

**Dork Zabunyan**  
Universidade de Paris-  
VIII

Tradução:  
**Lucas Murari**  
**Nicholas Andueza**



Este trabalho está licenciado  
sob uma licença [Creative  
Commons Attribution 4.0  
International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

**Copyright (©):**  
Aos autores pertence o  
direito exclusivo de utilização  
ou reprodução

ISSN: 2175-8689

## A guerra na Ucrânia está acontecendo<sup>1</sup>

*The war in Ukraine is happening*

*La guerre en Ukraine a bien lieu*

Zabunyan, D. A guerra na Ucrânia está  
acontecendo. *Revista Eco-Pós*, 26(2), 85–106.  
<https://doi.org/10.29146/eco-ps.v26i2.28178>

---

<sup>1</sup> Nota dos editores: texto escrito em agosto de 2022 e publicado originalmente em: *Trafic*, 2023, p. 330-342.

**RESUMO**

As imagens da guerra na Ucrânia são incontáveis, passando por diferentes canais - midiáticas, militares, documentários - que às vezes se cruzam e se misturam. É importante desembaraçar esse emaranhado de imagens de diferentes horizontes e de colocar a questão de como elas são produzidas e como são abordadas. Essa imersão num material que por vezes está no limite do sustentável não deve negligenciar o tratamento midiático que hoje temos da guerra. Tampouco devemos perder de vista os contracampos fílmicos que nos permitem um outro olhar, diferente ou deslocado sobre esse conflito em andamento. Em todos os casos, devemos lutar contra qualquer estratégia que use imagens para desrealizar uma guerra à qual nunca devemos nos acostumar.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Imagens de Guerra; Teoria Crítica; Cinema Político*

**RÉSUMÉ**

Les images de la guerre en Ukraine sont innombrables, elles traversent différents canaux - médiatiques, militaires, documentaires... - qui parfois se croisent et se mélangent. Il convient de démêler cet écheveau d'images issues de différents horizons et de reposer la question de leur fabrication comme de leur adresse. Cette immersion dans un matériau parfois à la limite du soutenable ne doit pas faire l'économie du traitement médiatique que nous avons de la guerre aujourd'hui. Elle ne doit pas non plus nous faire perdre de vue les contrechamps filmiques qui nous permettent de poser un regard autre, différent ou décalé sur ce conflit en cours. Dans tous les cas, il s'agit de lutter contre toute stratégie de déréalisation par l'image d'une guerre à laquelle nous ne devons jamais nous habituer.

**MOTS-CLÉS:** *Images de la guerre; théorie critique; cinéma politique;*

Submetido em 12 de março de 2023

Aceito em 25 de setembro de 2023

As imagens da guerra na Ucrânia marcam nosso cotidiano desde 24 de fevereiro de 2022, dia do início da invasão russa em várias frentes no país. Nós acompanhamos os eventos que ocorrem lá de forma desinteressada, seguindo casualmente as notícias no nosso telefone, ligando automaticamente a televisão ou folheando de maneira desatenta as páginas de política externa de um jornal. Apesar da situação trágica e em constante mudança no local, parece que estamos

Dossiê **Visualidades: estéticas, mídias e contemporaneidade** - <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 26, n. 2, 2023

DOI: 10.29146/eco-ps.v26i2.28178

nos acostumando com ela. À medida que inundações de informações colonizam nossas telas, o sentimento do intolerável se desgasta. O horror se banaliza. Mas o que exatamente se vê deste conflito? E como as populações que estão passando por isso no dia a dia são mostradas? Devemos primeiro notar a formidável monotonia do tratamento midiático da guerra. Para aquelas e aqueles que a vivenciam à distância nas regiões ainda pacificadas do mundo ocidental, as mesmas representações retornam constantemente: indivíduos desorientados fugindo da guerra e se deslocando para o oeste (a pé, de trem, de ônibus etc.); edifícios residenciais dilacerados devido aos bombardeios da aviação russa; equipes de resgate que trabalham para encontrar ali pessoas ainda vivas; carcaças de carros carbonizados após um disparo de artilharia; bombeiros que tentam apagar um incêndio após um ataque inimigo...

A nossa percepção da guerra em território ucraniano é inseparável deste conjunto iconográfico de uma recorrência eloquente. É preciso acreditar que as redações da mídia *mainstream* consideram que não há outro modo de cobrir um conflito armado. Vêm na memória as imagens do cerco a Aleppo organizado pelos soldados do regime de Bashar al-Assad, auxiliados pelas forças russas, de novo elas, durante o outono e o inverno de 2016: as colunas de refugiados que fugiram da cidade sob a chuva e a neve; partes inteiras no leste da cidade destruídas por mísseis da força aérea; os capacetes brancos que se agitam para encontrar sobreviventes sob os escombros. Os contextos geopolíticos são diferentes, mesmo se na Ucrânia se observa uma “*sirianização* do conflito” que seria um erro negligenciar<sup>2</sup>. Fato é que não se trata de uma semelhança periférica; ela é o sintoma de uma ilustração jornalística que obedece a uma estética do choque, cujo

---

<sup>2</sup> Como aponta o geógrafo Michel Foucher, o comandante das forças russas na Ucrânia, general Alexander Dvornikov, “(também) supervisionou a intervenção militar aérea da Rússia na Síria”, tendo por estratégia “a destruição de infraestrutura vital, o foco em centros urbanos, a assimetria dos meios militares”. Para mais detalhes, ver *Ukraine-Russia, la carte mentale du duel*, Gallimard, Tracts, n. 39, 2022, p. 43 [tradução livre].

um dos efeitos é tornar as guerras intercambiáveis umas com as outras. O que não está desvinculado da banalização que essa iconografia da ruína engendra inevitavelmente.

