abstrato. (...) 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.

Além do controle sobre o resultado final, o fotógrafo consegue imagens sujas, borradas e com o foco muitas vezes deslocado do tema central. Tais imagens, com uma estética visual que remete às velhas imagens produzidas até o início do século XX, servem como elemento narrativo muito mais duro e que exige ao leitor permanecer mais tempo observando a imagem o que remeteria tal espectador a outros níveis de percepção e de reflexão.

Oleksandr Techynskyi: documentarista que, com o início da guerra, mandou a família para a Alemanha e foi trabalhar como intérprete para equipes de jornalistas estrangeiros. Durante os deslocamentos ele entendeu que precisava também documentar o que via através das janelas dos veículos e, munido de uma pequena câmera digital, passou a fotografar em preto-e-branco cenas dos locais por onde passava. Suas imagens fotográficas são montadas como “pequenos filmes” do novo cotidiano, recheado de escombros e de pessoas que vagam, como zumbis, pelas ruas destruídas.

Elena Kalinichenko: fotógrafa e documentarista que teve sua rotina alterada pela guerra. Enquanto a maioria das imagens de guerra foca na destruição, ela foca em capturar as lutas internas e os traumas que se escondem atrás de portas fechadas. Depois de escolher ficar em Kiev durante a invasão e, mais tarde, enfrentar a solidão e o medo de seu parceiro se juntar ao exército, Kalinichenko recorreu à fotografia como uma forma de processar o peso esmagador da situação. Suas imagens assustadoras, capturando ela e sua família durante apagões com nada além de uma lanterna foram reunidas num projeto denominado “*I’m not fine - eu não estou bem*)”.

Ao buscar as imagens destes três profissionais, que estão fora do circuito midiático ocidental, produzindo imagens do cotidiano da guerra e de como essa afeta a população civil e a vida de todos, procuramos refletir como a fotografia nos permite construir narrativas muito mais impactantes e capazes de guardar as histórias dos homens e mulheres comuns.

Os trabalhos destes três fotógrafos serão analisados a partir da adaptação à fotografia das ferramentas metodológicas elaboradas por Coutinho (2018) para a análise de produtos audiovisuais a partir das ideias de Flusser (1985) que entende a fotografia como resultado da imagina(ção) do fotógrafo a partir de uma série de fatores (socioculturais, tecnológicos, técnicos e estéticos) que gerariam uma “programação prévia”. Assim, a análise da materialidade do audiovisual permitirá observar os fatores que geram essa programação (tempo e espaço que geram tais imagens) e a relação conteúdo X forma das imagens resultantes do ato de fotografar.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. **A Câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BEAUBIEN, J. **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, J. **Ways of seeing**. Londres: Penguin Group, 1977.
- CARTIER-BRESSON, H. **O imaginário segundo a natureza**. Barcelona: Gustavo Gili, 2012.
- CARTIER-BRESSON, H. **The Mind’s Eye: Writings on photography and photographers**. Nova Iorque: Aperture, 1999.
- CODA. **A Ukrainian filmmaker photographs a sinister landscape**. Disponível em: <https://www.codastory.com/armed-conflict/a-ukrainian-filmmaker-photographs-a-sinister-landscape/>
- COUTINHO, I. Compreender a estrutura e experimentar o audiovisual - da dramaturgia do telejornalismo à análise da materialidade. In: EMERIM, C.; COUTINHO, I.; FINGER, C. (orgs.). *Epistemologias do telejornalismo brasileiro*. Coleção Jornalismo Audiovisual. V. 7. Florianópolis: Insular, 2018. pp.175-194
- E-FLUX NOTES. **Images at War: Interview with Ukrainian Photographer Kostiantyn Polishchuk**. Disponível em: <https://www.e-flux.com/notes/508561/images-at-war-interview-with-ukrainian-photographer-kostiantyn-polishchuk>.
- FERREIRA, J. C. F. **Narrar a Guerra: produção de sentido no Fotorjornalismo**. 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.
- FLUSSER, V. **Filosofia da Caixa Preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.
- KOSSOY, B. **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.
- MOKSOP. **Vladyslav Krasnoshchok**. Disponível em: <https://moksop.org/en/art/artists/vladyslav-krasnoshchok/> . Acesso em: 9 maio 2024.
- SERVA, L. **A fórmula da emoção na fotografia de guerra**. São Paulo: Edições Sesc, 2020.
- SONTAG, S. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SONTAG, S. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- VICE. **The War in Ukraine, As Seen on Film**. Disponível em: <https://www.vice.com/en/article/conall-kearney-ukraine-war-photography-interview/>