



## **A formação da identidade de judeus e palestinos nos meios de comunicação: como se deu cobertura da Invasão da Faixa de Gaza em 2014 pelas principais revistas brasileiras**

The formation of the identity of Jews and Palestinians in the media: how was the coverage of the Gaza Strip invasion in 2014 by the main Brazilian newsmagazines.

**André Melo Mendes\***

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) | Belo Horizonte, Brasil  
andremelomendes@hotmail.com

**Juliana Ferreira\*\***

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) | Belo Horizonte, Brasil  
juckel@gmail.com

**Resumo:** Esse artigo busca entender como os palestinos e os judeus foram representados nas páginas das revistas semanais *Veja*, *Istoé* e *Carta Capital* em julho de 2014, quando se deu a operação conhecida como Margem Protetora. Para isso, foram trabalhadas as noções acontecimento (a partir das ideias de Louis Queré) e de enquadramento (Erwin Goffman). Ao operacionalizar tais conceitos, utilizamos como ferramenta uma análise imagética e textual baseada nos princípios de Erwin Panofsky e Roland Barthes, além do conceito de *pathosformeln* que Aby Warburg desenvolveu para compreender como uma imagem é capaz de sobreviver no universo simbólico de uma certa sociedade. O artigo conclui que as quatro revistas apresentaram diferentes narrativas para o mesmo acontecimento, assim como identidades distintas para os atores envolvidos nesse acontecimento. Todas as revistas utilizaram imagens que evocam a iconografia cristã.

**Palavras-chave:** Identidade. *Pathosformeln*. Iconografia cristã.

**Abstract:** This article seeks to understand how Palestinians and Jews were represented by the pages of the main Brazilian newsmagazines in July 2014, when the operation known as the Protecting Margin took place. For this, the notions of *acontecimento* (Louis Queré) and *framing* (Erwin Goffman) were used. In operationalizing such concepts, we use an image and textual analysis based on the principles of Erwin Panofsky and Roland Barthes, as well as the concept of *pathosformeln* that Aby Warburg developed to understand how an image can survive in the symbolic universe of a certain society. The article concludes that the four newsmagazines presented different narratives for the same event, as well as distinct

---

\* Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais e Professor do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais.

\*\* Mestre em Comunicação Social pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais.



identities for the actors involved in this event. All magazines used images that evoke Christian iconography.

**Keywords:** Identity. *Pathosformeln*. Christian Iconography.

## Introdução

Na contemporaneidade, a percepção de que cada um de nós possui uma identidade unificada, desde o nascimento até a morte, é cada vez mais tratada como uma fantasia desenvolvida entre o Humanismo Renascentista do século XVI e o Iluminismo do século XVIII. A noção de um sujeito soberano passou a ser veementemente contestada a partir de meados do século XX, com a divulgação das ideias de Freud, Saussure, Nietzsche e do pensamento marxista.<sup>1</sup>

As ideias desenvolvidas por esses pensadores influenciaram diversos movimentos identitários que passaram a contestar a possibilidade da existência de um sujeito uno e estável. Sem uma identidade fixa ou permanente, o sujeito passou a ser entendido como aquele que assume identidades diferentes em momentos distintos, identidades essas algumas vezes contraditórias.

Se no plano individual essa nova maneira de pensar a identidade vem sendo consolidada no senso comum, as identidades de grupos específicos como judeus, palestinos e muçulmanos (entre outros) continuam sendo constituídas por ilusões de integridade veiculadas pelos meios de comunicação.

Por meio da televisão, das revistas, dos jornais e, nas últimas décadas, das redes sociais, temos a impressão de que sabemos de tudo o que se passa no mundo, quais são os temas mais importantes, quem são os “vilões” e os “mocinhos”. Entretanto, apesar de os meios de comunicação, especialmente o jornalismo tradicional, insistirem que são veículos neutros de expressão da verdade, sabemos que isso não passa de uma estratégia.<sup>2</sup> Supostamente, as empresas de comunicação narram apenas os fatos que consideram pertinentes segundo uma tabela própria de valores, usando uma série de filtros e enquadramentos que estão de acordo com seus interesses econômicos e políticos.