### **Espetacularização, estetização, indiferença**

O choque engendrado por essas imagens de desolação é, ademais, bastante relativo. Supostamente geradoras de um sobressalto nas mentes para mudar o curso dos acontecimentos, elas parecem não ter outra vocação a não ser celebrar o privilégio que seus difusores dão a si mesmos: estar no posto avançado da linha de frente, o mais perto das destruições que arrasam o terreno, quando essa proximidade for possível. Daí a ideia de uma imagem que é fatalmente sem resto, tendo o direito exclusivo à imersão total que ela é projetada para produzir; uma imagem reduzida a uma mensagem promocional elogiando acima de tudo os riscos assumidos por seus operadores, uma “imagem de marca”, teria dito Serge Daney. A cobertura da guerra na Ucrânia pelos grandes noticiários 24 horas é eloquente a esse respeito: as áreas destruídas de Kharkiv ou dos subúrbios de Kiev às vezes se tornam o pretexto usado para vangloriar a coragem de seus repórteres no local. O paradigma imersivo, sem dúvida, justifica a monotonia desta *cobertura midiática*, expressão significativa que diz exatamente o que ela apresenta: uma visão lacunar da realidade, que mascara tanto quanto revela. Mas essa revelação é ela mesma afim a uma função espetacular da iconografia de guerra, que situa o choque no campo de uma estetização da imagem onde esta se torna seu contrário: um componente visual entre outros que não perturba em nada a ordem belicosa das coisas. A imagem de marca é bastante inofensiva.

Assim, os rastros visuais das paisagens urbanas em ruínas dos bairros residenciais de Irpin, a oeste de Kiev, por mais que testemunhem a intensidade louca dos bombardeios no início da ofensiva russa, a sua composição sempre bem enquadrada, com perspectivas bem desenhadas, pelo menos para as fotos ou os

vídeos que circulam mais, tornam suportável o que não deveria ser: uma máquina militar que mata indiscriminadamente civis inocentes. Os blocos de apartamentos em Irpin, com suas fachadas escurecidas pelo fogo cerrado do inimigo, são captados retrospectivamente em um jogo de claro-escuro que quase os embelezaria, sem impacto aos olhos que os contemplam com uma impressão de *déjà vu*. Habitua-se a tudo, não apenas aos estragos da guerra, mas também a essas imagens ajeitadas, cuidadas, que tornam aceitáveis situações que não o são. Os acontecimentos na Ucrânia nos confirmam uma vez mais: a espetacularização da guerra leva à sua estetização, e esta desemboca em uma vaga indiferença que faz sofrer mais ou menos aqueles que a experimentam. E o fato de por vezes desviarmos o olhar diante destas imagens de devastação é apenas um sinal de desconforto passageiro: elas perturbam brevemente nosso consumo de sinais visuais, confortável e saciado; elas raramente nos deslocam para o lado dos modos de existência em guerra, para os quais a noção de conforto já pertence ao passado.

A estética do choque no mundo das notícias é efêmera, como a história recente da Síria mais uma vez demonstrou. Acredita-se que mostrar os corpos agredidos, feridos ou assassinados provocará a conscientização global e colocará um fim às atrocidades. Mas as atrocidades não param, apesar da difusão em rede de grande escala, como infelizmente provou o massacre dos habitantes de Boutcha, em Março de 2022. O coletivo sírio Abounaddara produziu um breve filme definitivo sobre essa questão, dando voz a um "cidadão-repórter", Osama al-Habali, que gravava, entre outras coisas, com sua pequena câmera, os tiros dos soldados do regime contra manifestantes pacíficos em Homs, no início da revolução na primavera de 2011. Al-Habali transmitia em seguida seus arquivos incendiários às redes de televisão estrangeiras, das quais ele era um dos subcontratados, na esperança de que os apelos à democracia que emanavam de seus companheiros seriam finalmente ouvidos. Mas, como afirma Abounaddara, essa situação rapidamente se tornou insustentável para ele: “[Osama] não suportava mais o fato

de que as redes para as quais ele enviava seus discos rígidos sempre escolhiam as mesmas imagens: soldados atirando, a mesquita caindo, os gritos, as lágrimas...”, enquanto a razão de ser da revolução - uma vida mais digna, mais igualitária - desapareceu pouco a pouco dos noticiários<sup>3</sup>.

O que está desaparecendo correlativamente, e a guerra atual o testemunha, são as maneiras pelas quais um povo se organiza quando está sujeito a uma repressão feroz ou a uma agressão selvagem. Não estamos dizendo que as imagens dessa organização não existam; os ucranianos têm documentado seu modo de vida diariamente desde 24 de fevereiro, e um caminho sinuoso pelas redes sociais oferece um vislumbre das mil e uma maneiras pelas quais o ordinário de suas vidas coexiste com o extraordinário de uma guerra na qual ninguém queria acreditar. Estamos simplesmente constatando que o tratamento midiático geral dos eventos na Ucrânia circunscreve seus cidadãos apenas ao estatuto de vítima, que os próprios ucranianos não pretendem endossar. A diretora Vera Yakovenko não defende outra perspectiva, quando afirma que, ao se concentrar unicamente em representações onde o povo é forçado a suportar a guerra - exílio forçado, luto sucessivo, desespero constante -, é toda a resistência efetiva das populações locais que, em cada cidade, em cada vilarejo, se torna invisível<sup>4</sup>.

Tudo acontece como se a narrativa midiática, para além de sua monotonia crônica, adotasse um roteiro inabalável em que a passividade das vítimas encontrasse seu par narrativo na atividade do invasor. Jacques Rancière, em um outro contexto - o dos filmes sobre o "irrepresentável" da Segunda Guerra Mundial - mas que se aplica igualmente ao nosso, descreve essa narrativa dominante como

---

<sup>3</sup> “*Fragments d’une révolution*”, entrevista com Abounaddara, *Cahiers du cinéma*, n° 712, junho, 2015, p. 71. O filme do coletivo com o testemunho de Osama a-Habali, *Aux armes citoyens-reporters!*, pode ser visto no canal do coletivo no Vimeo. Disponível em: <<https://vimeo.com/46872942>>.

