

Desafios de gênero na fotografia de guerra: explorando o espaço bélico através da cobertura de Lynsey Addario

**Gender challenges in war photography:
exploring the war space through Lynsey Addario's coverage**

**Desafíos de género en la fotografía de guerra:
explorando el espacio bélico a través de la cobertura de Lynsey Addario**

Ellen Cristina Moreira

Universidade Federal de Sergipe | ellencristina.2@hotmail.com

Greice Schneider

Universidade Federal de Sergipe | greices@gmail.com

Resumo: Este artigo investiga os desafios da representação fotográfica na cobertura de conflitos a partir de uma perspectiva de gênero e através de um duplo movimento. Em um primeiro momento, faz-se um mergulho no passado, através do exame de um imaginário de guerra predominantemente masculinizado. Um segundo movimento é dedicado à dimensão de produção, discutindo os espaços de disputa encontrados na profissão de fotojornalista e o modo como mulheres fotógrafas desempenharam esse papel. Por fim, propõe-se um olhar para a guerra a partir de um estudo de caso do trabalho da fotógrafa Lynsey Addario – em especial, no balanço dos seis meses da guerra da Ucrânia publicado no jornal *The New York Times*. As imagens são analisadas a partir de cinco categorias elaboradas segundo os critérios estabelecidos pelo *Barômetro de Conflito*. A análise das imagens revela o foco na indissociação entre o espaço bélico e o espaço doméstico e aspectos de resiliência do retorno ao cotidiano, da vida que resiste.

Palavras-chave: fotojornalismo; guerra; gênero; mulher; Lynsey Addario.

Abstract: This article investigates the challenges of photographic representation in the coverage of conflicts from a gender perspective through a double movement. At first, we take a dive into the past by examining an imaginary of war that is predominantly masculine. A second movement is dedicated to the production dimension, dealing with the spaces of dispute found in the profession and how women photographers have played this role. Finally, we propose a look at war through a case study of the work of photographer Lynsey Addario, particularly in the six-month balance of the Ukrainian war published in *The New York Times*. The images are analyzed according to five categories elaborated according to the criteria established by the *Conflict Barometer*. The analysis of the images reveals the focus on the inseparability between war space and the domestic space, as well as aspects of resilience in returning to everyday life, in life that resists.

Keywords: photojournalism; war; gender; woman; Lynsey Addario.

Resumen: Este artículo investiga los desafíos de la representación fotográfica en la cobertura de conflictos desde una perspectiva de género y a través de un doble movimiento. En primer lugar, se realiza una inmersión en el pasado, mediante el examen de un imaginario de guerra predominantemente masculinizado. En segundo lugar, se dedica un movimiento a la dimensión de producción, discutiendo los espacios de disputa encontrados en la profesión de fotoperiodista y cómo las mujeres fotógrafas desempeñaron ese papel. Por último, se propone una mirada a la guerra a partir de un estudio de caso del trabajo de la fotógrafa Lynsey Addario, en especial, en el balance de los seis meses de la guerra de Ucrania publicado en el periódico *The New York Times*. Las imágenes son analizadas a partir de cinco categorías elaboradas según los criterios establecidos por el *Barómetro de Conflito*. El análisis de las imágenes revela el enfoque en la indisolubilidad entre el espacio bélico y el espacio doméstico, y los aspectos de resiliencia del retorno a lo cotidiano, de la vida que resiste.

Palabras clave: fotoperiodismo; guerra; género; mujer; Lynsey Addario.

Introdução

Este artigo se propõe a investigar fotografias de guerra feitas por mulheres. O intuito é compreender de que modo suas trajetórias e seu acesso ao espaço bélico produzem impacto na história da guerra por meio de imagens, além de entender sua atuação e sua presença no cotidiano dos conflitos. Em particular, examinamos o trabalho da fotopermista Lynsey Addario e a cobertura por ela realizada sobre a guerra entre Ucrânia e Rússia, iniciada em 2022. A análise das fotografias se vale de cinco categorias definidas pelo *Barômetro de Conflito* (HEIDELBERG INSTITUTE FOR INTERNATIONAL CONFLICT RESEARCH, 2021): personagens, espaço bélico e cotidiano, temporalidade, representação da atrocidade e sofrimento e signos de violência e conflito.

O artigo ambiciona, assim, contribuir com a compreensão da fotografia de guerra e com a reflexão sobre como questões de gênero se manifestam nesse exercício. É importante dizer que nosso objetivo não é classificar ou analisar o *corpus* atribuindo às fotos a existência de um olhar necessariamente determinado pelo gênero, como retomaremos na discussão em torno de um suposto olhar feminino (SANTOS, 2015; SATTARI; MOUSAVI, 2013; BUONANNO, 2012), mas, sim, observar como as condições culturais e históricas afetam a atuação das fotógrafas no espaço bélico. A abordagem se justifica pela falta de reconhecimento da presença feminina nesse contexto, frequentemente associado à figura do homem herói.

Considerada uma das maiores fotopermistas da atualidade, Lynsey Addario é conhecida por registrar locais em conflito armado, com destaque para a atuação das mulheres. Suas fotografias incluem, além da guerra da Ucrânia, retratos de mulheres afetadas sob o Talibã, registros de escolas clandestinas femininas, imagens de refugiados na África e documentação de mulheres raptadas e estupradas na guerra civil da Somália.

Além do desafio de transmitir informações durante a guerra, que é marcada pela circulação de discursos variados, as fotos de Addario apresentam o espaço da afetividade, da resiliência e dos impactos no cotidiano de cidadãos. Elas dão visibilidade a outros modos de existência e de atuação em uma guerra, contrastando com a tradição da cobertura fotopermista do acontecimento bélico, que se volta para a representação da ação e do sofrimento.

