Madonas e Pietàs Ucranianas: *pathosformeln* e maternidade em fotografias da *Associated Press*

Ukrainian Madonnas and Pietàs: Pathosformeln and Motherhood in Associated Press Photographs

Anna Clara do Carmo Murça*

Recebido em 15/08/2025

Aprovado em 10/10/2025

*Anna Clara do Carmo Murça é pesquisadora em Comunicação, interessada em como narrativas visuais, anacrônicas e persistentes, organizam memórias afetivas da violência e politizam o sofrimento. É jornalista formada pela UFMG e mestre em Comunicação pelo PPGCOM/UFOP. Seus interesses de pesquisa centram-se na anacronia nos discursos visuais, articulando a filosofia da imagem de Georges Didi-Huberman com estudos críticos de fotojornalismo e gênero, interrogando especialmente os mecanismos de politização do sofrimento feminino. ORCID: https://orcid.org/0009-0006-0859-0860

Como citar:
Murça, A. C. C. (2025). Madonas e Pietàs Ucranianas: pathosformeln e maternidade em fotografias da *Associated Press*. *Imagem: Revista de História da Arte*, 7(2), 307-331. DOI: 10.34024/3r2x9147

Resumo:
Este artigo analisa representações visuais da maternidade na cobertura fotográfica da guerra da Ucrânia realizada pela agência *Associated Press*. A partir do conceito de pathosformeln, formulado por Aby Warburg e desenvolvido por autores como Georges Didi-Huberman, investigam-se os gestos e composições que remetem a ideais históricos, especialmente às figuras da Madona e da Pietà. Observa-se que, mesmo em um contexto de destruição e violência, as imagens que retratam mães com seus filhos frequentemente se afastam da iconografia direta da guerra e acionam fórmulas visuais associadas à ternura, ao cuidado e à resiliência. Por meio da análise de fotografias de Evgeniy Maloletka e Emilio Morenatti, discute-se como essas imagens mobilizam sobrevivências simbólicas e emocionais, constituindo-se como lugares de condensação entre memória cultural, afetos e disputas de sentido.

Palavras-chave:
Pathosformeln
Maternidade
Guerra Russo-Ucraniana
Associated Press
Cultura visual.

Abstract:
This article analyzes visual representations of motherhood in the photographic coverage of the war in Ukraine carried out by the Associated Press agency. Based on the concept of pathosformeln, formulated by Aby Warburg and developed by authors such as Georges Didi-Huberman, it investigates the gestures and compositions that refer to historical ideals, especially the figures of the Madonna and the Pietà. It is observed that, even in a context of destruction and violence, the images portraying mothers with their children often distance themselves from the direct iconography of war and activate visual formulas associated with tenderness, care, and resilience. Through the analysis of photographs by Evgeniy Maloletka and Emilio Morenatti, the article discusses how these images mobilize symbolic and emotional survivals, establishing themselves as sites of condensation between cultural memory, affects, and disputes over meaning.

Keywords:
Pathosformeln
Motherhood
Russo-Ukrainian War
Associated Press
Visual culture

Madonas e Pietàs Ucranianas: *pathosformeln* e maternidade em fotografias da *Associated Press*

1. Introdução

A guerra entre Rússia e Ucrânia é parte de um conflito multifacetado, cujas raízes se estendem por séculos de disputas territoriais, culturais e políticas, intensificadas ao longo do século XX e, sobretudo, após a dissolução da União Soviética. Durante décadas, a Ucrânia foi uma das repúblicas socialistas que compunham a URSS, contribuindo significativamente para sua economia e demografia. A independência declarada em 1991 marcou o início de uma transição complexa, atravessada por crises políticas, instabilidade econômica e uma crescente tensão entre a influência russa e projetos que buscavam um alinhamento com o Ocidente. Essa instabilidade ganhou contornos decisivos com a Revolução Laranja, em 2004, quando protestos populares contestaram os resultados eleitorais e resultaram na vitória de Viktor Yushchenko, presidente de orientação pró-Ocidente. A partir de então, o país oscilou entre forças geopolíticas divergentes, cenário que culminou, em 2014, com a anexação da Crimeia pela Rússia e, em 2022, com a invasão em larga escala do território ucraniano.