No que diz respeito às identidades de judeus e de palestinos, boa parte das informações que o brasileiro tem acesso está relacionada ao conflito que se acirrou após a Segunda Guerra Mundial. As relações entre esses dois povos, pouco amistosas desde a fundação de Israel, acirraram-se em junho de 2014 com o sequestro e a morte

---

<sup>1</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

<sup>2</sup> SÁDABA, 2007.



de três adolescentes judeus na Cisjordânia. Em retaliação a esse ato, um garoto palestino foi raptado e queimado vivo por extremistas judeus, o que levou a uma série de protestos na Faixa de Gaza, culminando no lançamento de foguetes pelo Hamas contra o sul de Israel. Em resposta, o exército judeu iniciou uma campanha de intenso bombardeio aéreo contra o território palestino em 8 de julho – ação que não intimidou o Hamas, que continuou lançando foguetes. Diante do ataque incessante do grupo terrorista, Israel invadiu a Faixa de Gaza e, então, os combates se tornaram generalizados, com a morte de centenas de pessoas.<sup>3</sup>

Nesse período, as quatro principais revistas brasileiras – *Veja*, *Carta Capital*, *Época* e *IstoÉ* - dedicaram grande atenção a esse conflito com variações significativas em suas narrativas. Três revistas apresentaram enquadramentos alinhados com a postura adotada pela diplomacia brasileira, que condenou a ação do exército judeu, enquanto *Veja* foi a única revista que optou por não investir numa completa vitimização dos palestinos, concentrando sua abordagem na responsabilização do grupo terrorista Hamas, chamando a atenção para sua influência decisiva nos rumos do conflito.

Como foi visto, as noções que boa parte dos brasileiros tem do que é ser judeu, palestino, muçulmano, entre outras identidades, advêm das informações veiculadas sobre esses grupos pelos meios de comunicação. Compreender como essas identidades foram representadas pelos meios de comunicação e de que maneira o acionamento de certas categorias e sentidos pela via das narrativas verbais e não verbais reifica (e tensiona) uma certa identidade sobre palestinos e judeus é importante para o entendimento de como esses meios contribuem para a formação de identidades e como são construídos os valores na sociedade brasileira.

Um detalhe interessante sobre as inscrições imagéticas utilizadas pelas revistas é a de que, apesar de haver diferenças na narração desse acontecimento, todas utilizaram imagens que possuem traços da iconografia cristã para expressar a dor das vítimas desse conflito. Refletir sobre o vínculo da nossa sociedade com o imaginário cristão pode ajudar a compreender melhor como a definição do imaginário do sofrimento na sociedade ocidental está vinculada à iconografia cristã. Pelo menos duas dessas imagens trataram da dor diretamente relacionada à simbologia católica, e as outras duas, indiretamente. Mesmo na revista *Veja*, cuja abordagem do fato foi bem diferente das suas concorrentes, utilizou-se uma imagem desse tipo.

## 1 O enfraquecimento da “verdade”

Na pós-modernidade, teóricos como Zygmunt Bauman, Néstor Canclini e Stuart Hall defendem a ideia de que há uma “crise na identidade” do indivíduo ocidental. Essa

---

<sup>3</sup> Estima-se 825 mortos, dentre eles 33 soldados israelenses, 119 integrantes do Hamas e 578 civis palestinos. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Opera%C3%A7%C3%A3o\\_Margem\\_Protetora](https://pt.wikipedia.org/wiki/Opera%C3%A7%C3%A3o_Margem_Protetora)



perda de um “sentido de si”, do seu lugar no mundo social e cultural é chamada de descentramento do sujeito.<sup>4</sup> As mesmas ideias que trouxeram instabilidade para a formação da identidade contemporânea influenciaram o enfraquecimento da ideia de existência de uma verdade única e universal. Tal como a identidade deixou de ser pensada como algo imutável e coerente, a verdade também sofreu modificações a partir da percepção de que é impossível sustentar a ideia de acesso direto ao real. As teorias da linguagem, que vêm dominando o pensamento acadêmico na contemporaneidade, consideram que o acesso ao mundo fora de nós só é possível por meio de representações imperfeitas desse mundo.

Nesse contexto em que a verdade universal e a ideia de uma imagem transparente não mais se sustentam, nenhum relato encontra legitimidade suficiente para organizar a diversidade (e o caos) do mundo.<sup>5</sup> Mesmo assim, no processo de disputa pela definição (temporária) da verdade, os meios de comunicação têm uma importante participação e tentam impor uma certa versão do fato, em geral aquela que mais lhes interessa, mesmo que neguem essa postura. Nesse processo de seleção (e hierarquização), os acontecimentos escolhidos são traduzidos pelos meios de comunicação para narrativas que sejam inteligíveis e façam sentido para grande parte da população.

## **2 O acontecimento e o enquadramento**

Segundo Louis Quéré, um acontecimento teria uma “vida dupla”, na qual a “primeira vida” seria relacionada à dimensão mais imediata e experiencial desse acontecimento (o momento em que o fato se daria na experiência) sendo posteriormente transformado em discurso e individualizado.<sup>6</sup> A mídia atuaria no segundo momento, tratando daquilo que Quéré chamou de acontecimento-objeto, quando o acontecimento é tornado inteligível e divulgado por meio de estratégias discursivas, como descrição, narração e pano de fundo pragmático.<sup>7</sup>

Apesar de o conhecimento pleno de um fato não ser possível, é importante (e necessário) compreender as estratégias utilizadas pelos diversos grupos de interesse/atores sociais que têm atuado na sociedade brasileira, articulando-se para estabelecer as verdades dominantes, mesmo que temporárias, que podem disputar essa posição/lugar e quais são os vencedores dessa disputa pela determinação, mesmo que temporária, dos consensos, assim como as identidades que são (ou não) legitimadas.