O imaginário da guerra e o *Barômetro de Conflito*: cinco categorias

Para compreender o imaginário construído sobre a guerra, seu espaço e sua representação na sociedade, é fundamental ter uma noção do que se entende por espaço bélico, considerando as expectativas de leitura da fotografia de guerra que tensionam o real nesse museu de “imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas” (DURAND, 1999, p. 3). A guerra possui amplos sentidos políticos, históricos e sociológicos, sendo vista como expressão de cultura (KEEGAN, 2006) ou como continuação política de um território por outros meios (CLAUSEWITZ, 1976)¹. Aqui, adotamos a perspectiva do Heidelberg Institute For International Conflict Research² (HIIC), que desenvolveu o *Barômetro de Conflito*. A guerra é entendida como um conflito político em que há uma incompatibilidade de intenções entre, pelo menos, dois indivíduos ou duas comunidades. Ou seja, uma guerra é travada

¹ Ver também: Hobsbawm (1995), Mayer (1990) e Vieira (2007).

² Instituto Internacional Heidelberg de Conflito, em tradução livre.

quando pelo menos duas partes consideradas soberanas procuram reafirmar sua posição, sua ideologia, seu território, etc., por meio da criação de exércitos militares que defenderão sua pátria e imporão seu poder bélico e/ou nacional. Essa abordagem de pesquisa prioriza os processos de conflitos, permitindo sua classificação a partir de suas intensidades.

O *Barômetro de Conflito* define alguns critérios para a classificação dos conflitos, como *os tipos, os atores envolvidos, a quantidade de armas, o número de vítimas, as áreas geográficas atingidas e a duração*. Percebe-se que a guerra e os conflitos armados estão alicerçados em ideias e reproduções que validam o uso da violência como ferramenta de combate, repressão de um território ou grupo para se vencer a batalha. Como consequência, a dor e o sofrimento também fazem parte desse espaço bélico e costumam ser usados discursivamente para reafirmar a necessidade de uma guerra frente à sociedade ou para demonstrar as atrocidades cometidas e repudiar suas atitudes. Quando pensamos nas imagens utilizadas para validar ou denunciar a guerra diante da sociedade, imagens de destruição e vítimas são as que recebem maior destaque na retratação. Essas visualidades afetam as escolhas acerca do modo como se deve lutar, contra quem se deve lutar, o gênero que deve estar presente na guerra, além de delimitar a visão do que é e o que forma uma guerra e seu espaço. No caso específico das que reforçam a imagem sanguinária e destrutiva da guerra, Sontag (2003) as classifica como fotografias de atrocidade³, onde há o reforço da associação do espaço bélico como violento, com imagens que exaltam o horror.

Ao longo da história moderna ocidental das guerras, o espaço bélico – um espaço permeado por violência – é continuamente associado a um espaço masculino, ou seja, o gênero compõe parte crucial na construção desse imaginário do perfil ideal do militar. Essa idealização de uma masculinidade hegemônica tende não apenas a omitir a presença do gênero feminino como pertencente ou visível em uma guerra, marginalizando as imagens de feminilidade, mas também esconde outras masculinidades. Esse homem da guerra aparece de forma independente, agressiva, viril, heterossexual; ou seja, características que são apreciadas como requisitos funcionais do meio militar (BARRET apud HUTCHINGS, 2008, p. 392). Por tal associação, a guerra e a masculinidade hegemônica acabam sendo uma condição capacitadora para a existência e a reprodução da visualidade de conflitos. Ou seja, a masculinidade hegemônica é chave para a representação de uma guerra, e esta requer a produção e reprodução de homens masculinizados (HUTCHINGS, 2008, p. 392). É através da agressividade que o espaço bélico reafirma sua soberania, retratado como violento e hostil, provocando um impacto profundo nas relações de gênero e na construção de identidades de gênero, reforçando estruturas de poder patriarcais e a marginalização das mulheres (TLOSTANOVA, 2010).

Mesmo que diretamente atreladas a esse perfil de masculinidade, as mulheres sempre participaram das guerras, não obstante suas presenças tenham sido resumidas a certos postos específicos e negligenciadas em outros. As épocas de maior emergência militar, em que havia escassez de soldados, impulsionaram a participação feminina e a necessidade de

³ Deixando claro que a investigação aqui proposta está delimitada em fotografias de atrocidades, embora estejamos cientes de que há outras formas de se fazer fotografia de guerra. Uma autora, por exemplo, que foca em representações artísticas é Lombardi (2015).

sua contribuição, por exemplo. No entanto, mesmo nessas ocupações militarizadas – no *front* e lutando com armas –, em termos simbólicos, a guerra continuava sendo um local de pertencimento quase exclusivamente masculino.

Lidar com a dor e o perigo era, ao mesmo tempo, uma preparação para a guerra e também um exercício e treinamento da autêntica masculinidade. No final do século XIX, o campo de batalha era considerado a arena mais importante para a modelação do corpo e do espírito de um legítimo varão. A ideia da guerra seria uma escola para a maturidade foi abraçada por muitos (OLIVEIRA, 2004, p. 27-28).

Entre os poucos **personagens** do espaço bélico geralmente associados ao perfil feminino, é possível destacar a enfermagem, uma posição ligada ao cuidado, característica comumente associada à mulher. A enfermeira, no ambiente bélico, está ali para cuidar e salvar os homens feridos, ser a boa samaritana, como os discursos religiosos e divinos indicam. Enquanto o homem é o guerreiro perfeito – a espada –, a mulher é a que alivia as dores cruéis, é a cruz da piedade anônima. Além do papel de enfermeira, a mulher como mãe é vista como responsável pela defesa e pela honra masculina, para que os filhos estejam no caminho certo na hora da guerra. E quando desempenha um papel que exige ser valente, o gênero masculino precisa, novamente, tomar o seu lugar de líder e de salvador. “A coragem das mulheres, o destemor frente à morte iminente, serve de alavanca à exigência da coragem dos homens, os quais precisam corresponder à dita abnegação delas com a bravura e ferocidade necessária ao embate” (MOREIRA, 2020, p. 220).

