

Sofrimento a distância: a efetividade da mediação por fotografia da Guerra da Ucrânia

Distant suffering: the effectiveness of mediation through photographs of the Ukraine War

Maria Ogécia Drigo¹
Luciana Coutinho Pagliarini de Souza²

Resumo: O artigo tem como objetivo explicitar como uma foto jornalística, que envolve dor e sofrimento, pode suscitar crítica à realidade ou incitar a piedade. Para tanto, apresentam-se ideias sobre imagem intolerável, conforme Rancière, e fragmentos da política da piedade proposta por Boltanski, bem como a análise semiótica de fotos jornalísticas da Guerra da Ucrânia, realizadas por fotógrafos da *Associated Press Agency*, vencedoras do Prêmio Pulitzer, em 2023. Destaca-se que as fotos jornalísticas, ao amenizarem o caráter indexical, podem caminhar para além da imagem intolerável, suscitando crítica à realidade, bem como podem suscitar a piedade, o que pode gerar ações. A relevância destas reflexões está em propor subsídios para a produção fotojornalística à medida que esclarece como uma fotografia pode fazer crítica à realidade e suscitar a piedade no intérprete.

Palavras-chave: Fotos jornalísticas; Semiótica peirceana; Imagem intolerável; Política da piedade.

Abstract: This article aims to clarify how a journalistic photograph, involving pain and suffering, can prompt either a critique of reality or evoke pity. To this end, it presents ideas on the concept of the intolerable image, according to Rancière, and fragments of the politics of pity proposed by Boltanski, alongside a semiotic analysis of journalistic photos from the Ukraine War taken by photographers from the *Associated Press Agency*, which won the Pulitzer Prize in 2023. It is highlighted that journalistic photos, by softening their indexical nature, can move beyond the intolerable image, thus fostering a critique of reality, as well as evoking pity, which may lead to actions. The relevance of these reflections lies in offering insights for photojournalistic production by enlightening how a photograph can critique reality and evoke pity in its viewer.

Keywords: Journalistic photos; Peircean semiotics; Intolerable image; Politics of pity.

Introdução

O potencial de significados de imagens que trazem à tona dor e sofrimento é o tema deste artigo. Focaremos, em particular, nas fotografias relacionadas à Guerra da Ucrânia, destacando fotos jornalísticas vencedoras do Prêmio Pulitzer, de 2023, produzidas por fotógrafos da *Associated Press Agency*. As imagens em questão referem-se às primeiras semanas de invasão da Ucrânia pela Rússia, incluindo a devastação de Mariupol após a saída de outras agências de notícias, além de imagens das vítimas e do povo ucraniano que conseguiu fugir. Levando-se em conta o prêmio recebido, trata-se de trabalhos de excelência.

¹ Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), Brasil. Professora e Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba (Uniso). E-mail: maria.ogecia@gmail.com.

² Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), Brasil. Professora do Programa de Mestrado em Comunicação e Cultura na Universidade de Sorocaba (Uniso). E-mail: luciana.souza@prof.uniso.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1995-8791>

A análise conduzida pelas estratégias advindas da semiótica peirceana destaca os efeitos do signo, ou os interpretantes possíveis, valendo-se dos significados engendrados nos aspectos qualitativos, referenciais e convencionais que impregnam as fotos jornalísticas, além de ser permeada pelas ideias sobre imagem intolerável, conforme Rancière, e fragmentos da política da piedade proposta por Boltanski.

Deste modo, o que se busca num sentido mais amplo é, de um lado, mostrar que as três perspectivas investem no poder do signo de gerar interpretantes, bem como colocam o intérprete – emancipado, no sentido proposto por Rancière – como capaz de adentrar a teia de significados latentes no signo. De outro, é chamar a atenção dos produtores de imagens para a efetividade desses signos de levar o intérprete a construir uma visão crítica da realidade, ou ainda, de suscitar ações que possam contribuir para dirimir ou transformar situações que envolvam dor e sofrimento das pessoas.

2 A fotografia na perspectiva da semiótica peirceana

A semiótica ou lógica peirceana que compõe a arquitetura filosófica erigida por Charles Sanders Peirce se constitui com três ramos: a gramática especulativa, a lógica crítica e a metodéutica. Neste ponto, adentramos a gramática especulativa, que oferece definições e classificações de signos, permitindo compreender como ocorre a ação dos signos, sejam eles verbais ou não verbais.