<sup>4</sup> Declaração de Vera Yakovenko por ocasião do dia intitulado “*Kino-Ukraina*”. *Rencontres autour du cinéma ukrainien contemporain*, organizado por Ada Ackerman, Olga Kobryn, Dork Zabunyan e Eugénie Zvonkine na *Maison des Sciences de l’Homme Paris Nord*, em 19 de abril de 2022. No dia anterior, na sala de cinema Reflet Médicis, Vera Yakovenko apresentou seu novo filme, *Immelmann Turn* (2022), ambientado na “zona cinzenta” do Donbass, ocupada pelas forças russas desde 2014.

a “encarnação fictícia dos carrascos e das vítimas”, onde os últimos, sem nome e sem voz, sofrem os gestos destrutivos dos primeiros<sup>5</sup>. Não se trata de afirmar de modo algum que não existem carrascos ou vítimas, muito menos de minimizar o sofrimento que as vítimas suportam em seus corpos. Trata-se aqui de compreender a maneira como a história em curso é escrita e exibida no sistema de informação, sistema que nos impede precisamente de perceber a particularidade desses sofrimentos, como a maneira pela qual eles se contrapõem e podem servir como energia redentora na luta contra o inimigo. A “encarnação ficcional” da qual fala Rancière não é restrita este ou aquele gênero, e não mais à ficção do que a qualquer outro, visto que é igualmente bastante operativa no documentário, na reportagem de televisão ou até mesmo em um comentário ou legenda de foto em uma rede social. Talvez uma reflexão sobre a eficácia das imagens envolva a desmontagem dessa narrativa em que as vítimas da História já estão sempre vencidas, fazendo o jogo de uma lei do mais forte, a dos autocratas sanguinários, que essas mesmas vítimas combatem tanto quanto suas forças permitem.

A guerra na Ucrânia nos lembra disso todos os dias: um problema assombra toda a vontade de desconstrução desta narrativa onisciente por meio da qual a história se transmite e se conta. Ele tem relação com o papel das representações do horror. O massacre de centenas de civis em Boutcha, o bombardeio de uma maternidade em Marioupol, os foguetes lançados contra estações ferroviárias, como em Kramatorsk em abril passado, entre outros crimes visando à aniquilação programada de um povo: em cada caso, imagens nos chegam advindas do inferno desses ataques, cujo caráter insuportável varia em função do canal utilizado. A rede Telegram, por exemplo, muito apreciada pelos ucranianos, pode levar seus usuários a compartilhar conteúdos sem filtro: O horror é transmitido praticamente em tempo real, provocando um curto-circuito no ao vivo televisivo, mesmo se algumas imagens sejam posteriormente exibidas pelos canais de televisão, com

---

<sup>5</sup> Rancière, Jacques. *Le Destin des images*, La Fabrique, 2003, p. 143 [tradução livre].

algumas precauções contudo (como o desfoque ou o anúncio ao público de elementos visuais que podem ser chocantes para sua sensibilidade)<sup>6</sup>. Os fotojornalistas em campo, sejam ucranianos ou estrangeiros, também fazem imagens muitas vezes insuportáveis logo após uma operação russa contra civis indefesos, que publicam em seguida nas redes sociais quando não as vendem para os órgãos de imprensa<sup>7</sup>. Nesse compartilhamento frenético de imagens, onde também se decide a escolha daquelas que alcançarão o nível internacional da mídia, sempre predomina a exigência pela imersão no calor da ação, pedra angular presumida de uma informação objetiva.

O resultado é uma tendência de escalada no horror, sobre a qual seria preciso interrogar constantemente o tipo de olhar solicitado, e saber se esse olhar, por sua vez, é capaz de contrariar a desmesura de uma violência duradoura que se abate sobre as populações. É legítimo duvidar disso. Mas essa dúvida não deve nos forçar a ocultar essa violência, sob o pretexto de que isso congelaria as vítimas em uma narrativa imutável em que a passividade e a resignação são os únicos afetos que lhes restam. Em primeiro lugar, porque os usos destas imagens que documentam situações de desumanidade são múltiplos e devem ser distinguidos segundo um horizonte temporal que não é necessariamente o da atualidade. Os sobreviventes que tentam capturar o que podem com seus telefones, após um disparo ou uma explosão inesperada, não o fazem apenas para deixar um rastro do impensável; eles também o fazem com a perspectiva de reconhecimento das vítimas, para tornar sua morte menos dolorosa para as famílias. Isso é particularmente verdadeiro na Ucrânia, onde tal preocupação com a identificação

---

<sup>6</sup> Essas imagens também podem coexistir com uma certa forma de humor no horror, como aponta Arnaud Mercier, que lembra como, no início da ofensiva russa, alguns ucranianos tendiam a ridicularizar os soldados do Exército Vermelho por causa de seu despreparo. Cf. “*Vladimir Poutine a perdu la guerre de l’image*”, entrevista cruzada entre Baptiste Robert e Arnaud Mercier, para Lou Fritel, Marianne, 8 de março de 2022. Disponível em: <<https://www.marianne.net/conflit-ukrainien-vladimir-poutine-a-perdu-la-guerre-de-limage>>.