Se, por um lado, o homem é visto como herói na guerra, a mulher é situada na posição de vítima, como a que necessita de resgate e proteção. O uso de violência contra mulheres e crianças, principalmente sexual, é considerado um crime de guerra⁴, e essa violência acaba sendo usada como tática e arma de guerra contra quem se luta. A fragilidade feminina é alçada à posição de destaque quando relacionada à guerra e sua característica brutal e truculenta. A construção desses discursos pode ser reforçada pela forma como a imagem bélica é construída e o papel que o gênero feminino desempenha. A ausência da história contada pelo prisma feminino em conflitos bélicos é notada pela jornalista Svetlana Aleksíevitch (2016, p. 9), autora de um livro-reportagem sobre a presença de mulheres na Segunda Guerra Mundial:

Tudo o que sabemos da guerra conhecemos por uma “voz masculina”. Somos todos prisioneiros de representações e sensações “masculinas” da guerra. Das palavras ‘masculinas’. Já as mulheres estão caladas. Ninguém, além de mim, fazia perguntas para minha avó. Para minha mãe. Até as que estiveram no *front* estão caladas. Se de repente começam a lembrar, contam não a guerra “feminina”, mas a “masculina”. Seguem o cânone. E só em casa, ou depois de derramar alguma lágrima junto às amigas do *front*, elas começam a falar da sua guerra, que eu desconhecia. Não só eu, todos nós.

⁴ Os crimes de guerra estão listados no artigo 8º do Estatuto de Roma, de 1998, presente também no Decreto nº 4.388/2002.

Aleksiévitich (2016) dá voz e reconhecimento às mulheres soviéticas que dedicaram parte da vida a uma luta que acreditavam, mas que sofreram com o apagamento histórico de suas contribuições na Segunda Guerra⁵. A partir do momento em que essas histórias são contadas, nota-se que as construções em torno da guerra, considerada um espaço masculino por muito tempo e pela sociedade, correspondem, na verdade, a um espaço masculinizado, reforçado por estereótipos, em que o feminino foi constantemente invisibilizado. Atualmente, nota-se certa mudança nesse apagamento histórico, com a procura por mapeamento, identificação e reconhecimento dos papéis desempenhados pelas mulheres na guerra.

Entendemos até aqui que a guerra consiste na disputa armada entre duas nações e que seu espaço é violento, com a **presença de signos de violência e conflitos**. A forma como a guerra é retratada, destacando esse perfil violento e opressor, acaba por reforçar algumas determinações de um espaço bélico, como o gênero ideal pertencente a esse espaço hostil e violento – apagando, assim, a pluralidade e reforçando uma visão limitada da participação de mulheres e das formas de ocupar os espaços.

A consequência dessas ações de violência está presente em uma categoria que enfoca a **representação da atrocidade e do sofrimento**, dando espaço aos desdobramentos que atingem não só o local, mas a população que ali vive. Nesse contexto da relação entre fotografia e violência, Azoulay (2008, p. 117) discorre sobre como a câmera fotográfica tem modificado as formas de governança e de participação dos indivíduos na sociedade, o que mostra a relevância do entendimento do contrato civil da fotografia, que envolve não apenas a fotógrafa e a fotografada, mas também o espectador. A autora aponta que populações mais vulnerabilizadas, especialmente as que sofrem com a violência (como as mulheres, por exemplo) e são retratadas na fotografia de imprensa, estão sujeitas a maior vulnerabilidade diante desse contrato.

Aqui, é preciso entender como essas representações de gênero também se entrecruzam com os modos de enquadramento desse espaço de lutas: apesar de o espaço bélico ser um local de conflito armado ou de guerra, também não deixa de ser um território local em que o cotidiano resiste e em que suas populações vivem e sobrevivem, apesar da violência. Há uma ambiguidade entre o **espaço que é cotidiano/doméstico** e o **espaço extraordinário/destrutivo**, e dificilmente se consegue separar um espaço do outro.

Relatos empíricos de conflitos contemporâneos sugerem que a expansão da guerra na esfera da vida cotidiana é uma das características mais salientes do conflito violento. Os indicadores citados para essa expansão referem-se à indefinição das fronteiras entre grupos de agentes, ao desaparecimento dos campos de batalha no sentido clássico e ao caráter subjacente de muitos conflitos violentos, que parecem não estar em andamento nem definitivamente encerrados (BECK, 2012, p. 39, tradução nossa).

A duração do conflito é um fator que acentua essa indiferenciação. Territórios forçados a conviver por longos períodos com guerras civis acabam por traçar regras de convivência junto ao conflito armado, normalizando, em certo grau, a situação bélica (BECK,

⁵ Goldstein (2003) também trata da participação substancial das mulheres no combate a tropas nazistas, em 1941.

2012). Esse reconhecimento de que há a expansão do conflito violento na vida cotidiana muitas vezes passa despercebido justamente por já ser considerado algo comum. Contudo, apesar de alguns territórios conviverem com a guerra de forma cotidiana, os espaços bélicos sempre estarão em alerta. Essa tensão entre espaço bélico e espaço doméstico, intercalando a esfera do cotidiano e da intimidade às esferas do acontecimento externo e do conflito armado no *front* abre brechas para discutir a ocupação dos espaços de guerra e dos papéis desempenhados por seus personagens a partir de perspectivas de gênero. A partir do momento em que a **temporalidade** se estende e o extraordinário truculento se converte em algo ordinário, o imaginário da guerra se alarga e se concentra na resiliência dos civis, na resistência da vida que segue, apesar das marcas de destruição. Como então são retratados esses elementos e quais características do bélico, do doméstico e do feminino são possíveis de se identificar?

No próximo tópico, abordaremos a presença das mulheres enquanto produtoras de imagens de guerra ao longo da história e a importância da perspectiva de gênero na produção fotográfica de conflitos bélicos.

Mulheres fotógrafas na guerra

As mulheres sempre estiveram presentes na fotografia – desde a popularização dos daguerreótipos –, embora sem ter o mesmo status e reconhecimento dos homens (AZOULAY, 2008, p. 122). Os estudos centrados na presença e participação de mulheres tanto na fotografia quanto na guerra têm ganhado cada vez mais espaço, com abordagens que vão desde questionamentos sobre a existência de grandes artistas femininas (NOCHLIN, 1988), passando por uma perspectiva histórica das fotógrafas (ROSENBLUM, 1994), até o papel desempenhado pelas mulheres na guerra e sua relação com a violência (MCEUEN, 2011; TLOSTANOVA, 2010). Os papéis aos quais as mulheres foram destinadas, o modo como eram incentivadas e as formas de representação dos gêneros são alguns dos pontos que explicam a escassez de discursos acerca da presença feminina nas guerras. Quando tratamos da produção fotográfica feita por mulheres, uma das ausências mais notáveis está ligada à divisão sexual do trabalho, em que as atividades são atribuídas a cada gênero, seus locais, seus instrumentos, etc. Esse fator expande-se para as imagens de guerra, em que o ambiente bélico era interdito às mulheres, com exceção das funções que envolviam cuidado e zelo.