Iniciemos com uma definição de signo. O signo “‘representa’ algo para a ideia que provoca ou modifica. Ou seja, é um veículo que comunica à mente algo do exterior. O ‘representado’ é o seu objeto; o comunicado, a significação, a ideia que provoca, o seu interpretante” (Peirce, 1931, CP 1.339). Sendo assim, a reprodução fotográfica (Figura 1), na perspectiva peirceana, é um signo, pois, de algum modo e em alguma medida, está no lugar da Guerra da Ucrânia, algo do exterior que é comunicado à mente pelo signo.

Figura 1 – Imagem intolerável?

Nota: 5 de abril de 2022: cachorro perto do corpo de dona na cidade de Bucha, na periferia de Kiev. Foto de Felipe Dana.

Fonte: Veja [...] (2023).

Vale lembrar que esta fotografia se faz signo e tem como objeto a Guerra da Ucrânia, pois ela se apresenta reproduzida nas mais diversas mídias, sempre vinculada a esta guerra. Assim sendo, o signo intenta representar em parte, pelo menos, um objeto, que é, por sua vez, a causa ou determinante do signo. O signo é, então, um primeiro que vai mediar a relação do objeto (segundo) com o interpretante ou o efeito (terceiro), que o signo está apto a gerar.

Segundo Peirce (1933, CP 4.536), é preciso:

Distinguir o Objeto Imediato que é o objeto tal como o próprio signo o representa e cujo Ser depende assim de sua representação no Signo, do Objeto Dinâmico, que é a realidade que de alguma forma, realiza a atribuição do Signo à sua representação.

Assim, o objeto imediato do signo se constitui nos elementos que representam um momento singular da Guerra da Ucrânia: num ambiente doméstico, muito precário, o corpo sem vida ao lado de um cão que dirige o olhar para o fotógrafo (ou para a câmera fotográfica), no momento em que este instante do real foi capturado.

O objeto dinâmico do signo se alastra para além dessa situação específica, que sinaliza para a morte de civis ucranianos, ou outros horrores dessa guerra, podendo ainda abranger a política envolvendo a Rússia e a Ucrânia, desde que a guerra se iniciou, bem como os outros conflitos já vividos pelos dois países, entre outros problemas advindos dessa relação entre guerra e paz que assola diversas partes do mundo. Lembramos que a invasão da Ucrânia pela Rússia, iniciada em 2022, ou oficialmente pelo governo russo como a Operação Militar Especial

na Ucrânia, é uma invasão militar lançada pela Rússia contra a Ucrânia, marcando uma escalada acentuada para um conflito que começou em 2014.

Importa também o fato de o signo ter como atributos a qualidade, o fato de existir e a convenção, ou seja, conforme Peirce (1932, CP 2.243, CP 2.244, CP 2.245, CP 2.246), a qualidade que é signo, denomina-se qualissigno; a existência caracteriza o sinsigno (sin=singular); a generalidade, a convenção, ou regras compartilhadas culturalmente dão sustento ao legissigno ou signo de lei. Pelo caráter de existir e insistir, a reprodução fotográfica (Figura 1) pode prevalecer como sinsigno.

Em seguida, destacamos alguns possíveis interpretantes, ou efeitos desse signo. Lembramos que um signo intenta representar em parte, pelo menos, um objeto, que é, por sua vez, a causa ou determinante do signo. O signo é, então, um primeiro que vai mediar a relação do objeto (segundo) com o interpretante, ou o efeito (terceiro), o que o signo está apto a gerar.

Essa reprodução fotográfica pode se tornar signo ao preponderar os aspectos qualitativos – cores, formas, texturas, luminosidade do ambiente, disposição dos objetos na composição – que sugerem uma ambiência sombria, triste e impregnada de odores. Tal jogo coloca o intérprete sob os efeitos de qualidades concretizadas na imagem e que são convertidas pela mente do intérprete em qualidades de sentimento. Nas palavras de Peirce (1958, CP 8.332):

Tomando o signo no seu sentido mais amplo, seu interpretante não é necessariamente um signo. [...] mas nós podemos tomar o signo no sentido tão largo a ponto do seu interpretante não ser um pensamento, mas uma ação ou experiência, ou podemos mesmo alargar tanto o significado do signo a ponto do seu interpretante ser uma mera qualidade de sentimento.