<sup>7</sup> Dentre eles, pode-se mencionar os nomes de Andriy Andriyenko (Ap), Zohra Bensemra (Reuters), Sergey Kozlov (EPA), Onela Kurilo (AFP), Evgeniy Maloletka (fotógrafo freelancer), entre outros.

diz respeito tanto aos parentes quanto aos adversários, já que alguns ucranianos têm o cuidado de fotografar os rostos dos soldados russos que morreram em combate. Essas imagens são, acima de tudo, uma arma de contrapropaganda, pois permitem, por meio de um software de reconhecimento facial - chamado "Clearview AI", de fabricação americana -, entrar em contato com as famílias em luto para alertá-las sobre a realidade da guerra, longe da desinformação russa.

### **Horror da realidade, imagens do horror**

Fragmento da realidade capturado individualmente em situação de indignidade, ferramenta de identificação destinada a aliviar aquelas e aqueles que sobreviveram, instrumento de luta digital contra a propaganda do inimigo, as imagens do horror se inscrevem ademais em uma temporalidade longa, a da justiça penal internacional. Foi assim que os serviços do procurador geral da Ucrânia se lançaram, desde o início dos ataques russos, em um vasto empreendimento de arquivamento de crimes de guerra e crimes contra a humanidade cometidos pelo agressor. Milhares de imagens foram feitas dos locais onde eles foram cometidos; tais fundos incluem cadáveres em decomposição, valas comuns e porões usados como abrigos e destruídos por granadas: todas as evidências que podem ser usadas contra os responsáveis por esses crimes. Mesmo se a realização desses julgamentos ocorrerem em um futuro indeterminado, as imagens da indignidade podem ser usadas, neste quadro judicial, para restaurar a dignidade daquelas e daqueles que perderam tudo. É o que sugere, à sua maneira, o cineasta Sergueï Loznitsa quando declara que é "absolutamente essencial filmar a guerra hoje", menos na ótica de capturar efetivamente os eventos no presente (como se competir com o tempo da mídia fosse possível), mas sim para retornar aos eventos "quando tudo acabar". Isso é o que o cineasta Sergueï Loznitsa sugere, à sua maneira, quando declara que é "absolutamente indispensável filmar a guerra hoje", menos com o objetivo de ter um controle efetivo dos eventos no presente (como se

fosse possível competir com o tempo da mídia), e sim para retornar aos eventos “quando tudo acabar”. “É preciso filmar, filmar, filmar para que, posteriormente, tenhamos material suficiente para revisitar os eventos e refletir sobre eles”<sup>8</sup>.

Tudo tem que ser filmado, os crimes ligados à anexação de um país e as formas comuns de existência sob ocupação; o extraordinário da guerra, com seu cortejo de sofrimentos incompressíveis, e a vida cotidiana da resistência que teve de enfrentá-lo para que se esboce uma forma de sobrevivência. É por isso que os promotores que consultarem o material iconográfico das atrocidades cometidas o farão com a maior prudência, garantindo que o olhar do jurista se encontre com o olho da história para que os criminosos não escapem da justiça. Do mesmo modo, um cineasta da montagem como Loznitsa avaliará cada imagem antes de colocá-la em relação com outra (seja de horror ou não), a fim de realizar esse “trabalho historiográfico” através dos filmes que ele deseja criar. A questão do uso das imagens de horror é colocada, portanto, de maneira completamente diferente, já que em ambos os casos, judicial ou cinematográfico, serão consideradas as condições específicas em que elas serão utilizadas ou mostradas, condições que diferem nitidamente de sua circulação bruta na Internet ou de sua retransmissão espetacular na televisão.

É preciso trabalhar para que as imagens de horror não nos acostumem com os horrores da realidade que constituem o seu referente. Isso implica - tarefa de grande dificuldade - fabricar imagens que tornem sensível uma inumanidade nua, sem que por isso elas entorpeçam as mentes através da sua repetição anestésica (como nos meios de comunicação tradicionais) ou através da brutalidade de uma difusão que nos deixe sem referenciais (como nas redes sociais). Assim, poderíamos reencontrar a “densidade” e a “diversidade do real”, “por oposição” a

---

<sup>8</sup> “*Il est indispensable de filmer la guerre*”, entrevista com Sergueï Loznitsa, *Le Monde*, 7 de março de 2022.

todas as tentativas de “esquematisação da realidade”, seja ela proveniente de uma instituição estatal, de uma estrutura de informação ou de qualquer outra entidade que force o olhar e oriente o pensamento<sup>9</sup>. Há muitas maneiras de filmar a guerra, mesmo se, como se viu, as forças que estreitam nossa percepção dela sejam numerosas. Mas uma única obra pode, às vezes, ser suficiente para deixar entrever da variedade de possíveis nesses assuntos em que a “esquematisação” histórica, mesmo quando usada como arma de propaganda, é de fato constante.

Seis anos antes do início da guerra na Ucrânia, o cineasta lituano Mantas Kvedaravičius realizou *Mariupolis* (2016), um documentário sobre a cidade de Marioupol, situada às margens do Mar de Azov e hoje praticamente varrida do mapa pelos bombardeios russos. Quando ele começa as filmagens, o exército afiliado ao regime de Putin estava ocupando parte do leste da Ucrânia desde 2014, ano em que os separatistas de língua russa anexaram uma parte do Donbass da Ucrânia. Em uma composição admirável que torna visíveis os mil rostos de sua população, Kvedaravičius decide mostrar o cotidiano de uma cidade com uma guerra latente às suas portas. Marioupol às vezes sofre diretamente as consequências, como é evidenciado por uma sequência em que um disparo de morteiro atinge um cruzamento, matando ou ferindo um de seus habitantes, o cineasta nos deixando nesse ponto em uma indecisão sugestiva que tem o efeito de amplificar a arbitrariedade do terror causado pelos soldados russos. A câmera de Kvedaravičius sobriamente evita se deter no corpo atingido pelo ataque; ela contorna o corpo, sugerindo um gesto de respeito, como se, literalmente, baixasse os olhos no momento de passar seu lado, deixado ver, além do impacto no chão, algumas marcas de sangue que expressam a violência do instante. A impressão de