Do lado de quem produz a imagem, é possível identificar uma atuação feminina voltada para o interior: fotos em estúdio e espaços domésticos. Com o aumento do número de mulheres que possuíam uma câmera e que gostariam de fotografar, elas chegaram a ser incentivadas à prática como recreação, principalmente as pertencentes à classe média, por ser algo “fácil” e que não requeria “grande trabalho ou outros inconvenientes”. Essas mulheres estavam concentradas na fotografia de estúdio, longe do risco das ruas. Desde o surgimento da fotografia, no século XIX, vigorava o estereótipo de que elas estariam aptas para fazer retratos por se tratar de algo mais delicado, feminino e simpático (SILVA, 2017). Pode-se fazer um comparativo com a atuação das mulheres na guerra, que quase não eram incentivadas, porém identifica-se uma semelhança em relação aos espaços que elas deveriam ocupar nas duas áreas: na fotografia, a atuação deveria ser na segurança do

lar; e na guerra, quando estavam presentes e a permitiam estar, a atuação deveria ser de ajuda, cuidado e auxílio⁶.

Do lado de lá da imagem, na ponta do que é visível, é possível identificar alguns padrões de representação do feminino na guerra ao longo da história. De acordo com Baldissera (2015), enquanto as mulheres são representadas como personificação de uma característica considerada feminina, objetificada, os homens aparecem como sujeitos dotados de personalidade forte, que não demonstram fraquezas ou sensibilidades. Os estudos da pesquisadora questionam se a oposição entre a suposta emotividade das mulheres e a tecnicidade fotográfica dos homens estaria relacionada ao acesso facilitado que as mulheres têm em fotografar ambientes mais sensíveis e familiares.

A relação entre gêneros e seus diferentes acessos a certos espaços e personagens é uma chave crucial nesta discussão, como veremos adiante. A fotógrafa Kerrie Mitchell (2009, online, tradução nossa) afirma: “O sexo do fotógrafo importa, porque os indivíduos reagem de formas diferentes a homens e mulheres. Isso não tem nada a ver com a forma como o fotógrafo percebe a cena, mas ainda pode ter um efeito enorme sobre a fotografia resultante”. Em ambientes bélicos, por exemplo, o acesso que homens e mulheres possuem aos locais têm um impacto direto em temas, enquadramentos e personagens presentes nas imagens produzidas⁷. Fotógrafas que cobrem guerras no Oriente Médio já deixaram claro que não tinham permissão de fotografar no meio de muçulmanos radicais, pois eles não permitiam mulheres entre eles. Porém, o acesso que elas recebiam às casas de famílias era maior, justamente por serem mulheres.

Podemos perceber que os espaços destinados à prática fotográfica feminina estiveram pré-determinados por fatores externos circunstanciais. No caso da fotografia em espaço bélico, as mulheres não eram vistas como detentoras de pré-requisitos – como a virilidade – para estarem presentes em um campo de batalha. Isto é reforçado pela imagem patriarcal, criada ao redor do gênero feminino, segundo a qual elas deveriam ser delicadas, exclusivas para cuidados da família, não possuindo um lado violento, necessário às guerras.

Ainda assim, a história da fotografia é repleta de contraexemplos de mulheres fotógrafas que atuaram em conflitos armados. Por um lado, o destaque às discussões sobre gênero nas últimas décadas impulsionou uma revisão voltada a repensar os papéis de fotógrafas que atuaram na representação visual de conflitos armados, como Gerda Taro, Lee Miller, Dorothea Lange, Susan Meiselas, entre outras. Por outro lado, também é cada vez mais presente o reconhecimento da atuação de mulheres fotógrafas, como Carol Guzi, Alice Martins, Erin Trieb, Asmaa Waguih e Lynsey Addario.

Contudo, as mulheres produtoras de fotografias de guerra ainda sofrem represálias e desconfianças no que diz respeito a seu trabalho. Elas lidam com desafios muito próprios

⁶ No Brasil, a presença das mulheres na fotografia começa com a atividade de fotoclubismo, sendo que o mais conhecido deles foi o Foto Clube Bandeirante, que teve início em 1939, em São Paulo. O livro *A fotografia moderna no Brasil* (COSTA; SILVA, 2004), no entanto, ao abordar o fotoclubismo, cita somente uma mulher. Ibrahim (2005) notou essa falha e desenvolveu uma dissertação em que elenca os estúdios fotográficos geridos por mulheres de 1914 até 1950, apresentando nove mulheres fotógrafas.

⁷ A jornalista Tracy McVeigh (2014) entrevistou quatro fotógrafas que cobrem conflitos, as quais relataram o que já passaram no *front* por serem mulheres.

de existir no espaço bélico e de fotografá-lo partir de uma perspectiva de gênero, ou seja, a forma como elas retratam a guerra está ligada ao modo como ocupam o espaço, podendo até se beneficiar da visão patriarcal vigente no território em que ocorre a guerra, tal como citam alguns autores, como Sattari e Mousavi (2013) e Buonanno (2012).

Nessas localidades tradicionais, onde, na maioria dos casos, a condição feminina é a de subordinada e a de população impotente, uma mulher jornalista tem mais chances de passar quase despercebida, ou não é vista como uma ameaça por muitos daqueles (geralmente homens) que estão ativamente envolvidos na guerra [...]. Na verdade, isso significa ter mais liberdade de movimento e acesso a lugares e pessoas: “Eu podia ver um mundo completamente diferente do que o meu homólogo masculino”, declarou uma mulher repórter de guerra sobre a guerra do Afeganistão (BUONANNO, 2012, p. 809, tradução nossa).