---

<sup>4</sup> HALL, 2006.

<sup>5</sup> CANCLINI, 2012.

<sup>6</sup> QUÉRÉ, 2005.

<sup>7</sup> FRANÇA, 2012.



Segundo Erwin Goffman, esses consensos seriam determinados a partir de certos enquadramentos propostos pela mídia, no segundo momento do acontecimento – quando ele é transformado em discurso/narrativa. Esse conceito de enquadramento, desenvolvido a partir das ideias de Erwin Goffman, parece-nos útil porque trata dos princípios de organização que estruturam os acontecimentos e servem para definir a situação e a nossa implicação neles, o que o autor chama de “quadros de experiência”.<sup>8</sup>

O uso desse conceito (enquadramento a partir de uma matriz goffmaniana) vem crescendo nos estudos comunicacionais nos últimos anos. Na origem, ele foi usado para compreender melhor como se dão as interações face a face, realizando microanálises das relações pessoais. Ao longo dos anos, entretanto, o conceito de enquadramento tem sido muito utilizado nas ciências humanas, inclusive em estudos de comunicação, com uma abordagem direcionada ao conteúdo, utilizada particularmente no campo do jornalismo.<sup>9</sup>

Partindo do pressuposto de que qualquer narrativa é uma síntese imperfeita de um fato, uma construção de um mundo possível que encarna discursos e pontos de vista,<sup>10</sup> em nosso artigo nos interessa essa forma mais recente de operacionalização do conceito, que foca na análise do conteúdo discursivo veiculado nas mídias, concentrando-se nos modos como as narrativas usadas por cada revista enquadram a realidade.

### 3 A imagem fotográfica

Nosso acontecimento-objeto inclui os textos e as imagens utilizados por essas matérias que, nesse artigo, serão considerados como textos, no sentido amplo, constituídos por signos e, portanto, portadores de discursos. Essa ideia é baseada nos conceitos de signo e representação, desenvolvidos pela semiologia e pela semiótica de base peirceana, utilizada direta ou indiretamente ao longo dos anos por pensadores como Roland Barthes, Allan Sekula e Craig Owens. Segundo essa abordagem, a fotografia não é pensada como transparente ou imparcial, já que possui uma retórica, fruto da escolha dos signos que a compõem e na forma como eles estão combinados.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> GOFFMAN, 2012.

<sup>9</sup> FRANÇA; SILVA; VAZ, 2014.

<sup>10</sup> ANTUNES, 2014.

<sup>11</sup> Esses pensadores partem da ideia de que não é possível o acesso direto ao real (ou à realidade) e a percepção do mundo fora de nós se dá por meio de representações imperfeitas, chamadas signos. A principal característica dos signos é que eles não representam completamente nem a *coisa em si* (o real), nem outros signos. Os signos não têm um significado fixo, e seu sentido pode variar de acordo com o contexto, o tempo histórico e a



Para a análise das fotos e dos textos a ela vinculados, utilizamos um método baseado nas proposições de Erwin Panofsky (2002) e que incorpora o estudo das legendas e títulos vinculados às imagens selecionadas, de acordo com as proposições de Roland Barthes (1990). Apesar da semelhança com o método de Panofsky, o método aqui utilizado possui uma diferença fundamental: não considera o último nível da análise da forma proposta pelo pesquisador alemão, que afirma que a intuição de um leigo pode ser mais efetiva que a capacidade intelectual de um pesquisador experiente.<sup>12</sup>

A análise consiste basicamente em dois momentos: um objetivo (analítico) e outro subjetivo (síntese interpretativa), nos quais a legitimidade das afirmações e as reflexões produzidas no último momento devem estar ancoradas nas informações colhidas no primeiro momento. Na etapa analítica, são consideradas as qualidades formais dos signos: questões de composição, enquadramento, além do contexto histórico em que estão situados e o diálogo com outras imagens da História da Arte.