Para além dos campos de batalha militar, a guerra em curso se projeta intensamente no domínio da comunicação imagética. A ampla cobertura midiática da invasão russa, especialmente por parte de agências noticiosas ocidentais como a *Associated Press*, produziu um vasto repertório visual que revela e condiciona o modo como o sofrimento humano é percebido, distribuído e politicamente enquadrado. Como aponta Judith Butler (2020), nem todas as vidas são igualmente passíveis de luto: há uma assimetria na forma como os conflitos são representados e, por conseguinte, reconhecidos publicamente como perdas humanas válidas e irreparáveis. Nesse sentido, as imagens da guerra na Ucrânia recorrem a fórmulas emocionais amplamente reconhecíveis — como mães em fuga, mulheres em luto, edifícios bombardeados — a fim de capturar a atenção do público global. Dork Zabunyan (2023) identifica nesse padrão uma "monotonia" estética, uma repetição de formas e narrativas que transforma conflitos singulares em episódios intercambiáveis, esvaziando suas especificidades históricas e culturais. A fotografia de guerra, nesse contexto, tende à homogeneização da dor, criando imagens que, embora comoventes, podem se tornar símbolos genéricos e vazios, ignorando as diferenças socio-históricas que permeiam cada conflito e padronizando as

representações.

Essa padronização visual, como observa Jorge Carlos Felz Ferreira (2013), decorre de práticas editoriais que priorizam fórmulas clássicas de impacto emocional, que, ao longo da história das imagens, se repetem sempre que determinadas emoções precisam ser figuradas. Tais gestos e expressões, ao associarem-se a estados afetivos específicos, tornam-se fórmulas visuais codificadas que facilitam o reconhecimento imediato do que está em jogo numa cena representada. Para Aby Warburg (2015), essas fórmulas de emoção — ou *pathosformeln* — constituem unidades visuais carregadas de afeto e memória, que reaparecem em imagens de tempos e culturas diversas, independentemente da época ou meio expressivo, ativando um repertório simbólico sedimentado na cultura visual.

Uma *pathosformel* é, portanto, uma fórmula visual intensificada, uma condensação expressiva da emoção que permite ao observador identificar um estado afetivo, mesmo que não compartilhe a língua ou a cultura do emissor. Trata-se de um gesto visual trans-histórico, muitas vezes incorporado de forma inconsciente pelos artistas (sejam pintores, escultores ou fotógrafos). Como observa Didi-Huberman (2013), essas fórmulas funcionam como superlativos da linguagem gestual, traços significantes de uma gestualidade apaixonada, herdados das imagens antropomórficas do passado, que sobrevivem nos corpos contemporâneos. São intensificações simbólicas que condensam a energia emotiva de uma cena em um gesto memorável, traços significantes de uma gestualidade apaixonada que emergem das imagens antropomórficas do passado e reaparecem nos corpos contemporâneos. Esses gestos, impregnados de memória afetiva, não se apagam com o tempo: sobrevivem por meio de sua repetição e de sua capacidade de inscrição em diferentes suportes materiais e culturais. Didi-Huberman (ibidem) entende que o gesto não é um mero detalhe anatômico, mas um índice de forças psíquicas e culturais em disputa. Sobrevivências que encarnam o conflito entre pulsão e forma, entre natureza e cultura — são, ao mesmo tempo, produto da história e do inconsciente.

Essas fórmulas são intensidades visuais que ativam uma memória corpórea que não é individual, mas coletiva. É o corpo que se lembra da dor, que repete a fúria, que encena o luto. Por isso, segundo Warburg e Didi-Huberman, as *pathosformeln* vão além de apenas representar um afeto, elas o performam, o atualizam, o fazem atravessar o tempo.

Em tempos de guerra, certas *pathosformeln* retornam com força simbólica

renovada. Entre os registros imagéticos da guerra da Ucrânia, as fotografias de mulheres com crianças emergem como uma constante visual. Produzidas por profissionais ligados a agências internacionais, essas fotografias ganham ampla circulação na mídia global, fixando um motivo visual que mobiliza empatia, dor e reconhecimento. Este artigo parte da observação de que tais imagens são mais que apenas documentos de um presente em ruína, são também portadoras de uma longa história de representação. À luz do pensamento de Aby Warburg, propõe-se que essas fotografias atualizam fórmulas visuais ancestrais — sobrevivências iconográficas (*Nachleben der Antike*) — que reaparecem em contextos de crise. Os corpos femininos em movimento, os braços em torno dos filhos, os semblantes marcados por preocupação reencenam, consciente ou inconscientemente, matrizes imagéticas que atravessam séculos.