---

<sup>9</sup> A reconquista dessa densidade do real é, de fato, uma das tarefas do cinema de Loznitsa, como Mathieu Lericq demonstrou em seu texto “Après hier: généalogie et spectralité chez Loznitsa”, in: GAILLEURD, Céline, MARGUET, Damien, et ZVONKINE Eugénie (orgs.), *Sergueï Loznitsa. Un cinéaste à l'épreuve du monde*. Villeneuve-d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2022, p. 114-115.

suspensão que emana da cena, juntamente com a natureza deliberadamente cega de um tiro vindo do céu, não deixa o espectador em paz, perturbando a rapidez habitual com a qual se reconhece um ato de guerra nos noticiários. Nesse sentido, o filme resiste a qualquer banalização do horror, e a indignidade do ataque atinge um grau de espessura existencial maior do que em qualquer outra sequência de imagens onde prevalece o modelo aparentemente transparente da imersão.

O ataque é mostrado como um fenômeno banal para os habitantes de Marioupol, que o recebem acelerando o passo, mas sem gritos, em um silêncio ensurdecedor onde o impossível de uma existência sob ameaça permanente se deixa imaginar. A interferência do ordinário e do extraordinário que resulta disso impede que nos acostumemos a uma realidade onde a violência é, de fato, cotidiana. Daí esta hipótese contraintuitiva que o filme de Kvedaravičius autoriza à sua maneira: é mostrando a dimensão ordinária dos ataques em tempos de guerra que eles são percebidos como extraordinários, o que contraria qualquer tendência a se acostumar com eles. É por essa razão que Kvedaravičius pode declarar:

“A ideia de *Mariupolis* era mostrar o curso da vida em tempos de guerra - como as pessoas comuns vivem suas vidas cotidianas a poucos passos de uma zona de guerra, tiroteios, explosões e morte. É um filme sobre o valor inestimável de cada segundo de vida. Não é sobre a guerra, mas sobre a vida ao lado da guerra, vivida apesar da guerra”<sup>10</sup>.

E da luta incessante da vida contra a guerra. Kvedaravičius perderá a sua em 2 de abril de 2022, em Marioupol; o cineasta havia retornado ao local para fazer um documentário sobre o cerco à cidade; os russos o matarão à queimadura com uma bala na cabeça e outra no peito. Antes de ser assassinado, ele tivera tempo de filmar essa cidade que tanto o fascinava, então em pleno estado de sítio.

---

<sup>10</sup> Mantas Kvedaravičius, “A Conversation with Lithuanian Film Maker Mantas Kvedaravičius”, entrevista com Ute Kilter, 23 de novembro 2016. Disponível em: <<http://odessareview.com/conversation-lithuanian-film-maker-mantas-kvedaravicius/>>.

Dounia Sichov, sua montadora, irá recuperar as filmagens e proporá uma versão do documentário, *Mariupolis 2*, que será exibida no Festival de Cannes em maio de 2022.

### Crítica das imagens e conspiracionismo

Seu cinema está aí para nos lembrar que imagens não espetaculares da guerra são possíveis, e que essa possibilidade nos dá um sentimento de inquietude que podemos esperar que persevere mais na duração do que o fluxo de mídia que desliza pela superfície de nossa consciência. Há um novo fenômeno, no entanto, que envolve o devir de uma crítica do sistema de informação em tempos turbulentos e o lugar que o cinema pode ocupar nessa crítica. A guerra na Ucrânia é a oportunidade de notar uma ausência: a ausência de um discurso crítico que questione a maneira como a mídia dominante trata esse conflito e, por meio desse questionamento, consiga tornar a transmissão de imagens um problema de interesse geral<sup>11</sup>. Parece distante o tempo em que a Guerra do Golfo provocava verdadeiras tomadas de posição sobre como ela nos chegava por meio das reportagens dos correspondentes especiais da CNN em Bagdá, mas também dos comunicados do Estado-Maior dos Estados Unidos baseado na Arábia Saudita, transmitidos pela CNN, como se o canal criado em 1980 por Ted Turner tivesse se tornado o porta-voz oficial do exército dos Estados Unidos. Os debates sobre a desrealização da guerra gerada por esse tipo de transmissão ocupavam as conversas quase tanto quanto a operação “Tempestade

---

<sup>11</sup> Esse reconhecimento é particularmente evidente entre aquelas e aqueles que lutam contra o *deepfake* hoje. Como afirma Baptiste Robert, fundador do site Predicta Lab e preocupado com o futuro da desinformação na era digital: “Há um verdadeiro trabalho de pedagogia e desenvolvimento do pensamento crítico a ser feito. Estamos em um mundo em que é preciso partir do princípio de que não se pode mais acreditar no que se vê apenas de palavra. Estamos obrigados a realizar verificações de praxe, embora ainda estejamos no nível zero”, embora seja claro que o pensamento crítico não deva se limitar apenas a esse trabalho de “verificações de praxe”. (Cf. *Vladimir Poutine a perdu la guerre de l’image*”).

no Deserto”, destinada a libertar o Kuwait da ocupação iraquiana. Firme em seu posto, Serge Daney questionava assim a improvável “tese do bombardeio cirúrgico” defendida pelos americanos, e Jean Baudrillard argumentava, em um texto a ser relido, que “a Guerra do Golfo não aconteceu” (*la guerre du Golfe n’a pas eu lieu*).