Apesar de ser importante toda a informação levantada sobre os signos na parte objetiva, não podemos nos esquecer de que cada um deles adquire valor e sentido específicos de acordo com sua inserção junto aos outros elementos que constituem a imagem. Assim, no último momento da análise, a síntese interpretativa, devemos buscar compreender como os signos estão articulados e o que representam naquele contexto específico. Com essa metodologia, pretendemos evitar a circularidade interpretativa e a superficialidade das análises, bastante comuns a essa prática.<sup>13</sup>

A essa metodologia, acrescentamos, na parte relativa à contextualização da fotografia, uma reflexão baseada no trabalho do pesquisador alemão Aby Warburg sobre a capacidade de a imagem sobreviver no universo simbólico de certa sociedade e, assim, influenciar a produção de sentido de outras imagens dessa sociedade.

---

subjetividade dos envolvidos na comunicação/interpretação. Sob esse ponto de vista, uma imagem fotográfica é entendida como sendo constituída por signos que, combinados, criam sentido, mesmo que muitos leitores não se deem conta desse fato. Além disso, o significado de uma fotografia, como afirma Sekula, está inevitavelmente sujeito a uma definição cultural e carrega mensagens, “sendo tudo menos neutra” (SEKULA, 2013, p. 387).

<sup>12</sup> O método de Panofsky possui três níveis: tomando-se, por exemplo, uma pintura de *A Última Ceia*, o primeiro nível corresponderia à percepção do quadro como uma pintura em que treze homens estão sentados à mesa. No caso do quadro *A Última Ceia*, um observador do Ocidente entenderia que a pintura dos treze homens sentados à mesa representaria o evento descrito na Bíblia como a última ceia entre Cristo e seus discípulos. O último nível ou nível do significado intrínseco leva em conta a história pessoal, técnica e cultural do analista. Segundo o historiador alemão, nesse nível, é imprescindível ao analista uma capacidade de síntese, uma intuição que lhe permita unificar os significados visualizados em uma determinada reflexão – isso é o que ele chama de “intuição sintética”.

<sup>13</sup> Por constrangimento de espaço, foi apresentada uma versão simplificada do método de análise. Para maiores informações sobre essa metodologia, consultar: MENDES, 2019.



Nessas análises, será utilizado o conceito de *Pathosformel*, ou as “formas do patético”, conceito que vem sendo retomado por pesquisadores da contemporaneidade como Didi Huberman, Carlos Ginsburg e Gigliorgio Agamben.<sup>14</sup>

Aby Warburg considerava que os empréstimos feitos pela arte renascentista à Antiguidade Clássica não seriam apenas fruto de uma decisão estilística visando à solução de problemas meramente formais, mas um sintoma da orientação emocional daquele período.<sup>15</sup> Com o intuito de refletir sobre esse aspecto das imagens, ele desenvolveu o conceito de *Pathosformeln*, nome dado aos estados de ânimo convertidos em imagens, “autênticos e verdadeiros *topoi* figurativos”, que encarnariam “traços permanentes das comoções mais profundas da existência humana”.<sup>16</sup> Esse conceito considera que “as formas pictóricas podem ser transmitidas, transformadas e restauradas numa nova e vigorosa vida”.<sup>17</sup>

Esses conceitos interessam às análises deste artigo porque tratam de uma importante característica das imagens: sua sobrevivência no tempo por meio dos sentidos provisoriamente sedimentados e cristalizados nelas. Esta qualidade permite que as imagens – independentemente da percepção dos leitores/espectadores num certo momento histórico – estabeleçam ligações entre si de forma que, por exemplo, a imagem de um senhor segurando um bebê morto no século XXI (figura 1) esteja relacionada a outra imagem, criada dez séculos antes, na qual uma mulher abraça seu filho morto, descido da cruz.

---

<sup>14</sup> Segundo Giorgio Agamben, Warburg “descobriu” que havia uma persistência histórica das imagens e que essa característica permitiria a elas uma “sobrevivência”, uma vida póstuma. Agamben destacará que a “sobrevivência” da tradição clássica através de múltiplas mediações estaria vinculada a ação do sujeito histórico atualizando essas imagens (AGAMBEN, 2012). Didi-Huberman, outro pensador contemporâneo que também se interessou pelo trabalho de Warburg, destacou em *A imagem sobrevivente* que cada imagem teria uma trajetória histórica, antropológica, psicológica associada a ela, que constituiria seu próprio tempo. Isso implicaria dizer que o poder de significação de uma imagem estaria relacionado aos sentidos provisoriamente sedimentados e cristalizados nela (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 33; 34; 43).

<sup>15</sup> GINSBURG, 1989.

<sup>16</sup> GINSBURG, 1989, p. 45, p. 55. O termo *topoi* deriva de Aristóteles, que o usou para nomear consensos que formam a base de nosso pensamento e que orientam as escolhas que fazemos no dia a dia. Esse conceito pode ser adaptado para se falar de imagens, como é o caso deste artigo.