As escolhas da *Associated Press* — uma das principais responsáveis pela disseminação global dessas imagens — participam ativamente desse processo, conferindo visibilidade a determinadas narrativas e corpos, ao mesmo tempo em que silenciam outras histórias e experiências. As fórmulas de emoção atuam, portanto, como estruturas visuais estabilizadas, moldando o modo como as guerras são vistas e sentidas. Embora evoquem compaixão e empatia, também correm o risco de reduzir a complexidade dos conflitos a signos universalizantes do sofrimento humano. Questionar essas fórmulas é um passo necessário para refletir sobre os regimes de visibilidade que estruturam a cultura visual contemporânea e os modos de aparição política que ela permite ou impede — especialmente no caso das representações femininas nas imagens de guerra.

A partir de um recorte de imagens produzidas pela *Associated Press* durante o primeiro ano da invasão russa à Ucrânia (2022), este estudo realiza uma análise iconográfica e iconológica de representações da maternidade no contexto bélico. Busca-se compreender de que modo tais imagens mobilizam *pathosformeln* que sobrevivem no imaginário ocidental, reativando gestos, posturas e expressões que ecoam visualidades arcaicas. Interessa, sobretudo, como essas imagens operam como montagens afetivas entre o presente e o passado, capazes de condensar em um único instante visual a dor da guerra, as ideologias que cercam a figura da maternidade e a esperança de continuidade.

2. Imagens, emoções e anacronia

Assim como as imagens, emoções são profundamente dialéticas. Esta afirmação,

que retoma a concepção benjaminiana da imagem como campo de tensão entre o passado e o presente, entre o que já foi e o que ainda pulsa, permite compreender que os afetos não são experiências puramente interiores ou estáveis. Ao contrário, se organizam em relação a representações — em um jogo incessante de expressão e recalcamento, de reconhecimento e estranhamento. Sigmund Freud (1900) já havia apontado para essa relação ambivalente entre afeto e representação (conteúdo ideativo), observando que sintomas psíquicos revelam conflitos entre o que se sente e o que se pode representar. Para o autor, tanto nos sonhos quanto nos sintomas, os afetos podem ser deslocados, recalcados ou transformados, ao passo que as ideias podem ser substituídas ou condensadas. Dessa forma, o afeto nem sempre se liga à representação original, podendo migrar para outras ideias ou imagens, gerando uma ambivalência entre o que se sente e o que se pode representar.

De forma similar à dialética freudiana entre afeto e representação, Aby Warburg (2015) identificou nas *pathosformeln* uma oscilação constante entre polarizações e despolarizações. Para ele, as imagens não são estáticas nem neutras: elas funcionam como campos tensivos, onde forças contraditórias — culturais, psíquicas, formais — se enfrentam. A polarização diz respeito à fixação de uma carga afetiva intensa em determinada fórmula gestual, condensando uma emoção com tal força que ela se torna recorrente, quase compulsiva, nas formas de expressão visual. Já a despolarização ocorre quando essa energia é reorganizada, amortecida ou dissipada, permitindo que a fórmula reapareça sob outra forma, em outro contexto, talvez mais estilizado, ritualizado ou sublimado. É nesse movimento contínuo que as *pathosformeln* sobrevivem, entre o excesso e a contenção, entre a expressão desmedida e a formalização simbólica.