Apesar das eventuais vantagens desse acesso à vida íntima das famílias, oportunizado por restrições com base no gênero (SANTOS 2015; SATTARI; MOUSAVI, 2013; BUONANNO, 2012), as fotografias continuam a enfrentar condições de violência e são frequentemente confinadas a espaços pré-determinados em seu fazer fotográfico. De todo modo, não se deve negligenciar o valor das construções fotográficas desenvolvidas na guerra por parte de fotografias que têm acesso aos lares, abrindo até oportunidades de outras mulheres contarem suas histórias como participantes de conflitos armados. Gera menos desconfiança uma mulher fotografar outras mulheres – e o cotidiano, de forma geral –, justamente por serem mulheres. O “ponto de vista da mulher” ou o “olhar feminino”, portanto, não é compreendido aqui como algo inerente ao gênero, mas é o termo utilizado a partir de condições circunstanciais nos modos como esses espaços são abertos ou interditados, isto é, nessas situações em que pessoas do gênero feminino têm maior facilidade para retratar cenários que vão além da virilidade do campo bélico e, por consequência, tendem a captar uma abordagem mais humanista e sensível.

Se é verdade que a cobertura de guerra pelas mulheres é caracterizada por um viés mais nítido e emocionalmente envolvido em relação ao aspecto humano dos eventos bélicos, devemos, acima de tudo, nos precaver em relação a isso como nada mais do que o legado ligeiramente atualizado de um antigo esquema de divisão do trabalho jornalístico entre homens e mulheres: no caso dos correspondentes de guerra, entre o “repórter macho *bang-bang*” e a “irmã soluçante” da linha de frente (BUONANNO, 2012, p. 810, tradução nossa).

As mulheres produtoras de imagens na guerra abrem outro leque de perspectivas de produção fotográfica, que contribui para contar outras histórias e vivências de realidades sociais que podem não ser percebidas ou são encobertas, com bagagens culturais diferentes. Uma mesma cena partilhada por vários fotógrafos pode gerar os mais diferentes tipos de imagens, que revelarão construções pessoais, e não somente o uso da técnica e de equipamentos sofisticados (SILVA, 2017, p. 127-128). Abre-se espaço, portanto, para uma poética subversiva do documento fotográfico, que busca desafiar as representações

convencionais da guerra e da documentação singular e objetiva do acontecimento histórico e produzir imagens que contestem a interpretação fácil e unidimensional dos conflitos. No próximo tópico, retomaremos a discussão sobre posições de gênero e ocupação de espaços a partir de um olhar para o trabalho de Lynsey Addario.

Da guerra e do amor: as fotografias de Lynsey Addario

A fotógrafa americana Lynsey Addario tem como marca registrada a cobertura de territórios em guerra, adotando um olhar sensível voltado especialmente para mulheres e grupos marginalizados. Sua trajetória profissional está compilada no livro *Of Love & War* (2018), que traz imagens que marcaram sua atuação cobrindo conflitos e o cotidiano de pessoas que moram em espaços bélicos. A escolha da fotógrafa para este estudo permite tensionar a visão convencional da guerra como um espaço masculinizado, onde os homens são considerados os principais atores (mesmo heróis) e as mulheres são relegadas aos bastidores, em um segundo plano. Além disso, a obra de Addario permite discutir a construção do imaginário em torno do espaço bélico, que muitas vezes exclui a visão do cotidiano das pessoas que vivem e convivem com a guerra, reforçando estereótipos de gênero. Também é elemento de destaque sua carreira promissora como fotógrafa de guerra, em uma área profissional em que a consolidação dos papéis de gênero desempenhados pelas mulheres também necessita de revisão.

Além disso, a escolha relaciona-se ao fato de que Addario atua em locais onde há altíssimos índices de guerra, segundo o *Barômetro de Conflito*. A recorrência de guerras em determinados territórios reafirma a conversa sobre o espaço bélico ser também um espaço doméstico. Por fim, além de serem feitas por uma mulher fotógrafa de guerra, suas fotos demarcam a forte presença de mulheres no espaço bélico, permitindo-nos entender também os percursos enfrentados por essas pessoas, contribuindo não só para a história da guerra, mas também para os estudos no campo da fotografia.

As imagens escolhidas para compor o *corpus* da análise fazem parte da cobertura do jornal *The New York Times*, em especial aquelas publicadas em agosto de 2022, em matéria que resume, em oito imagens escolhidas pela fotógrafa, os seis primeiros meses do conflito armado na Ucrânia, um dos conflitos mais documentados da história, desde a invasão das tropas russas (DLUGY, 2022)⁸. Investigamos essas imagens a partir dos cinco critérios estabelecidos pelo *Barômetro de Conflito*, apresentados na primeira seção, observando, a partir de uma perspectiva crítica em torno do regime de representação heteronormativo masculino, (a) quem são as pessoas que aparecem nessas imagens, isto é, quem são os personagens, (b) a presença (ou a ausência) de armas e signos de violência e conflito, (c) a representação do sofrimento e fotos de atrocidades, (d) as áreas atingidas e a construção do espaço bélico e, finalmente, (e) a temporalidade – em especial, o efeito do tempo no

⁸ Vale ressaltar que, diferentemente das imagens do Oriente Médio feitas pela mesma fotógrafa, com violência contra mulheres não-brancas, a Guerra da Ucrânia é eminentemente europeia, podendo promover vias diferentes de projeção dos personagens e de empatia para com eles. Uma abordagem sobre gênero, raça e colonialidade e o modo como epistemologias ocidentais representam as mulheres como vítimas passivas pode ser encontrada em Tlostanova (2010).

cotidiano daquele lugar, ou como temporalidades alargadas em guerras de longa duração contribuem para a resiliência do cotidiano, da vida que continua apesar de tudo.