<sup>17</sup> WARBURG citado por GINSBURG, 2014, p. 74. Esses dois conceitos utilizados por Warburg estariam relacionados com a ideia de que a persistência de determinadas formas na cultura levaria ao revigoramento de certas forças psíquicas arraigadas na memória coletiva. Apesar de ser um aspecto interessante da sua pesquisa e ter interessado destacados pensadores contemporâneos, a parte que trata das “energias psíquicas primordiais” não nos é relevante neste artigo.



## 4 Análises

### 4.1 Pietá

No dia 30 de julho de 2014, a revista *Carta Capital* apresentou sua versão sobre os ataques de Israel à Faixa de Gaza. Nas páginas de abertura da matéria, foram usadas duas fotografias com tamanhos bem contrastantes. A principal ocupou a maior parte das duas páginas em que estava inserida e apresentou, em plano americano, um homem provavelmente acima dos 50 anos com um bebê nos braços. A outra, que recebeu um espaço bem menor, exibiu em plano geral algo que lembra um acampamento militar, onde um tanque se destaca ao fazer um disparo (figura 1).



Figura 1 - Imagem das páginas de abertura da reportagem de *Carta Capital* do dia 30 de julho de 2014

Na foto principal, o centro da atenção é um senhor de barba branca, bigode largo, rosto marcado por vincos e mãos bem enrugadas. Ao seu lado, outro homem, mais jovem, tem sua mão direita sobre a cabeça do bebê. O cenário é pouco nítido e cheio de áreas de sombras. O potencial dramático dessa fotografia aumenta quando percebemos que o lugar em que os personagens se encontram é provavelmente um hospital e que a criança pode estar morta, pois tem seus lábios arroxeados e marcas de sangue espalhadas pelo rosto.

O drama da morte é ampliado pela referência à imagem da *Pietà* na cena. Tal como Maria segura o corpo sem vida de seu filho nos braços, assim também faz esse





senhor, que nos oferece para a contemplação seu ente querido assassinado pelas bombas israelenses. Ao estabelecer uma similaridade formal entre o senhor e a forma da mãe de Cristo em sofrimento, a imagem atualiza, em outro tempo, a dor que foi vivida e revivida pelos cristãos através dos séculos. A outra imagem, que recebeu um espaço bem menor, exibiu um acampamento militar, no qual um tanque que ocupa o centro da imagem faz um disparo – não é visível a presença humana.

As duas fotos possuem uma única legenda: “Na luta desigual, de um lado morrem os civis e muitas crianças, do outro, sobretudo os soldados”. O texto reafirma a desigualdade no conflito, condenando indiretamente a ação de Israel e esclarecendo, sobretudo, a imagem principal, confirmando o que visualmente é sugerido: o infanticídio. O título da matéria, inserido logo abaixo, “Quando o Golias é judeu”, aparentemente, não estabelece uma relação direta com a imagem de um pai/avô com seu filho/neto. É necessário que o leitor conheça a história bíblica do confronto entre o judeu Davi e o gigante filisteu Golias para que tenha um ponto de partida onde ancorar sua interpretação. Nesse famoso confronto entre forças desproporcionais, houve um final improvável: a vitória do mais fraco sobre o mais forte, ressaltando a ideia de que quem está ao lado de Deus não deve temer nada.

O título inverte a relação de forças da história bíblica e caracteriza os judeus como Golias. É interessante notar que “Golias” não aparece diretamente nas imagens da reportagem, mas apenas por meio dos seus efeitos. Ou seja, destruição e morte, resultado da batalha – podemos pensar, também, que o tanque é a representação do gigante e, conseqüentemente, de Israel.

O texto impresso que integra a matéria apresenta uma descrição da Faixa de Gaza que assume o mesmo tom dramático encontrado na fotografia que abre a reportagem. Ao longo desse texto, outros argumentos são usados para condenar a ação dos judeus e ressaltar a situação de vítima dos palestinos. No texto impresso, há uma ênfase na ideia de que Israel fez uso de uma força desproporcional e, como consequência, houve a morte de vários inocentes, entre elas muitas crianças.

## 4.2 Mater dolorosa

Veiculada no mesmo dia que *Carta Capital*, a revista *Istoé* apresentou uma matéria sobre o acontecimento que ocupou quatro páginas da seção Internacional. As duas primeiras foram quase totalmente tomadas por um cenário devastado e apresentavam, no canto esquerdo da imagem, uma jovem mulher em desespero enquanto dois homens procuram por algo no meio dos destroços. A foto, que pode parecer simples a princípio, possui uma composição bem planejada, na qual a forma da mulher que ocupa um lugar privilegiado na composição (está localizada em um dos pontos considerados de maior tensão visual em uma imagem fotográfica: um dos pontos áureos – ver figura 2) remete à iconografia católica da *Mater Dolorosa*.