A guerra no Iraque, decidida unilateralmente pelo governo de George W. Bush em 2003, também gerou muitos comentários sobre o papel da comunicação de guerra para os norte-americanos, confrontados com outros protagonistas de notícias 24 horas, como a Al-Jazeera, fundada em 1996 e de propriedade do Catar. A proliferação de imagens na Internet foi um fator novo para as forças envolvidas, e foi necessário pensar na coexistência entre o tratamento jornalístico da guerra e a infinidade de vídeos anônimos que podiam ser encontrados on-line, amplificada pela criação do YouTube em 2005, no auge da guerra. Quando não era necessário lidar com erros comprometedores, e até mesmo fugas vergonhosas : foi assim com as imagens da prisão de Abu Ghraib, as quais tiveram um impacto imenso ao redor do Atlântico, com uma mobilização sem precedentes de críticos de cinema (como Jim Hoberman) ou do meio intelectual (como Judith Butler).

A revolução e depois a guerra total na Síria constituíram provavelmente um ponto de virada na recepção dada a um pensamento crítico sobre as imagens nos debates públicos. Os vídeos vernaculares de manifestantes lutando por sua emancipação foram eclipsados, a partir do verão de 2014, pelos filmes de propaganda da organização extremista “Estado Islâmico”. Estes últimos provocaram uma sideração generalizada, duplicada por suas consequências trágicas não menos siderantes, com os ataques terroristas reivindicados pela mesma organização e que ensanguentaram a França e outros países europeus. Na França, a reação do governo no campo de imagens foi quase inexistente, com exceção de um clipe patético financiado pelo Ministério do Interior intitulado “*Stop djihadisme*”, chamando à vigilância contra a propaganda do Daech. A fronteira

entre a análise necessária dessas estratégias de propaganda e o compromisso altamente improvável que essa mesma análise poderia gerar na consciência das pessoas estava começando a se dissipar, como sugeriu o primeiro-ministro Manuel Valls na época (seguindo a boa e velha retórica: tentar entender uma ideologia já é, de certa forma, aderir a ela). O Ocidente não estava abertamente em guerra, mesmo que ela tivesse sido declarada, e a crispação de governantes acerca do papel das imagens nesse contexto certamente contaminou o espírito dos próprios governados. O momento já não era propício ao exame das imagens, para eventualmente lhes neutralizar os efeitos, mas sim a uma contraofensiva usando informação e armas, na qual toda reflexão sobre imagens havia desaparecido.

A crítica dos meios de comunicação se tornava gradualmente supérflua, como um corpo estrangeiro dentro de uma guerra de imagens que não dizia seu nome. Certamente, permanecia e ainda permanece uma preocupação de "decifrá-los". Mas a decifração em questão, realizada ou desejada pelos próprios criadores da informação, na maioria das vezes confunde "imagem" e "mensagem", como se a primeira tivesse apenas um significado unívoco, sem possibilidade de inserção em uma história mais ampla de imagens, da qual a arte do cinema faz parte. Além disso, a decodificação não necessariamente toma o tempo necessário para entrar na matéria das imagens, para descrever seus componentes visuais e sonoros, ou para seguir o caminho tortuoso de uma imagem que às vezes migra de um regime de produção para outro, como o Estado Islâmico havia experimentado em seus vídeos de propaganda com o cinema americano (não apenas o blockbuster de Hollywood, já que até mesmo um pedaço de um filme de autor como *Network*, de Sidney Lumet, poderia ser usado na reivindicação dos ataques de 13 de novembro de 2015).

Há uma razão mais profunda que poderia explicar a espécie de inanidade da crítica em relação ao tratamento midiático dos eventos hoje em dia<sup>12</sup>. Isso se deve ao fato de que os analistas de imagem - pelo menos aqueles que se apresentam como tal e são reconhecidos assim - mudaram de lado; eles não mobilizam mais necessariamente um conhecimento de formas fílmicas ou uma história de produções televisivas; eles estão doravante do lado dos conspiracionistas: são eles os novos decifradores, aqueles que detém uma voz supostamente crítica. É a eles, de todo modo, que se dá por vezes uma audiência considerável quando se trata de ter uma opinião sobre as imagens midiáticas, cuja veracidade obviamente eles questionam, ampliando a lacuna entre o que elas mostram e o que os jornalistas ou seus convidados especialistas dizem sobre elas nos estúdios de televisão. Nesse inter-espço instável, novas conexões entre o visual e a palavra estão sempre disponíveis para contar de maneira diferente uma história em processo de escrita, e para fazê-la dizer praticamente qualquer coisa. Dessa forma, constrói-se uma "realidade alternativa" a partir de imagens que os próprios conspiracionistas produzem globalmente com seus *smartphones*: uma maneira de participar do que é chamado nos Estados Unidos de uma "operação de informação" - uma "guerra de informações" (*OI war*). A sequência do ataque ao Capitólio em Washington em 6 de janeiro de 2021 deixou isso bem evidente: os partidários da conspiração que participaram do ataque são ao mesmo tempo operadores de imagens e críticos daquilo que os meios de comunicação tentariam nos impor como uma visão uniforme da realidade (neste caso, a vitória incontestável de Joe Biden nas eleições presidenciais de 2020).

---

<sup>12</sup> Claro, existem reflexões, e as pesquisas estão em desenvolvimento, como evidenciado, por exemplo, por um dossiê especial no blog *Visual History* sobre as imagens da guerra na Ucrânia. Disponível em: <https://visual-history.de/2022/04/06/themendossier-bilder-des-krieges-in-der-ukraine/>. Mais uma vez, nossa intenção é principalmente questionar a transmissão, ou melhor a não-transmissão dessas reflexões e pesquisas no domínio público, onde deveriam ser uma preocupação de todos. É verdade que a vontade política de pensar coletivamente sobre imagens de informações é quase nula.