Assim, por uma fração mínima de tempo, a reprodução da fotografia se faz sinsigno icônico, ou seja, na relação com o objeto, o signo prepondera como ícone, enquanto imagem, que aparece como mera aparência, ou seja, como formas que se apresentam. Os efeitos são as qualidades de sentimento vinculadas à ambiência descrita.

No entanto, outro intérprete, mas com uma experiência colateral que o aproxima do objeto dinâmico do signo, talvez por acompanhar as notícias sobre a Guerra da Ucrânia, pode identificar os momentos em que a fotografia foi realizada. Nesse caso, o signo pode prevalecer como sinsigno indicial e o efeito é o da constatação de um momento singular dessa guerra. Assim, ele percorre a imagem coletando pistas do real, ou seja, o signo, na relação com o objeto dinâmico, prepondera como índice.

Um índice, nas palavras de Peirce (1932, CP 2.315), envolve a existência de seu objeto. E ainda, “se refere a seu objeto não tanto em virtude de uma similaridade ou analogia qualquer com ele, nem pelo fato de estar associado a caracteres gerais que esse objeto possa ter, mas sim por estar numa conexão dinâmica (espacial, inclusive) com o objeto” (Peirce, 1932, CP 2.305). Ou seja, o índice é um signo que é afetado por seu objeto, existente e singular, para o qual o sinsigno aponta, indica.

Neste caso, todos os aspectos que compõem a cena fotografada são pistas do real. O chão de madeira desgastada pelo tempo em que jaz um corpo; o revestimento da parede que, numa singela harmonia, brinca com formas nas cores azul e amarela; a toalha da mesa com estampa quadriculada nas cores amarela e marrom, sobre a qual estão dispostas caixas de remédios abertas e com comprimidos à mostra, sacos plásticos, e algumas garrafas pequenas e aparentemente vazias. Há também cadeiras de madeira surradas pela ação do tempo, bacias brancas e grandes de ágata embaixo da mesa, e outras peças de ágata branca e com flores pequenas próximas à outra cadeira, além de pedaços de pano espalhados pelo chão. O cão, com o corpo curvado, parece erguer a cabeça e os olhos em direção ao fotógrafo. O corpo, com o rosto coberto por parte do casaco (como se alguém tivesse tido o cuidado de não o mostrar), cabelos grisalhos à mostra, jaz ali, imensamente pesado.

As cores amarela e azul insistem, talvez para lembrar ao intérprete que estamos na Ucrânia, cuja bandeira ostenta faixas amarelas e azuis. Os remédios sinalizam que as pessoas que ali viviam deviam ter uma saúde precária. O lugar traduz uma vida simples e desprovida de conforto.

Outras informações que caracterizam a singularidade deste acontecimento são dadas por um dos fotógrafos que integrou a equipe da Agência *Associated Press*, que recebeu o Prêmio Pulitzer de fotojornalismo, com quinze fotografias da Guerra da Ucrânia. Esta que estamos analisando foi realizada pelo fotógrafo brasileiro Felipe Dana. A cena flagrada, segundo (Brasileiro [...], 2023), ocorreu na cidade de Bucha, na periferia de Kiev, onde dezenas de corpos de civis foram abandonados pela cidade, após um ataque, possivelmente dos russos. Em uma residência, uma senhora idosa foi encontrada morta na entrada da casa, vítima de um ferimento à bala, enquanto outra mulher, também morta, foi descoberta no interior. Segundo o fotógrafo, não foi possível determinar a causa da morte dessa segunda mulher. O cachorro foi o único sobrevivente naquela casa.