Figura 2 - Imagem das páginas de abertura da reportagem de *Istoé* do dia 30 de julho de 2014 e o detalhe dessa imagem destacando o uso dos pontos áureos

A expressão do seu rosto e a sua linguagem corporal tomam de empréstimo o sofrimento da mãe de Cristo diante do seu filho morto. Ao longo dos séculos, esse estado de ânimo da Virgem Maria foi convertido em imagem por diversos artistas, criando um *topoi* figurativo no qual foi assimilando uma série de sentimentos, mais especificamente o de dor intensa. Dessa forma, a semelhança visual entre a fotografia e essa *pathosformel* contribuem para potencializar a sensação dramática da cena.



Figura 3 – Montagem produzida a partir de imagens da *Mater dolorosa*

A apresentação ao leitor de um cenário devastado se constitui em outro elemento retórico muito importante dessa cena, já que o espaço destruído carrega em si grande potência de sentido. Em *Diante da Dor dos Outros*, Susan Sontag (2003) nos chama a



atenção para o fato de que prédios podem ser tão eloquentes como cadáveres deixados na rua. Essa percepção é compartilhada por Tzvetan Todorov (2014), que, ao comentar as imagens criadas por Goya, na série *Os desastres da guerra*, constata que a destruição do espaço aumenta o aspecto trágico dessa narrativa visual.

Segundo Todorov, ao utilizar desse recurso retórico visual, Goya pretendeu sugerir que o massacre infligido pelos soldados de Napoleão teve uma dimensão tão grande que não se restringiu aos seres humanos, mas também ao espaço em que eles viviam. A destruição material representaria, também, “o desaparecimento de toda referência moral que uma guerra carregaria consigo”.<sup>18</sup> O mesmo pode ser dito sobre essa imagem criada por Mohammed Salen, da agência Reuters. O cenário destruído, no qual a mulher foi retratada, contribui para ampliar a sua expressividade, a potência do seu sofrimento.

No texto da reportagem, o jornalista relata parte do cotidiano de uma família palestina, destacando a precariedade em que estão vivendo devido à ofensiva de Israel, confirmando aquilo que as fotografias sugeriam, ou seja, que os palestinos são aqueles que sofrem com o conflito, sem terem nenhuma culpa pelos atos cometidos pelos judeus.

### 4.3 Lamentação de Cristo

A revista *Época* abriu sua matéria da semana de 28 de julho com a imagem de um grupo de homens sentados em círculo, fotografados com a câmera em plongée. À exceção de um boné, uma touca e pedaços de tecido brancos, a maioria das roupas possui tons escuros. As cabeças abaixadas, os rostos com expressão tensa e o enquadramento reforçam a ideia de sofrimento e de luto. Devido à posição da câmera, não são visíveis muitas dessas faces. As poucas acessíveis ao olhar do leitor apresentam semblantes tensos, um pouco aflitos, como é comum nas representações da *Lamentação* pela morte de Cristo, uma das *pathosformels* mais importantes do cânone cristão.

---

<sup>18</sup> TODOROV, 2014, p. 141.



Figura 4 - Imagem das páginas de abertura da reportagem da revista *Época* do dia 28 de julho de 2014. Nessa iconografia relacionada à morte do Salvador, as imagens cristãs retratam a Virgem Maria pranteando a morte de seu filho. Além de Maria, também fazem parte da composição os seguidores de Cristo, que rodeiam seu corpo com expressões desoladas. Ao longo dos séculos, várias versões da cena foram recriadas por grandes mestres da pintura ocidental, tentando destacar o clima de tristeza que envolve a morte trágica do Salvador.

As primeiras representações cristãs dessa composição, vinculadas ao estilo Românico e Bizantino, apresentavam os personagens principais sem muita expressão, mas, a partir de Giotto, no século XIV, isso muda radicalmente. O artista italiano, considerado pai da pintura renascentista, foi um dos primeiros pintores a animar suas figuras com aspectos psicológicos, conferindo drama às representações sobre a vida de Cristo. Desde então, a repetição de certos estados de ânimo convertidos em imagens, especialmente aqueles relacionados ao sofrimento, ajudou a produzir um extenso e complexo conjunto de *topoi* figurativos (*pathosformeln*), que vêm alimentando o imaginário ocidental há séculos.

A força trágica e melancólica visível nas expressões dos homens é intensificada quando se percebe que o corpo de Cristo foi substituído pelos corpos de três crianças, deitados sobre liteiras vermelhas. A exposição do rosto delicado de uma das vítimas, aquela que está em primeiro plano, aliada aos rostos tensos dos homens sentados ao redor, acentua o caráter dramático da cena. No canto esquerdo, aproximadamente no



meio da imagem, um desses homens com camisa e calça escuras coloca suas duas mãos sobre um dos corpos cobertos, como se o acariciasse – aqui, fica mais evidente a referência à *Lamentação de Cristo*, no gesto de Maria de acolher a cabeça de seu filho no seu colo. Ao lado desse corpo, está outro, com uma a cabeça à mostra (figura 5).