É nesse sentido que Walter Benjamin (2012), ao refletir sobre a imagem dialética, observa que o passado só se revela quando encontra um momento histórico disposto a reconhecê-lo como tal — um tempo em que a humanidade, esfregando os olhos como quem desperta de um sonho, é capaz de interpretar o que vê. Quando esse gesto de despertar não ocorre, as imagens permanecem opacas, as emoções tornam-se pobres em conteúdo e os atos políticos deixam de produzir sentido ou transformação. As *pathosformeln*, como fórmulas de emoção e sobrevivência visual, operam nesse exato ponto de fricção entre a imagem e o afeto: elas condensam uma memória corporal que insiste em retornar, mas cujo sentido só se atualiza quando encontra um olhar capaz de perscrutá-la. A dialética entre emoção e imagem, portanto, não é apenas uma operação estética ou psíquica — é também um gesto político e historiográfico. Ao ativar tais fórmulas em contextos

contemporâneos, as imagens de guerra, por exemplo, não apenas mobilizam afetos: elas convocam o presente a reinterpretar os traumas do passado.

A sobrevivência dessas formas não implica uma repetição literal, mas uma remontagem simbólica e afetiva de experiências passionais anteriores, que ganham novos sentidos a partir do presente em que são reativadas. Em contextos de guerra, por exemplo, o sofrimento materno, a dor diante da perda ou o gesto de proteção do corpo infantil são constantemente reencenados por diferentes culturas, ativando fórmulas visuais de alto impacto emocional. Para Lucia Leão e Luma Santos de Oliveira:

> a fotografia de guerra estabelece uma maneira peculiar de propagar as fórmulas da emoção, ecoando gestualidades e potências universais que constituem a tradição iconográfica da humanidade. Das fórmulas de emoção definidas pelos fotógrafos no momento do enquadramento e registro das fotos, aos processos de pós-produção, seleção, edição e publicação, as *Pathosformeln* acionam processos de reconhecimento de gestos, expressões e imagens (Leão & Oliveira, 2021, p. 9).

A partir disso, torna-se possível compreender que as imagens produzidas em contextos contemporâneos de violência não apenas documentam o presente, mas também reencenam conflitos ancestrais entre emoção e forma, entre impulso e representação. Elas atualizam, a partir de um gesto, toda uma genealogia de afetos codificados, deslocando-se entre o *pathos* bruto e a estilização simbólica. Nesse processo, a imagem torna-se, como diria Warburg, um "símbolo dinâmico": um meio de ver o presente atravessado por memórias do passado, um campo de intensidades onde a cultura e o corpo se encontram. Um campo profundamente anacrônico, onde diferentes tempos históricos se entrelaçam em uma mesma superfície visual. O gesto — e a *pathosformel* — captado pela câmera, por mais localizado que esteja em seu contexto de produção, reverbera ecos de gestualidades sobreviventes que remontam a séculos anteriores. Como observa Didi-Huberman (2013), o anacronismo não é um erro de leitura, mas o próprio modo de operação da sobrevivência das imagens, que retornam ao presente como fantasmas impregnados de passado, solicitando novas interpretações. Essas imagens constroem constelações temporais, nas quais o tempo não se organiza em linha reta, mas em camadas que se sobrepõem, se interrompem e se reativam mutuamente.

A sobrevivência das fórmulas gestuais está enraizada, segundo Didi-Huberman (2013), em uma "psicologia histórica da expressão humana", proposta por Warburg, que considera os gestos como reações a comoções interiores marcadas por eventos fortes, e que afloram como lembranças corporificadas. Trata-se de uma memória emocional inscrita no corpo e transmitida pela imagem. Para Leão Serva (2017), essas fórmulas não precisam se restringir ao rosto humano ou às paixões propriamente ditas: são formas expressivas prontas para comunicar algo de forma imediata, muitas vezes não-racional, resultantes da experiência prática e da sedimentação simbólica. Nas palavras de Eduardo Jorge (2012, p. 124), "a fórmula de *pathos*, mais que um novo quadro esquemático, é um modo heurístico de articular detalhes, de ler as permanências de gestos, de pensar morfologicamente a imagem." Metodologicamente, a identificação das *pathosformeln* não se apresenta como modelo rígido de leitura ou um catálogo de gestos codificados, mas como um instrumento de pensamento, uma ferramenta investigativa voltada à observação das permanências e transformações da gestualidade expressiva ao longo do tempo.