A reprodução da fotografia (Figura 1) tende a prevalecer como sinsigno indicial, pois os efeitos das qualidades vinculadas às cores, formas, texturas, iluminação e a conjunção desses

elementos, se amenizam com a força da conexão com o real. Os interpretantes tendem a ser os da seara da constatação, que incidem na busca de decifrar as pistas deixadas, sempre vinculando o objeto à realidade, ao momento singular flagrado, principalmente os relacionados à pessoa morta. No caso, baseando-se em relatos do fotógrafo, a atenção dos possíveis intérpretes se voltou para esta pessoa, o que o impeliu a investigar a causa da morte da mesma, mas sem sucesso. No caso, uma fotografia que prevalecesse como sinsigno icônico, com os aspectos referenciais amenizados, poderia gerar emoções e assim construir um tecido qualitativo profícuo à semiose, como explica Peirce (1998), em *A Lei da Mente*, o que não ocorre com esta fotografia analisada.

3 A fotografia enquanto um signo de lei e a perspectiva ranciereana

O olhar de um especialista em fotografia pode encontrar outras pistas. Primeiro porque, diante da reprodução fotográfica (Figura 1), esse especialista pode identificar as técnicas utilizadas na realização da fotografia, ou as especificidades do fazer de fotografias jornalísticas, ou se reportar às reflexões sobre imagens e, principalmente, sobre imagens que se propagam nas mídias, que provocam dor e sofrimento. Nesse caso, a fotografia se faz um legissigno, porque a semiose, ou a ação do signo, passa a ser guiada por regras ou normas compartilhadas culturalmente.

Para refletir sobre possíveis interpretantes, buscamos, inicialmente, as ideias de Rancière (2012). A crítica à realidade, segundo Rancière (2012), não se estabelece com a contraposição de uma imagem da realidade a uma imagem da aparência, ou com o deslocamento do intolerável na imagem para o intolerável da imagem. Neste sentido, vale questionar em que medida a reprodução fotográfica exibida desloca o olhar do intérprete para ao intolerável da imagem?

Ao mencionar o caso da foto de Oliviero Toscani – a de uma modelo anoréxica espalhada pela Itália, na semana da Moda de Milão, de 2007 – Rancière (2012, p. 83-84) explica que tal imagem não tem potencial para criticar a realidade, pois é parte “do mesmo regime de visibilidade daquela realidade, que exibe alternadamente a sua face de aparência brilhante e seu avesso de verdade sórdida que compõem um único e mesmo espetáculo”. Tal imagem, que guarda uma aproximação intensa ao real, leva o intérprete a constatar que o que ele vê é real demais, que o que vê é intoleravelmente real, a ponto de colocar o real em suspeita, o que não produz crítica. Não há realidade intolerável que a imagem possa opor à fascinação das

aparências, “mas um único e mesmo fluxo de imagens, um único e mesmo regime de exibição universal, e é esse regime que constituiria hoje o intolerável” (Rancière, 2012, p. 84).

O intolerável na imagem pode levar o espectador a “fechar os olhos ou desviar o olhar” (Rancière, 2012, p. 85), podendo assim, transportá-lo para o intolerável da imagem. No caso da reprodução fotográfica (Figura 1), o intérprete pode desviar o olhar ou voltar-se para o intolerável da imagem, a pessoa morta. Aí o interesse em saber como a pessoa morreu e se ela compõe a quantidade de civis mortos no ataque em Bucha.

As explicações para tal uso de imagens intoleráveis, segundo Rancière (2012, p. 86), estão vinculadas à denúncia da sociedade do espetáculo de que “se toda imagem simplesmente mostra a vida invertida, tornada passiva, basta virá-la para desencadear o poder ativo que ela desviou”. Daí as “imagens de ação, imagens da verdadeira realidade ou imagens imediatamente invertíveis em sua realidade verdadeira, para mostrar que o simples fato de ser espectador, o simples fato de olhar imagens é uma coisa ruim” (Rancière, 2012, p. 87). Há algo de mal na imagem e a única ação possível do espectador em relação a isto é a culpa, e ainda, é uma ação que depende de outra imagem.

Nas palavras de Rancière (2012, p. 87):

Esse aparente paradoxo tem sua razão: se não olhasse imagens, o espectador não seria culpado. Ora, ao acusador importa mais a demonstração de sua culpa do que sua conversão à ação. É aí que ganha toda a importância a voz que formula a ilusão e a culpa. Ela denuncia a inversão da vida que consiste em ser consumidor passivo de mercadorias que são imagens e de imagens que são mercadorias. Diz que a única resposta a esse mal é a atividade. Mas também nos diz que nós, que olhamos as imagens por elas comentadas, nunca agiremos, permaneceremos espectadores de uma vida que passou para a imagem.