Figura 5 – Imagem comparativa entre a foto veiculada na página de abertura da revista *Época* e o detalhe de obras em que estão representadas a *Lamentação de Cristo*.

Vale destacar ainda que, nessa fotografia, está presente a temática do cadáver, bem familiar à iconografia católica. Apesar de a tragédia atingir adultos e velhos, a foto apresenta a morte de crianças como consequência da ofensiva de Israel. O fato nos leva a ponderar se o uso desse tipo de fotografia tem apenas a função de atrair o leitor (e vender mais revistas) ou se a estratégia editorial pretende também que ela provoque uma espécie de “terapia de choque”, o que contribuiria de algum modo para o fim dessa tragédia.

Sontag (2003) é cética quanto a essa estratégia. Segundo a pensadora norte-americana, em consonância com o pensamento de Roland Barthes (2007) sobre a foto-choque, crer que a apresentação do horror de forma bastante nítida levará a maioria das pessoas a perceber a insanidade da guerra não passaria de uma ilusão. Nessa perspectiva, a veiculação de imagens de bebês e crianças mortas teria potência para desacreditar a crença no mundo idealizado pelo imaginário humanista, e o “intolerável” deixaria de ser considerado grande injustiça, sendo substituído por um estado de banalidade cotidiana. Assim, o intolerável não seria mais a violência brutal e espetacular da guerra, mas a violência da impotência.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> RANCIÈRE citado por ROUILLÉ, 2009, p. 147.



#### 4.5 Lamentação dos judeus

A revista *Veja* apresentou uma abordagem diferente das outras revistas. Na foto de abertura da matéria, é possível notar uma mulher jovem, deitada sobre um chão cheio de gérberras vermelhas e brancas – espécie de flor muito usada em coroas de flores nos enterros.

A jovem de pele branca e cabelos claros, com jeans escuros e camisa preta, está com os olhos fechados e a boca aberta apresentando uma expressão de dor. A cor escura da roupa, associada à presença de coroas de flores, reforça a ideia de luto e sofrimento pela morte daquele que será enterrado. A impressão de agonia é ampliada pela sua pose (fetal) – típica de quem se sente abalado e impotente – e pela referência indireta à iconografia cristã relacionada com a morte de Cristo.



Figura 6 - Imagem das páginas de abertura da reportagem da revista *Veja* do dia 28 de julho de 2014. Tal como nas primeiras composições sobre a *Lamentação de Cristo*, é perceptível a presença de várias pessoas ligadas ao morto, circulando o cadáver – aqui, os rostos dos “apóstolos” não são visíveis devido ao enquadramento utilizado. Se na imagem da *Istoé* “falta” a mãe de Jesus, aqui também; entretanto, outra Maria está presente. A expressão da jovem se assemelha muito à de Maria Madalena nas composições que retratam a lamentação pela morte de Jesus Cristo. Essa semelhança está associada ao fato de que as *phathosformeln* seriam híbridas de novidade e repetição, ou seja,



preservam uma base visual, mas se modificam de acordo com o tempo e o lugar em que são veiculadas.<sup>20</sup> Essa característica garantiria uma força expressiva a esses *topoi* figurativos.

Um detalhe importante sobre essa imagem é que, ao contrário da iconografia cristã em que é comum alguém confortar a mãe do Salvador, neste caso, a mulher (que não é a mãe, mas a noiva, como somos informados pela legenda) chora sozinha, sem ninguém para consolar sua tristeza, o que aumenta o drama da cena. Além disso, o fato de o rosto das pessoas nos ser interditado – as faces daqueles que estão ao redor do caixão estão cortadas devido ao enquadramento escolhido pelo fotógrafo – acentua ainda mais a sensação de solidão e isolamento vivida pela mulher. Há uma referência indireta à iconografia cristã vinculada ao lamento da morte do Salvador, mais especialmente da reunião de pessoas sofrendo ao redor de um cadáver, como ocorre na *Lamentação de Cristo*.

O texto dessa matéria, escrito por Nathalia Watkins, concentrou-se em deslegitimar a afirmação veiculada pela maior parte da mídia de que Israel usou força desproporcional no seu ataque à Faixa de Gaza. Watkins defende a ideia de que essa acusação é injusta porque a base desse argumento – o número muito maior de mortos no lado palestino – seria falaciosa ou, pelo menos, equivocada. Segundo a repórter, a diferença no número de mortos entre as duas nações não estaria vinculada à atitude piedosa do lado árabe, mas à incompetência de suas ações militares, já que, apenas nesse episódio, mais de 2.300 mísseis foram lançados contra Israel. Esses mísseis só não causaram maiores danos devido ao eficiente sistema antimísseis de Israel, capaz de interceptar esses foguetes antes de chegarem ao solo.