A *pathosformel* funciona, assim, como uma chave interpretativa que permite perceber o que sobrevive nas imagens, ainda que sob novas formas, deslocamentos e recontextualizações. Trata-se de um modo de pensar morfologicamente a imagem, isto é, de observar suas formas como portadoras de conteúdo histórico e afetivo, como expressões corporais que atravessam diferentes suportes, épocas e culturas. Esse gesto analítico, inspirado por Warburg, se afasta das grandes narrativas lineares da história da arte e da comunicação para construir uma leitura microscópica e comparativa, capaz de identificar nas imagens os sinais de uma temporalidade não contínua, feita de rupturas e reaparições.

Mais do que um conceito, portanto, a identificação das *pathosformeln* é um procedimento visual e crítico, que ativa um modo de ver atento às camadas ocultas de temporalidade inscritas no gesto. Aplicada às fotografias contemporâneas de guerra, essa abordagem permite desvelar como certos gestos — como o de uma mãe que embala o filho, o corpo que se curva carinhosamente, as mãos que protegem o feto — não são apenas respostas momentâneas ao trauma, mas reativações de formas arcaicas de expressão do sofrimento. Assim, pensar com as *pathosformeln* é também assumir uma postura ética e historiográfica diante das imagens: reconhecê-las não apenas como representações de um presente, mas como constelações carregadas de passado e abertas ao futuro.

3. A guerra, as mães e suas crianças

Os significados que flutuam em torno da ideia de maternidade, como construção social enraizada simbolicamente, são moldados por contextos históricos, sociais, econômicos e políticos. A figura da mãe carrega uma carga simbólica densa e ambígua, que se transforma segundo regimes de sensibilidade, valores dominantes e estruturas de poder de cada época. Nas palavras de Alana Karoline Fontenelle Valente (2023, p. 31), "o valor dado à maternidade, à relação mãe-filho e à própria ideia de amor materno mudam ao longo da história e são produzidos por uma série de discursos e práticas sociais". Esses discursos são atravessados por relações de poder que classificam, naturalizam ou sacralizam certos modos de ser mãe, ao mesmo tempo em que silenciam ou deslegitimam outros. Assim, a figura da mãe pode tanto ser exaltada como emblema de pureza, cuidado e sacrifício — especialmente em contextos nacionalistas, religiosos ou bélicos — quanto ser desvalorizada, criminalizada ou excluída, a depender de sua classe, etnia, religião ou posição geopolítica.

Gerda Lerner (2022) entende que o conceito de maternidade contempla um vasto leque de significados, condensados pela autora em três linhas principais. A primeira passa pelo aspecto físico da maternidade, amparado pela capacidade de dar à luz e pelas práticas de criação. Há, também, a maternidade como instituição, ou seja, a construção social que considera meios jurídicos, econômicos e institucionais para definir os papéis, direitos e deveres das mães e que varia em cada momento e espaço histórico. "Por fim, há a ideologia da maternidade, seu significado simbólico definido em determinados períodos e sob diferentes circunstâncias" (Lerner, 2022, p. 152). As ideologias que regem a compreensão ocidental sobre a maternidade foram lentamente gestadas e só tomaram a forma contemporânea após o século XVIII. De acordo com Elisabeth Badinter:

> Após 1760, abundam as publicações que recomendam às mães cuidar pessoalmente dos filhos e lhes "ordenam" amamentá-los. Elas impõem, à mulher, a obrigação de ser mãe antes de tudo, e engendram o mito que continuará bem vivo duzentos anos mais tarde: o do instinto materno, ou do amor espontâneo de toda mãe pelo filho (Badinter, 1985, p. 145).

Ainda segundo a autora, esse pensamento fundiu-se aos ideais que margeavam a figura cristã da Virgem Maria, símbolo de amor indefectível e voluntário, uma mulher-mãe perfeita. Assim, molda-se a ideia da maternidade

santificada, da mãe como figura de que se devota incondicionalmente ao bem-estar de sua criança.