Deste modo, o mal da imagem vem com a voz da autoridade, “voz soberana que estigmatiza a vida falsa na qual ela sabe que estamos condenados a comprazer” (Rancière, 2012, p. 87). É ela que, supostamente, leva o espectador do intolerável na imagem para o intolerável da imagem.

Contudo, é preciso agregar a isto o fato que entendemos a imagem como “um elemento num dispositivo que cria certo senso de realidade, certo senso comum” (Rancière, 2012, p. 99). Assim sendo, as imagens intoleráveis precisam ser pensadas, considerando-se os dispositivos que as criam e a ideia de senso comum. Senso comum é definido como.

[...] acima de tudo, uma comunidade de dados sensíveis: coisas cuja visibilidade considera-se partilhável por todos, modos de percepção dessas coisas e significados também partilháveis que lhes são conferidos. É também a forma de convívio que liga

indivíduos ou grupos com base nessa comunidade primeira entre palavras e coisas. O sistema de informação é um “senso comum” desse tipo: um dispositivo espaço-tempo dentro do qual palavras e formas visíveis são reunidas em dados comuns, em maneiras comuns de perceber, de ser afetado e de dar sentido (Rancière, 2012, p. 99).

A imagem pode ser pertinente para criticar a realidade se romper com o senso comum construído por um dispositivo. “O problema não é opor a realidade a suas aparências. É construir outras realidades, outras formas de senso comum, ou seja, outros dispositivos espaço-temporais, outras comunidades de palavras e coisas, formas e significados” (Rancière, 2102, p. 99).

A reprodução fotográfica (Figura 1), na perspectiva de Rancière, portanto, não faz crítica à realidade, pois simplesmente chama o olhar do espectador/intérprete para o intolerável da imagem. Há também nessa imagem a reverberação do senso comum que permeia o fazer de imagens fotojornalísticas, que não tratamos aqui, mas pode ser confirmado facilmente se atentarmos para as fotos ganhadoras do mesmo Prêmio, nas últimas décadas, que se reportam a fotografar situações de extrema miséria e de horrores de guerras. Na perspectiva peirceana, tais fotos não primam por amenizar os aspectos indiciais, o que gera efeitos de constatação da situação representada e que, no mais das vezes, convidam o intérprete a desviar o seu olhar da imagem. Sendo assim, a reprodução fotográfica não contribui para desencadear a semiose, que poderia envolver questões mais amplas vinculadas à guerra da Ucrânia.

A reprodução fotográfica (Figura 2) também está entre as fotos vencedoras. Ela mostra equipes de emergência transportando uma mulher grávida, por terrenos de uma maternidade destruída, na cidade ucraniana de Mariupol, em março de 2022, após um ataque russo. A mesma análise – valendo-se dos mesmos referenciais teóricos envolvidos na análise da reprodução fotográfica anterior (Figura 1) –, leva a resultados similares, sendo que o foco agora estaria na mulher grávida. Brasileiro [...] (2023) esclareceu que ambos – a mãe (Iryna Kalinina) e a criança – não sobreviveram.

Figura 2 – Mortes anunciadas...

Nota: 9 de março de 2022: Funcionários de emergência ucranianos e policiais retiram Iryna Kalinina, uma grávida ferida, de uma maternidade. Foto de Evgeniy Maloletka.

Fonte: Veja [...], (2023).

4 A fotografia enquanto um signo de lei e a perspectiva de Boltanski

A reprodução fotográfica (Figura 3) mostra ucranianos que se amontoam sob uma ponte destruída, enquanto tentam fugir atravessando o rio Irpin, nos arredores de Kiev, Ucrânia, em março de 2022. Nesta foto, não há elementos singulares, que deslocam a atenção do intérprete. O intérprete pode observar um determinado local – destruído – e uma grande variedade de pessoas aglomeradas – homens e mulheres, crianças, jovens, adultos e idosos – esperando o momento oportuno para continuar a jornada que, provavelmente, consiste em se retirar da cidade bombardeada.

Figura 3 – Em fuga...