É alarmante que o gesto crítico, na circulação geral das ideias, seja agora visto como o privilégio dos conspiracionistas, e que as organizações de imprensa, embora sejam as primeiras a serem visadas, lhes concedam tanta publicidade em seus programas ou em suas colunas. A guerra na Ucrânia permite prolongar essas reflexões e entender por que, no debate público, há definitivamente tão poucas análises ponderadas das representações que temos dessa guerra, assim como das que nos faltariam<sup>13</sup>. É evidente que uma batalha de imagens está sendo travada entre os dois beligerantes, e, dependendo do partido que escolhermos, existem questões que só podemos levantar com receio. Não é certo que os ucranianos estejam particularmente dispostos a realizar uma crítica aos meios de comunicação ocidentais quando estes divulgam as atrocidades russas tomando de empréstimo imagens de fotojornalistas no local. O respeito à dignidade das vítimas, mencionado anteriormente, torna-se secundário em relação ao dever de informar em tempos de guerra, especialmente quando o governo russo faz de tudo para encobrir os crimes da “operação especial” que está realizando na Ucrânia.

Do lado de Moscou, a tendência das autoridades é justamente garantir que qualquer dado que possa prejudicá-los seja considerado flutuante, sem fundamento, desprovido de realidade. A propaganda do Kremlin visa essencialmente dissociar os conteúdos de uma informação, associando a ela outras imagens que no entanto não correspondem a ela<sup>14</sup>. Ela também consiste em

---

<sup>13</sup> A questão da falta de imagens dos combates na Ucrânia merece um estudo próprio. Em continuidade com o sentimento de “ausência” de representações de Bagdá bombardeada formulada por Serge Daney durante a Guerra do Golfo (Cf. seu texto fundamental *Montage obligé*, 1991), podemos constatar que não há imagens na televisão, ou nos sites de notícias, dos combates entre russos e ucranianos, estes últimos sendo firmes sobre o fato de não mostrar nenhum ato de guerra que possa dar ao inimigo determinada vantagem (sobre suas posições e seus movimentos, sobre sua estratégia militar geral e suas compras de armas específicas etc.). Não é impossível que a onipresença do presidente Zelensky, tanto nas mídias sociais quanto na televisão, seja uma forma de mascarar essa ausência de imagens de combate em solo ucraniano.

<sup>14</sup> Entre numerosos exemplos, é possível citar o caso de uma jovem ucraniana, Kateryna Prokopenko, convidada à BFM TV em maio passado para falar sobre o cerco à siderúrgica Azovstal em Marioupol. Usando o software de busca visual InVid, os trolls russos encontraram imagens de uma mulher que,

fabricar vídeos falsos para justificar a invasão na Ucrânia, como os americanos haviam alertado três semanas antes do início das hostilidades. Os russos haviam, assim, encenado um *fake* que simulava uma caça improvável de pessoas de língua russa na parte leste do país por soldados ucranianos. “Isso é a maneira deles de fazer as coisas”, comentou John Kirby, porta-voz do Pentágono. “Sua maneira de fazer as coisas” também inclui permitir a divulgação nas redes sociais de atrocidades cometidas por seus próprios soldados (tortura, castração, etc.) destinadas a aterrorizar o inimigo, indicando o que o aguarda se ele não se render ou não cooperar. O regime sírio não fazia outra coisa no início da revolução de 2011, mesmo se continua existindo a possibilidade de uma retomada de imagens relativa a processos futuros para punir os responsáveis por esses atos de desumanidade.

### **Espectros de Zelensky**

O leque de estratégias do poder russo é amplo, ao qual se deve acrescentar os programas de redes de televisão alinhados com o Kremlin, como RT ou Sputnik, cujas versões em língua francesa foram proibidas de serem transmitidas na França. Sem esquecer, é claro, o método tradicional de comunicação com a nação por parte de Putin; o autocrata russo experimentou isso por quase uma hora no último 21 de fevereiro, oferecendo aos seus compatriotas, a partir de seu escritório no Kremlin, uma espécie de aula de história da nação ucraniana, na qual, um tanto ofegante, ele tentava explicar que seu lugar não poderia estar fora da esfera de ação da Federação Russa: a transformação da realidade presente também passa pela reescrita da história passada. Ritmada por dois planos rudimentares - um de frente com as duas bandeiras da Rússia e do czar de Moscou de 1693 (i. e. de Pedro, o Grande), o outro mais de perfil, mostrando um conjunto de telefones fixos colocados em frente a uma planta verde - essa produção televisiva não pode deixar

---

efetivamente parecida com Prokopenko, fazia a saudação nazista, acusando ainda a BFM de glorificar o Terceiro Reich. Na realidade, tratava-se de outra pessoa, mas a dúvida conseguiu se infiltrar na mente do público, e isso geralmente é tudo o que é necessário para que a propaganda seja considerada eficaz.

Dossiê **Visualidades: estéticas, mídias e contemporaneidade** - <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 26, n. 2, 2023

DOI: 10.29146/eco-ps.v26i2.28178

de conduzir a uma comparação com a comunicação em tempos de guerra de seu homólogo ucraniano.