1) Personagens

A primeira categoria a ser analisada nas fotografias concentra-se em identificar os perfis dos personagens mais frequentes nas imagens. No trabalho de Addario, a maioria das imagens procura retratar pessoas consideradas vulneráveis, como mulheres, crianças, idosos e enfermos, com considerável destaque (embora sem exclusividade) para pessoas do gênero feminino. Suas fotografias não focam somente um perfil, procurando demonstrar como encontram-se os mais variados papéis, presenças e acontecimentos em um espaço que está em guerra. Contudo, é notória a predominância do gênero feminino nas imagens, reforçando e demonstrando tanto os papéis de cuidadora e de vítima como também trazendo uma outra face, a de mulheres voluntárias em papel de combate e ocupando serviços de destaque. Nas imagens da guerra da Ucrânia, além da confirmação dos papéis de gênero da mulher-mãe nos porões das maternidades ou das idosas refugiadas, é notável também a presença de um número crescente de mulheres civis que se voluntariam para o combate (Figura 1). “Nas 12 guerras que cobri nos últimos 22 anos, nunca vi nada parecido com o que vi na Ucrânia em termos de pessoas de todas as esferas da vida – homem, mulher – saindo para voluntário para lutar contra a Rússia”, explicou Addario ao *New York Times* (DLUGY, 2022, online, tradução nossa).

Há, na Figura 1, uma mudança de paradigma da construção do personagem bélico. A primeira imagem do trio, por exemplo, questiona a predominância da figura masculina detentora de armas de fogo, ao apresentar um grupo de quatro voluntárias armadas em um veículo. A expressão das personagens, contudo, deixa claro que não se trata aqui de uma romantização da ação bélica ou de um orgulho sobre a tomada de uma posição de suposto poder, mas sim de uma posição de responsabilidade e comprometimento com a causa. A segunda imagem recupera um personagem consolidado no imaginário de guerra e traz para o centro do quadro a figura materna, grávida, que olha e cuida do bebê acidentado, em um espaço precário improvisado. O foco de luz nessa mãe e o vetor do olhar inteiramente focado no bebê (quase indiferente ao seu redor) reforçam um efeito de conexão e interação entre esses dois personagens. Na terceira imagem, vemos, através do vidro embaçado de um ônibus, uma idosa olhando para fora, em uma posição absortiva e contemplativa (BENIA, 2020) que provoca reflexão e abertura. Nas três imagens, as personagens femininas ocupam papéis distintos, mas são retratadas de forma pouco idealizada, mostrando a realidade da guerra e da vida cotidiana em conflitos armados. A abordagem traz uma perspectiva renovada sobre a representação do personagem bélico, desafiando estereótipos e ampliando a compreensão sobre a realidade vivida em zonas de guerra.

Figura1. Personagens femininas das fotos de Addario



Fonte: Lynsey Addario, *The New York Times* (24 ago. 2022).

2) Signos de violência e conflito

O segundo critério diz respeito à presença e aos tipos de armas. No caso das imagens da guerra da Ucrânia, em que a ação é predominantemente conduzida por ataques controlados a distância, esse fator produz um efeito notável no modo como o espaço é representado: em vez da clássica fotografia do *front* de guerra, o espaço de ação é fechado, isto é, são bunkers em bases militares, raramente acessíveis aos fotógrafos, com exceção de alguns registros desse espaço íntimo e privado de guerra (Figura 2). Na publicação feita pelo *New York Times* (DLUGY, 2022, online, tradução nossa), Addario destacou:

Esta guerra é diferente de qualquer guerra que eu já cobri porque é uma guerra de artilharia. Você quase nunca vê ninguém. Você ouve o apito de uma rodada chegando, e você se deita ou procura cobrir e você espera que você não seja morto. Em termos de campo de batalha, não há como cobrir essa guerra de forma a dar uma sensação de intimidade ou emoção. Você não vê os rostos dos soldados. Você raramente vê o medo. Você não vê o inimigo.

Esse testemunho ilustra uma característica comum em muitos conflitos armados contemporâneos, em que camadas intermediárias criam uma espécie de bloqueio emocional. Na Figura 2, a catástrofe e a destruição só são acessadas pelo espectador de forma indireta, a partir da imagem de uma imagem. O ataque por drones desvincula o impacto da violência e os corpos que a provocam. Na fotografia, os soldados do Batalhão Sich dos Cárpatos aparecem na posição de observadores que olham, junto com a fotógrafa (e seus leitores), as explosões na tela de TV, resultado dos ataques controlados remotamente. Esse tipo de imagem contrasta diretamente com o imaginário da presença do corpo viril e combatente no campo de batalha, a emoção e o sofrimento. A destruição é vista a partir de uma perspectiva não-humana, em planos gerais capturados por lentes grande-angulares de drones, em uma configuração da realidade que pode provocar uma reação de apatia.

Figura 2. Soldados do Batalhão Sich dos Cárpatos revisando imagens de drones



Fonte: Lynsey Addario, *The New York Times* (24 ago. 2022).

3) Representação da atrocidade e do sofrimento

As formas como a violência e, conseqüentemente, a dor e o sofrimento estão presentes na guerra são variadas, assim como as formas com que elas são representadas em imagens. Essa categoria é definida pela representação do sofrimento de pessoas que vivem em espaço bélico. A foto da família assassinada por um morteiro russo em plena rota de evacuação civil em um corredor humanitário na cidade de Irpin é uma das mais amplamente divulgadas desde o início dos conflitos (Figura 3). Ela funcionou como estopim das acusações de crimes de guerra e assassinato deliberado de civis, influenciando a opinião pública ao redor do globo. Chama a atenção o aspecto inesperado de destruição em um lugar supostamente seguro e o teor fortemente testemunhal da fotografia feita momentos após os ataques: a inclinação da linha do horizonte, presente em muitas imagens de Addario e comum na fotografia de guerra, revela uma impressão de instabilidade e estado de urgência do próprio momento da tomada.

O impacto emocional proporcionado pela imagem relaciona-se, em grande medida, com a identidade das vítimas. Causa efeito de comoção, em especial, o aspecto familiar – é possível reconhecer a mulher e as roupas de inverno, bem como botinhas de crianças em contraste com as roupas militares, reforçando a impressão de que algo terrivelmente inesperado ocorreu naquele espaço. O efeito de surpresa é ainda ampliado se compararmos essa imagem com o restante da obra de Addario: trata-se de uma foto deslocada das imagens que costuma produzir, centradas em situações distantes do centro de ação de guerra e mais próximas do cotidiano das vítimas que sobrevivem em seu entorno.

Figura 3. Um ataque em uma ponte em Irpin matou uma mulher, seus dois filhos e um voluntário



Fonte: Lynsey Addario, *The New York Times* (24 ago. 2022).