Ao contrário das outras revistas brasileiras, *Veja* defendeu que a ação militar dos israelenses é legítima, na medida em que teve como objetivo garantir a segurança do seu país e dar fim ao terrorismo árabe que atormenta a vida dos israelenses há muitos anos.

## Conclusão

As principais revistas brasileiras, como qualquer meio de comunicação, traduzem os acontecimentos para seus leitores de acordo com filtros próprios e interesses particulares, mesmo que afirmem o contrário; assim, não é de se estranhar que o acontecimento aqui analisado seja narrado de mais de uma maneira pelas revistas analisadas.

Enquanto nas reportagens de *Carta Capital*, *Istoé* e *Época* os palestinos são enquadrados como vítimas, essa posição é praticamente invertida em *Veja*. Nesta publicação, Israel é caracterizado como um Estado democrático que se importa e protege seu povo, em clara oposição ao Hamas, representante político dos palestinos,

---

<sup>20</sup> AGAMBEN, 2012, p. 28.



que historicamente não tem se importado em usar como escudo aqueles que deveria proteger.

No que se refere às imagens fotográficas, as principais revistas brasileiras optaram por dar destaque a pessoas retratadas em situações de sofrimento, especialmente, nas imagens veiculadas nas primeiras páginas das reportagens. Ao fazerem essa seleção, recorreram a tipos que vêm sendo utilizados pela religião cristã, há séculos, para ensinar seus dogmas.

A escolha dessas *pathosformel* ligadas à dor para ilustrar reportagens realizadas em pleno século XXI provavelmente se deveu à potência expressiva que elas possuem nas sociedades ocidentais, especialmente naquelas com uma forte tradição católica como a nossa. O uso contínuo dessas formas, ao longo dos séculos, acabou por dotá-las de uma determinada memória histórica e antropológica que pode ser percebida pelo leitor, durante a interpretação, e afetar sua compreensão do acontecimento.

O discurso jornalístico e as revistas brasileiras são destinadas a um público vasto e heterogêneo, logo, ao optarem por imaginários sóciodiscursivos mais cristalizados, como a dor cristã, essas revistas provavelmente pretenderam aumentar as possibilidades de atingir seus objetivos comunicativos junto à instância interpretativa, criando entendimento e empatia com o leitor.

Este artigo é apenas uma contribuição que pode servir como referência para estudos mais complexos sobre o assunto. A vitimização do povo palestino pode estar ligada à empatia comum àqueles considerados mais fracos, como pode estar relacionada a uma má vontade histórica que existe com o povo judeu, entretanto, essas abordagens simplificam a questão. As ligações entre Israel e os Estados Unidos e o apoio que o Hamas recebe de maneira não declarada de nações árabes são apenas alguns exemplos de elementos que devem ser consideradas para se compreender melhor a produção da identidade de judeus e palestinos na cultura ocidental, mais especificamente, na sociedade brasileira.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Trad. Renato Ambrósio. São Paulo: Hedra, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

GALARD, Jean. *Beleza exorbitante*. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Editora FAP-UNIFESP, 2012.

GINSBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.





GINSBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política*. Trad. Federico Carotti, Joana Angélica Melo, Julio Castañón. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

MENDES, André Melo. *Metodologia para análise de imagens fixas*. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2019.

QUÉRE, Louis. A dupla vida do acontecimento: por um realismo pragmatista. In: FRANÇA, Vera Regina Veiga; OLIVEIRA, Luciana (Org.). *Acontecimento: reverberações*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

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

SAMAIN, Etienne Aby Warburg. Mnemosine. In: SAMAIN, Etienne (Org.). *Como pensam as imagens*. São Paulo: Unicamp, 2012.

SÁ-CARVALHO, Carolina; LISSOVSKY, Mauricio. Fotografia e representação do sofrimento. *Revista Galáxia*, n. 15, p. 77-90, jun. 2008.

SEKULA, Allan. Sobre a invenção do significado na fotografia. In: TRACHTENBERG, Alan (Org.). *Ensaio sobre fotografia: de Niépce a Krauss*. Trad. Luís Leitão. Lisboa: Orfeu Negro, 2013, p. 387-389.

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

TODOROV, Tzvetan. *Goya: à sombra das luzes*. Trad. Joana A. d'Avila Melo. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2014.

-----

Recebido em: 20/09/2019.

Aprovado em: 20/10/2019.