Em tempos de desastres e guerras, esta reverência implica a inseparabilidade da mãe e de seus filhos de pouca idade. Se as crianças são seres vulneráveis, cuja sobrevivência depende do apoio e do cuidado de outros seres humanos, a mãe é a principal encarregada disso — ainda que ela mesma seja percebida como parte de um grupo a ser protegido. Com a total desestabilização das estruturas sociais que acompanham a guerra, aumenta-se a fragilidade destes corpos. Para Ann Tickner e Laura Sjoberg (2013), essa concepção de mulheres e crianças como ápices da vulnerabilidade de um povo origina o mito de proteção, caracterizado pela ideia de que é papel dos homens entrar em guerras supostamente para defender (além de a si, o Estado e a terra) os vulneráveis. Este mito, porém, não condiz com a realidade. Os autores apontam que o século XX, marcado pelo surgimento das guerras totais, representou um salto no contingente de vítimas civis, que se tornaram alvo de ataques aéreos e bombardeios.

Na cobertura realizada pela *Associated Press* as mães e suas crianças são, muitas vezes, apresentadas em cenas não relacionadas diretamente ao contexto bélico. É o caso da imagem do fotojornalista ucraniano Evgeniy Maloletka (Figura 1), na qual uma mulher embala um bebê em seus braços. Iluminados diretamente, os personagens se destacam do fundo escuro. O ápice visual e emotivo do quadro é expressão da ternura que a mulher direciona ao neném.



Figura 1: Sem título, Evgeniy Maloletka, 2022[1]
Fonte: https://apimagesblog.com/russia-ukraine-war-drafts/2022/3/13/why-why-why-ukraines-mariupol-descends-into-despair

1 A legenda diz: "A woman holds a baby in a bomb shelter in Mariupol, Ukraine, March 8, 2022. (Associated PressPhoto/Evgeniy Maloletka)"

A iluminação que separa mãe e bebê de seus arredores na fotografia de Maloletka dialoga com o quadro Natividade, de Correggio (1530) (Figura 2). No quadro, uma iluminação divina irradia do pequeno Jesus deitado em sua manjedoura. Maria, iluminada por essa luz celestial, abraça com ternura e afeto o bebê. Isabelle de Melo Anchieta (2014) aponta que as mudanças nos valores sociais advindas do fim do feudalismo foram expressas na arte. A relação entre Maria e o filho, antes compreendida como prova institucional do poder sobrenatural de uma imaculada concepção, dá lugar à exaltação dos laços familiares entre mãe e filho, fundamentais para os novos valores burgueses. Imagens como a de Correggio expressam essa nova estrutura de sentimentos ao ressaltar o amor materno de Maria e sua conexão afetiva com o menino Jesus.



Figura 2: Natividade, Correggio, 1530.
Fonte: https://artsandculture.google.com/asset/the-holy-night/7wGhio0LPVXb_g.

A composição escolhida por Evgeniy Maloletka para a criação da fotografia de mãe e filho aponta para a sobrevida das madonnas afetivas (Figura 3), inserindo

um componente religioso na cena e aproximando-se dos conceitos já cristalizados de uma maternidade cristã, cujo símbolo máximo é a figura da Virgem Maria. Aspecto sublime da figura feminina, a Virgem é objeto de devoção e louvor ilimitados. E é este olhar devocional que transparece na fotografia de Maloletka. A iconografia das Virgens com o Menino começa a aproximar-se do que se vê na fotografia em questão desde início da era cristã, em representações nas quais "era difícil determinar se uma imagem representava Maria e Cristo, ou simplesmente uma mãe secular e seu filho" (Sabiá, 2015, p. 81).



Figura 3: Madonas afetivas
Fonte: produção da autora a partir de imagens dos bancos Google Art e Wikimedia Commons[2]

A ênfase no amor materno já está no afresco produzido aproximadamente em 230, de autoria desconhecida, que em tons terrosos retrata uma figura