A foto chama em causa o discurso sobre o poder ativo de transformação em contextos de desastre e catástrofe, algo capturado desde o início da fotografia. O pressuposto é de que o que acontece nesses lugares não importa apenas às pessoas que lá vivem, mas a observadores do mundo inteiro, e que as fotografias produzidas nesses lugares participam

da construção desse evento e das reações a ele (AZOULAY, 2008, p. 104). A publicação de uma imagem tão gráfica e violenta entra em choque com a urgência do testemunho e se impõe. Em entrevistas posteriores, Addario confessou ter hesitado sobre a publicação da foto e mencionou o impacto emocional causado pela própria identificação e projeção (como mãe), sobretudo em uma guerra eminentemente europeia, distinta dos espaços não-ocidentais tão fotografados por ela.

4) O espaço bélico e o espaço doméstico

Essa categoria se concentra na relação com o espaço, e aqui o foco será a relação indissociável entre espaço bélico e espaço doméstico, marca do trabalho de Addario. Apesar de cobrir espaços que estavam em guerra, de ouvir constantemente bombardeios e saber onde se localizava o *front*, a fotógrafa não costuma se colocar na linha de frente, focando-se nas consequências e nos enfrentamentos da população durante o dia a dia. O espaço bélico, território onde ocorre a guerra, e o espaço doméstico, em que as pessoas vivem, acabam por se misturar quando há conflitos armados, principalmente com a presença de pessoas e seus afazeres, serviços e moradias. Ou seja, o espaço doméstico está contido no espaço bélico, na guerra, e vice-versa, o que torna a separação desses espaços muitas vezes difíceis ou, até mesmo, impossíveis.

Nos primeiros dias dos ataques de mísseis em Kiev, Addario mira suas lentes justamente para casas que se convertem em destroços (Figura 4).

Figura 4. Os destroços de um prédio em Kiev que foi atingido nos primeiros dias da guerra.



Fonte: Lynsey Addario, *The New York Times* (24 ago. 2022).

O plano aberto e o enquadramento enfatizam a magnitude da escala da destruição dos espaços de moradia a partir da adoção de um ponto de referência humano – uma mulher que teve seu lar destruído. Há uma justaposição temporal entre o nível de demolição que aconteceu no passado – marcas dos bombardeios revelados por escombros e ruínas – e a estupefação do presente, nessa mulher trajada em roupas civis cuja expressão corporal

de observadora parece testemunhar o que não está mais lá a partir de um buraco de janela que não existe mais.

5) Temporalidade: o cotidiano da guerra

A última categoria se refere às diferentes temporalidades da guerra e ao modo como a duração dos conflitos afeta as ações ou as atividades desenvolvidas por pessoas que estão em território bélico, avaliando-as em atividades cotidianas ou extraordinárias. Aqui, o foco recai sobre a justaposição entre as ações da guerra e as ações do cotidiano. A temporalidade funciona como um fator responsável pela contextualização do que é considerado ordinário e extraordinário a partir do contexto e da situação. A repetição do dia a dia impõe uma continuação da vida, a despeito da destruição no entorno (Figura 5).

Figura 5. A vida continua em Kiev meses depois do início da guerra



Fonte: Lynsey Addario, *The New York Times* (24 ago. 2022).

Ações que costumavam ser vistas somente em espaços familiares e rotineiros também estão presentes no espaço bélico. Atividades que costumavam ser cotidianas passam a ser extraordinárias, e ações cotidianas se tornam diferentes e inusitadas, dependendo do contexto em que estão inseridas. Há uma rotina, uma ordem e uma sociedade convivendo juntamente com a destruição e a violência

Nas fotos de Addario, o efeito da passagem do tempo, meses após os primeiros bombardeios, se manifesta em cenas de resiliência que só parecem fazer sentido noticioso se confrontadas com o contexto de destruição de meses antes. Aquilo que é corriqueiro em outros espaços se converte em símbolo do extraordinário na guerra. Na primeira foto da Figura 5, um simples casamento, em um contexto de guerra, sugere uma retomada das demarcações temporais de eventos do ciclo da vida. Na segunda imagem, o mesmo ocorre com a poderosa justaposição entre as famílias de volta às ruas e as marcas de destroços e os veículos de guerra. Essas imagens, deslocadas do *front*, apresentam um ar de vitalidade que resiste, apesar de tudo.

Para além do desafio de transmissão da informação durante uma guerra marcada pela circulação de discursos variados, de mediar o que se passa nos territórios em conflito, as fotos de Addario também se preocupam em apresentar o espaço da afetividade, da resiliência e dos impactos no cotidiano dos cidadãos, dando visibilidade a outros modos de existência e atuação em uma guerra. Em contraste com nossa visita ao passado das representações fotográficas de guerra, Addario nos apresenta formas alternativas de discurso visual sobre tempos de conflito.

Considerações finais

As fotografias de Lynsey Addario demonstram uma propensão em retratar gêneros vulnerabilizados – especialmente, o feminino –, em coberturas que recaem, muitas vezes, sobre as mulheres e suas vivências e sobrevivências no espaço bélico, que é também espaço doméstico. Para além de representar a virilidade do espaço de conflito, é possível adotar uma abordagem humanista e sensível, abrindo um leque de perspectivas de produção fotográfica, que contribui para contar outras histórias e vivências de realidades sociais que podem não ser percebidas ou são encobertas, com bagagens culturais diferentes.

Addario tem a predisposição de focar no cotidiano, em ações ordinárias presentes em uma guerra, levando em consideração a temporalidade do conflito bélico. A presença do cotidiano em espaços bélicos não pode ser negada, ocupando certa relevância na importância que a população tem com o local e sua moradia. Isso acaba sendo evidente nas imagens que buscam mostrar situações rotineiras, ao mesmo tempo ordinárias e extraordinárias em um espaço bélico, como os casamentos. Percebe-se que há várias situações em que o espaço bélico e o espaço doméstico se entrecruzam. As duas categorias apresentadas – “o espaço bélico e o espaço doméstico” e “temporalidade” – conseguem validar a relação intrínseca entre a guerra e o cotidiano.