Nota: 5 de março de 2022: ucranianos perto de ponte que foi destruída perto de Kiev. Foto de Emilio Morenatti.

Fonte: Veja [...], (2023).

Para tratar do engajamento de pessoas em questões que envolvem o sofrimento a distância, buscamos ideias de Boltanski (1999). A política da piedade, proposta por Boltanski (1999), envolve a distinção entre afortunado e desafortunado, ou seja, nela, a boa fortuna e a má fortuna são condições que definem grupos separados. Tal política observa os desafortunados em massa, mesmo que seja “[...] necessário destacar infortúnios particulares da massa a fim de inspirar piedade” (Boltanski, 1999, p. 4). Nela, a urgência da ação para colocar fim ao sofrimento sempre vem à frente de considerações como a justiça, e “[...] é apenas em um mundo em que o sofrimento foi banido que a justiça pode fazer valer seus direitos” (Boltanski, 1999, p. 5).

No caso das fotografias que envolvem a Guerra da Ucrânia, os desafortunados são as vítimas diretas dessa guerra, enquanto as demais pessoas são os afortunados. Estes vivenciam a dor e o sofrimento gerados pela guerra a distância. Mas como tais fotografias poderiam gerar piedade no intérprete de modo a levá-lo a algum tipo de ação? Primeiro, é necessário distinguir compaixão da piedade. Para Boltanski (1999), compaixão e piedade são categorias próximas e desiguais quanto ao mérito, pois, por exemplo, afortunados e desafortunados podem viver no mesmo país, como aquele em que grande parte da população vive em níveis de extrema pobreza, sem que mantenham algum tipo de contato, nem mesmo visual, como se uma espécie de cegueira pairasse no ar, a ponto de os afortunados não conseguirem formar uma ideia sobre o

sofrimento alheio. Mas, é possível também que esses afortunados demonstrem compaixão pelos desafortunados sem que haja uma política para isso.

Boltanski (1999), baseando-se em Arendt, enfatiza que a compaixão é direcionada a indivíduos particulares, a sofrimentos particulares. Ela não é eloquente, não envolve emoção e não propicia a generalização. Deste modo, a compaixão é o oposto da piedade, que se generaliza a fim de ganhar distância, o que se faz necessário para a política. E generalizando torna-se eloquente, reconhecendo-se como emoção e sentimento.

A política da piedade requer o estabelecimento de equivalências para alcançar uma generalidade, equivalências essas que se baseiam em técnicas estatísticas que envolvam dados relacionados à situação que causa sofrimento. E ainda, os indicadores econômicos podem servir de medidas de equivalência, mas não servem para inspirar piedade. Para tanto, conforme adverte Boltanski (1999), é necessário despertá-la por meio da imagem de corpos em sofrimento e abranger a pluralidade das situações dos desafortunados, que deve ser reunido tanto por sua singularidade quanto pelo que há de comum entre eles. E ainda, os desafortunados não podem ser representados como amigos ou inimigos, para não envolver a figura comunitária, e devem ser singularizados, mas não subqualificados, de modo que cada desafortunado traga em si a imagem de multidões de substitutos. Boltanski (1999, p. 12) então anuncia a sua hipótese:

[...] o espetáculo do sofrimento, incongruente quando visto a distância por quem não sofre, e o mal-estar que esse espetáculo infalivelmente provoca [...] não é uma consequência técnica dos modernos meios de comunicação, mesmo que o poder e a expansão da mídia tenham trazido miséria para a intimidade de famílias afortunadas com eficiência sem precedentes. Da mesma forma, os problemas colocados ao espectador [...] surgem ao mesmo tempo quando a piedade é introduzida na política.

Boltanski (1999) menciona dois tipos de sofrimento: o ordinário e o evitável. O primeiro é aquele que faz parte da vida, como a morte devido à idade; o outro é o evitável, como a morte prematura de crianças. Explica que para este último é mais difícil estabelecer uma conexão causal imediata entre os desafortunados e os agentes causadores, o que requer que se adote o princípio de equivalência, “[...] que torna possível uma generalização de maior nível que permite reunir duas condições aparentemente distantes” (Boltanski, 1999, p. 67). Se se estabelece a convenção única da equivalência, então as pessoas podem ser julgadas pela mesma realidade.