Tudo se passa como se Volodymyr Zelensky multiplicasse suas aparições como presidente e comandante militar, com o objetivo de ganhar a dianteira em matéria de imagens sobre um Vladimir Putin monolítico. Como se sabe, Zelensky era humorista e ator antes de se tornar presidente em maio de 2019. E a série de TV *Servo do Povo*, que ele produziu com seu estúdio Kvartal 95, anuncia, em uma vertigem ficcional, o destino de Zelensky na vida real: tornar-se, contra todas as expectativas, presidente da Ucrânia. Mas o domínio de sua imagem no conflito atual não depende apenas de seus talentos como ator. Como ele declarou a Ben Stiller, que foi a Kiev para encontrá-lo em apoio à Agência das Nações Unidas para Refugiados (UNHCR), Zelensky acredita que interrompeu sua carreira de homem do espetáculo no momento em que se tornou presidente<sup>15</sup>... Muito cedo, na esteira dos acontecimentos de 24 de fevereiro, o presidente ucraniano percebe, em sua batalha de imagens contra Putin, que era preciso tomar a contramão dos gestos e das posturas caricaturalmente fixas do presidente russo. Onde, no início da guerra, o fato de Zelensky sai às ruas de Kiev, como mostram dois vídeos, um de dia, o outro de noite, nos quais ele fala diretamente com Putin em frente à Casa com Quimeras, um edifício histórico em estilo *Art Nouveau*, situado a cerca de dez minutos a pé do palácio presidencial. Filmado com o seu telefone na mão, uma parte de seu governo atrás dele, ele repete com aspecto de cansaço que não deixará seu país, que lutará com todos os ucranianos até a vitória final. É grande o contraste com os interiores imaculados do Kremlin e as mesas de proporções improváveis em torno das quais um Putin com cara de cera recebe um a um os

---

<sup>15</sup> Trechos desse encontro surpreendente podem ser vistos no YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UmDIhTCWORM>.

seus interlocutores<sup>16</sup>.

As intervenções de Zelensky se caracterizam ainda, e é notório, por um detalhe de vestuário que não o deixará mais: a camiseta militar cáqui de mangas curtas, que ele veste nas muitas intervenções remotas que realiza nos parlamentos de todo o mundo<sup>17</sup>. A videoconferência não é apenas uma ferramenta de comunicação que ele utiliza porque está impedido de viajar com segurança; ela determina também, e acima de tudo, uma presença-ausência do corpo do presidente ucraniano que o torna intocável. Um corpo certamente virtual, mas ainda mais espectral, sempre suscetível de escapar ao inimigo. Desta virtualidade principalmente televisiva que precisa ser apreendida em uma coalescência com o real dos acontecimentos atuais, Jacques Derrida declarava que ela

está impressa na estrutura do acontecimento produzido, afeta o tempo e também o espaço da imagem, do discurso de “informação”, enfim tudo o que nos relaciona com a dita atualidade, com a realidade implacável do seu suposto presente<sup>18</sup>.

O rosto do comandante das forças armadas Zelensky não se sobrepõe apenas, em um impressionante movimento perceptivo, ao personagem que ele foi em “Servo do Povo”. Ele se torna uma arma espectral que perturba seus adversários: uma visibilidade intangível que pretende semear o inimigo para melhor contra-atacar. Como Derrida ainda afirma: “O espectro, é visível, antes de

---

<sup>16</sup> O foco da mídia apenas em Putin tem um efeito previsível que se pode esquecer muito rapidamente: o desaparecimento da população russa nas telas, donde se tem a impressão, ao se assistir às televisões ocidentais, que ela parece estar alinhada com seu presidente.

<sup>17</sup> E essa camiseta é ela mesma uma referência direta a *Star Wars*, sem dúvida para que os discursos do presidente possam agradar a todos os públicos, jovens e idosos. A referência à saga de George Lucas é fornecida pelo próprio Zelensky, por ocasião de uma de suas aparições marciais... em holograma. Disponível em: <<https://www.lesnumeriques.com/vie-du-net/le-president-ukrainien-zelensky-apparait-sous-forme-d-hologram-a-vivatech-n185547.html>> (agradeço a Ada Ackerman por ter me indicado esta questão).

<sup>18</sup> DERRIDA, Jacques. *Échographies. De la télévision – entretiens filmés*, com Bernard Stiegler. Paris: Galilée, 1996, p. 14.

tudo. Mas é um visível invisível, a visibilidade de um corpo que não está presente em carne e osso. Ele recusa a intuição à qual se entrega; ele não é *tangível*<sup>19</sup>.

Zelensky pode não ser "tangível", mas ele passa de uma tribuna virtual na ONU para um vídeo postado em sua conta no Instagram, ao mesmo tempo em que domina as ondas das transmissões de televisão que ainda transmitem no país. Sobretudo, essa presença espectral renovada e contínua é uma condição paradoxal para representar um povo que luta incansavelmente em várias frentes, longe da passividade que se tornou comum atribuir a ele. Por trás ou ao lado da onipresença do presidente ucraniano na mídia, é esse povo que cabe a nós redescobrir na singularidade irreduzível de cada um dos seres que o compõem, quer esses seres ainda estejam aqui, em modo de sobrevivência ativa, quer já tenham desaparecido sob fogo inimigo. O cinema em particular, e todo o produtor de imagens em geral, devem assumir essa dupla tarefa: renovar incansavelmente nossa percepção da guerra para que nosso pensamento nunca se acostume a ela; restaurar dignamente pela imagem a memória daquelas e daqueles que não estão mais aqui, porque também os mortos possuem uma realidade espectral que cabe às formas visuais tornar sensível. Portanto, os fantasmas das vítimas da guerra na Ucrânia assombrarão por muito tempo a consciência daqueles que causaram tanta desolação.

Agosto de 2022

---

### **Dork Zabunyan** - Universidade de Paris-VIII

É professor de estudos cinematográficos na *Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis*. Suas publicações incluem *Foucault at the Movies* (Columbia University Press, 2018, com Patrice Maniglier), *Fictions de Trump - Puissances des images et exercices du pouvoir* (Le Point du Jour, 2020) e *Jacques Rancière et le monde des images* (Mimésis, 2023).

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 129.

**Tradução:****Lucas Murari**

Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Editor da Revista Eco-Pós.

**Nicholas Andueza**

Professor de Cinema e Audiovisual na PUC-Rio, Coordenador da Central Técnica da Cinemateca MAM-Rio, Editor-assistente da Revista Eco-Pós, Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ e Doutor em História pela *Paris 1 - Panthéon Sorbonne*.