Outro ponto a ser destacado é que há vários signos de violência e conflito presentes nessas fotografias, não necessariamente ligados somente ao campo de batalha, no sentido de *front*, e a equipamentos e ferramentas que estimulam esses signos. Há também signos nas relações entre os gêneros, nas ocupações de locais que levantam *status* de poder frente a uma

guerra e em detalhes sobre esses signos que muitas vezes passam despercebidos. As fotografias classificadas como representações de atrocidade e de sofrimento estão ligadas a esses variados signos de violência, comprovando a ligação direta entre violência, dor e sofrimento, percebidos em feridas e consequências desencadeadas em pessoas que tiveram em espaços bélicos ou desafiaram sistemas violentos e repressivos. Não obstante, essas representações estão relacionadas também ao espaço doméstico e suas atividades, como também a situações que envolvem os gêneros considerados vulneráveis, especialmente as mulheres.

Addario procura retratar a realidade da guerra em diversas facetas. Sua presença nesses espaços não passa despercebida, não somente no momento do acontecimento e por conta do seu gênero, mas também pelo modo como suas fotografias são produzidas e procuram contribuir com o campo fotográfico bélico. A vida cotidiana de comunidades, as atividades domésticas em espaços bélicos e a sobrevivência de populações, entre outras situações, são retratadas de forma sensível, apesar de contextos delicados e que, sem o devido cuidado e contexto, podem rapidamente se transformar em fotografias de atrocidade. A produção da fotógrafa demonstra como as histórias sobre conflitos não se resumem a – embora também incluam – armas, destruição e mortes.

Referências

ADDARIO, Lynsey. *Of Love & War*. New York: Penguin Press, 2018.

ALEKSIEVITCH, Svetlana. *A guerra não tem rosto de mulher*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

AZOULAY, Ariella. *The Civil Contract of Photography*. Zone Books, 2008.

BALDISSERA, Marielen. As fotógrafas e o olhar sobre o corpo masculino. *Revista Ciclos*, Florianópolis, vol. 2, n. 4, ano 2, p. 144–155, fev. 2015.

BECK, Teresa Koloma. *The Normality of Civil War: Armed Groups and Everyday Life in Angola*. Frankfurt, New York: Campus Verlag, 2012.

BENIA, Renata Tavares. *Regime absoritivo no World Press Photo: o testemunho fotográfico para além do instante decisivo*. 2020. 200 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2020.

BUONANNO, Milly. Women war correspondents: does gender make a difference on the Front line? In: CONGRESO INTERNACIONAL DE COMUNICACIÓN Y GÉNERO, 1., Sevilla, 2012. *Anais...* Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012.

CLAUSEWITZ, Carl von. *On war*. Princeton: Princeton University Press, 1976.

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DLUGY, Yana. Six Months of War. The war photographer Lynsey Addario tells us about documenting the destruction in Ukraine. *The New York Times*, 24 ago. 2022. Disponível em: <<https://acortar.link/bcxkie>>. Acesso em: 30 ago. 2022.

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 1999.

GOLDSTEIN, Joshua S. *War and gender: How gender shapes the war system and vice versa*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

HEIDELBERG INSTITUTE FOR INTERNATIONAL CONFLICT RESEARCH. *Conflict Barometer 2020*. Heidelberg: Baden-Württemberg, 2021.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUTCHINGS, Kimberly. Making Sense of Masculinity and War. *Men and Masculinities*, v. 10, n. 4, p. 389-404, jun. 2008.

IBRAHIM, Carla Jacques. *As retratistas de uma época: fotografias de São Paulo na primeira metade do século XX*. 2005. 168 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, 2005.

KEEGAN, John. *Uma história da guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LOMBARDI, Kátia Hallak. *Poéticas do vestígio: Fait, As Terras do Fim do Mundo e To Face*. 2015. (Original da autora).

MAYER, Arno J. *A força da tradição: a persistência do Antigo Regime*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

MCEUEN, Melissa A. *Making War, Making Women Femininity and Duty on the American Home Front, 1941-1945*. Athens: University of Georgia Press, 2011.

MCVEIGH, Tracy. Women on the frontline: female photojournalists' visions of conflict. *The Guardian*, 25 maio 2014. Disponível em: <<https://acortar.link/iiWK5s>>. Acesso em: 30 ago. 2022.

MITCHELL, Kerrie. Do Men and Women Take Different Photos? *Popular Photography Magazine*, 16 mar. 2009. Disponível em: <<https://acortar.link/AF1Ucm>>. Acesso em: 30 ago. 2022.

MOREIRA, Rosemeri. Heroínas, gênero e guerras: mulheres em periódicos militares (1942-1945). *Antíteses*, Londrina, v. 13, n. 25, p. 207-241, jan./jun. 2020.

NOCHLIN, Linda. Why have there been no great women artists? In: _____. *Women, art, and power and other essays*. New York: Harper and Row, 1988. p. 145-178.

OLIVEIRA, Pedro Paulo de. *A construção social da masculinidade*. Rio de Janeiro, Belo Horizonte: IUPERJ, UFMG, 2004.

ROSEMBLUM, Naomi. *A history of women photographers*. New York: Abbeville Press, 1994.

SANTOS, Heloisa Souza dos. Jornalismo e fotojornalismo de guerra: a visão dos conflitos por mulheres jornalistas. *Iniciação Científica CESUMAR*, Maringá, v. 17, n. 2, p. 251-262, jul./dez. 2015.

SATTARI, Mohammad; MOUSAVI, Sadegh. The Role of Gender in Photographic Works: Do Men and Women Capture Different Photographs? *International Journal of Women's Research*, v. 2, n. 2, p. 73-88, 2013.

SILVA, Nathália Cunha da. *Mulheres no fotojornalismo: uma análise cultural da relação entre identidades de gênero e a prática do fotojornalismo na contemporaneidade*. 2017. 157 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2017.

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

TLOSTANOVA, Madina. *Gender Epistemologies and Eurasian Borderlands*. London: Palgrave Macmillan, 2010.

VIEIRA, Isabel Maria de Carvalho. *A violência e a guerra: uma abordagem sócio-psicanalítica*. 2007. 256 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de Brasília, 2007.

Ellen Cristina Moreira

Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Sergipe (PPGCOM-UFS).

Greice Schneider

Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Sergipe (PPGCOM-UFS).