Em relação ao impacto de representações do sofrimento, Boltanski (1999) busca vincular estados emocionais a processos cognitivos. As emoções são formadas por crenças

avaliativas, que se sustentam na imaginação, bem como por crenças existenciais. Elas envolvem desejos e intenções comprometidas com a ação, ou seja, comprometidas com a mudança de uma situação. A raiva, por sua vez, se firma pela crença em uma injustiça, o que suscita o desejo de punir o culpado. No caso das ficções, as crenças existenciais que estão ausentes são substituídas pela imaginação com a qual são combinadas crenças avaliativas e, assim, tanto no caso de ficção como de realidade, a retenção das mesmas crenças avaliativas conta para a continuidade entre emoções reais e ficcionais.

Então, se algo nos desperta para a ação, para querer mudar uma situação, é porque o entendimento é de que aquilo é, de fato, real. Com isso, outras questões precisam ser aclaradas, tais como a existência de desafortunados; quem são eles de fato; quem são os opressores e como identificá-los sem nos enganarmos, e como saber quem são os verdadeiros benfeiteiros e quem são os hipócritas.

Em seguida, Boltanski (1999) menciona quatro incertezas que podem provocar desvios da emoção, que estão relacionadas às crenças avaliativas, às existenciais, ao desejo e às ações comprometidas com a ação. Dessas incertezas advêm a hipótese de que:

[...] a emoção encenada pela mídia ocupa uma posição instável entre a emoção real e a emoção ficcional. Está ligada a emoções reais na medida em que o sofrimento dos desafortunados colocado à vista é dado como real [...], cuja autenticidade é capaz de ser o assunto de um argumento. É precisamente na medida em que o sofrimento relatado é real que a emoção do espectador deve igualmente ter as características de uma emoção real para que ela seja moralmente aceitável (Boltanski, 1999, p. 152 - 153).

Contudo, a distância entre o espectador e os desafortunados pode transformar uma emoção real em uma emoção ficcional. Para evitar esse desvio, é essencial manter o foco em uma orientação voltada para a ação.

Retomando as incertezas, elas podem envolver conflito de crenças: há um excesso de sofrimento e desafortunados, mas os espaços nas mídias são limitados, o que implica que nem todos podem ser representados, bem como envolvem as crenças existenciais: embora não haja dúvida sobre a existência de desafortunados, opressores e benfeiteiros, há incertezas quanto ao papel que cada um ocupa, pois o opressor pode, de alguma forma, ser também uma vítima, enquanto o benfeitor pode ter interesses ocultos.

Por fim, vejamos algumas sugestões de Boltanski (1999) para a efetividade do discurso em suscitar a piedade divididas em cinco aspectos. O primeiro refere-se à intencionalidade: o discurso deve empregar expressões que revelem uma intenção clara. O segundo envolve o uso

da expressividade corporal. O terceiro deve considerar, em alguma medida, o sacrifício envolvido na ação. O quarto aspecto exige a presença do outro no discurso. Finalmente, o quinto ponto é o compromisso que o discurso deve selar.

Para concluir, apresentamos algumas possíveis estratégias para elaboração e análise de produtos que envolvam sofrimento a distância e que sejam mais efetivos na instauração de uma política da piedade. Tais produtos, na sua composição, devem primar por: 1) apresentar dados gerais e objetivos sobre os desafortunados; 2) abranger a pluralidade das situações dos desafortunados, reunindo-os tanto pela singularidade de cada caso quanto pelos elementos comuns que os unem.); 3) apresentar imagem de corpos em sofrimento; 4) não envolver figuras comunitárias e sim figuras singularizadas, sem cair em subqualificações, e distanciando-se de estereótipos; 5) deixar claro o sofrimento ou os riscos que o denunciante pode enfrentar; 6) suscitar emoções e 7) não colocar o foco em pessoas como responsáveis pela constituição de uma comunidade de apoiadores.

A reprodução fotográfica (Figura 3) vai ao encontro das ideias de Boltanski (1999), pois ela apresenta imagens de corpos em sofrimento (os ucranianos aglomerados junto à ponte destruída), que abrangem a pluralidade de desafortunados (crianças, jovens, adultos e idosos). Eles estão reunidos tanto por sua singularidade quanto pelo que há de comum entre eles, de modo que cada desafortunado traz em si a imagem de multidões de substitutos. Ela leva o intérprete a se distanciar de um desafortunado individualizado e refletir sobre a situação dos desafortunados, em geral.

Considerações finais

O artigo buscou esclarecer como a fotografia jornalística, ao envolver dor e sofrimento, pode tanto suscitar uma crítica à realidade quanto incitar a piedade, o que, potencialmente pode levar à ação.

As análises realizadas, sob as lentes da semiótica peirceana, das ideias de Rancière sobre a imagem intolerável e dos fragmentos da política da piedade de Boltanski, revelam pontos importantes para a efetividade fotojornalística.

No âmbito da semiótica peirceana, fotografias que amenizam seu caráter indicial em favor de aspectos qualitativos (cores, formas, texturas) tendem a prevalecer como *sinsignos icônicos*, suscitando afeções o que contribui para a continuidade da semiose e, para um possível envolvimento do intérprete com a situação problematizada. O foco excessivo no indicial, como

na Figura 1, pode limitar a semiose à mera constatação da situação que provoca dor ou sofrimento ou desviar o olhar do espectador.

Sob a perspectiva de Rancière, a verdadeira crítica à realidade por meio de uma imagem não se dá pela simples exibição do "intolerável da imagem", que pode apenas reforçar um "senso comum" existente no fotojornalismo. Para ser efetiva, a fotografia precisa romper com esse senso comum e construir novas realidades, estimulando uma visão crítica mais ampla.

Na esteira do pensamento de Boltanski, para gerar a piedade (que incita à ação), a fotografia deve ir além de gerar a compaixão por um indivíduo isolado. É fundamental apresentar imagens de corpos em sofrimento que abranjam a pluralidade dos desafortunados, reunindo singularidade e elementos comuns, permitindo que cada um represente "multidões de substitutos". A Figura 3 (pessoas em fuga), ao retratar um coletivo, exemplifica essa abordagem que visa suscitar a piedade e, consequentemente, a reflexão sobre a situação geral, que pode gerar ação por parte do intérprete.

Por fim, o estudo enfatiza que as fotografias jornalísticas que abordam dor e sofrimento devem buscar um propósito político claro, seja ele o de gerar crítica ou incitar a piedade. Isso implica em amenizar o foco no intolerável da imagem individualizada para que as fotos promovam um engajamento mais efetivo do intérprete, levando-o a refletir e a agir sobre as situações de dor e sofrimento, em vez de apenas registrá-las de forma passiva.

Referências

BOLTANSKI, Luc. **Distant suffering**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

BRASILEIRO é vencedor do prêmio Pulitzer de fotografia. [S. l.: s. n.], 2023. 1 vídeo (18:45 min). Publicado pelo canal BandNews TV. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VW6uBNA6ZNo&t=7s>>. Acesso em: 10/06/2024.

PEIRCE, Charles Sanders. **A lei da mente**. Lisboa: Casa da Moeda, 1998.

PEIRCE, Charles Sanders. Elements of logic. In: HARSTONE, Charles; WEIS, Paul. **Collected papers of Charles Sanders Peirce**. Cambridge: Harvard University Press, 1932.

PEIRCE, Charles Sanders. Principles of philosophy. In: HARSTONE, Charles; WEIS, Paul. **Collected papers of Charles Sanders Peirce**. Cambridge: Harvard University Press, 1931.

PEIRCE, Charles Sanders. Reviews, Correspondence, and Bibliography. In: BURKS, Arthur W. **Collected papers of Charles Sanders Peirce**. Cambridge: Harvard University Press, 1958.

PEIRCE, Charles Sanders. The simplest Mathematics. In: HARSTONE, Charles; WEIS, Paul. **Collected papers of Charles Sanders Peirce**. Cambridge: Harvard University Press, 1933.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

VEJA fotos da guerra na Ucrânia que venceram prêmio Pulitzer. *In: G1. [São Paulo]*, 8 maio 2023. Disponível em: <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2023/05/08/veja-fotos-da-guerra-da-ucrania-que-venceram-premio-pulitzer.ghtml>>. Acesso em: 10/07/2024.

Recebido em: 06/07/2025

Aceito em: 27/08/2025