2 Montagem composta por fragmentos de Virgin and Child with Balaam the Prophet, autoria desconhecida, c. 230; Madonna Nursing Her Child, Giovanni del Biondo, 1370; Madonna and Child, Ticiano, 1508; The Madonna on the Crescent, Albrecht Dürer, 1510; Garland of Flowers with Madonna and Child, Daniel Seghers, 1650; Madonna met kind, Bloemaert Frederico, 1679; La Madonna Riposata, Julia Margaret Cameron, 1865; Madonna of the Oranges, Ismail Shammout, 1997. Disponível respectivamente em: Montagem composta por fragmentos de Virgin and Child with Balaam the Prophet, autoria desconhecida, c. 230; Madonna Nursing Her Child, Giovanni del Biondo, 1370; Madonna and Child, Ticiano, 1508; The Madonna on the Crescent, Albrecht Dürer, 1510; Garland of Flowers with Madonna and Child, Daniel Seghers, 1650; Madonna met kind, Bloemaert Frederico, 1679; La Madonna Riposata, Julia Margaret Cameron, 1865; Madonna of the Oranges, Ismail Shammout, 1997. Disponível respectivamente em:
https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Madonna_catacomb.jpg
https://artsandculture.google.com/asset/madonna-nursing-her-child-0009/7gFIgoJpGPqwrw
https://artsandculture.google.com/asset/madonna-and-child-0004/9QFhKUzAL0otBQ
https://artsandculture.google.com/asset/the-madonna-on-the-crescent-0013/wwHuETjKRr_wug
https://artsandculture.google.com/asset/garland-of-flowers-with-madonna-and-child/9QGuWI9A7IG1Hg
https://artsandculture.google.com/asset/madonna-met-kind-0012/pQES62hYwjaCRQ
https://artsandculture.google.com/asset/la-madonna-riposata-0011/PQGukF-rV7JOSg
https://artsandculture.google.com/asset/madonna-of-the-oranges-0005/rAEZGBhGzZxUcw

feminina carregando uma criança no colo, com traços simplificados e expressivos. A maternidade afetiva e santificada sobrevive na pintura de Giovanni del Biondo, de 1370, na qual Maria acolhe o pequeno Jesus em seus braços. Já na pintura renascentista de Ticiano, produzida em 1508, a madonna e o bebê passam a ter traços mais realistas, sem se afastar da iconografia da maternidade afetiva construída pelas obras anteriores. Albrecht Dürer, em 1510, segue a mesma linha em sua gravura, retratando o bebê Jesus no colo carinhoso de Maria, cercada por linhas que irradiam luz, simbolizando a santidade da relação entre Mãe e Filho. É a mesma relação afetuosa mostrada na pintura barroca de Daniel Seghers, datada de cerca de 1650, na qual, envoltos em tons ricos de vermelho e azul, Maria acolhe o infante Jesus em seus braços, em um momento íntimo e carinhoso. Similarmente, a gravura de Bloemaert Frederico, de 1679, apresenta a mulher de costas, em uma posição que sugere a amamentação do bebê em seu colo. Já na fotografia monocromática de Julia Margaret Cameron, de 1865, o bebê adormece nos braços da Mãe, sua cabecinha encostada no seio materno. O sono profundo na segurança do abraço maternal também acomete o bebê Jesus na pintura moderna de Ismail Shammout, de 1997, mais uma adaptação que retrata a maternidade afetiva, combinando temas religiosos, culturais e emocionais, sempre enfatizando o vínculo profundo entre mãe e filho. Em todas as imagens das madonas afetivas, o sentimento suscitado é similar: intimidade materna que se baseia em um amor transcendental.

A intimidade e amor maternal são o *pathos* principal nas imagens da *Associated Pres*s cujos personagens são mães e seus pequenos. Por meio da gestualidade, da proximidade entre os corpos, dos olhares de carinho e cuidado que as mulheres direcionam a suas crianças, as imagens da *Associated Press* as afastam da guerra em si e se apoiam em um ideal de amor materno universal. É o que se vê nas fotografias de Nariman El-Mofty, Petros Giannakouris, Emilio Morenatti e Evgeniy Maloletka, parte da cobertura da *Associated Press* acerca da guerra russo-ucraniana (Figura 4). Nelas, mães embalam seus nenéns, abraçam seus filhos e beijam carinhosamente seus infantes. A guerra, a destruição, as mortes, os feridos, a dor e o desespero não passam de pesadelos distantes.



Figura 4: *Pathosformeln* do amor materno nas imagens da *Associated Press*.
Fonte: produção da autora a partir de imagens da *Associated Press*[3]

Como apontado anteriormente, a fotografia de Maloletka e grande parte das fotografias da *Associated Press* que apresentam mulheres e crianças são imagens que não evocam visualmente a guerra. Quase todas, contudo, têm em comum o tom dramático, muitas vezes decorrente do uso do contraste e da escuridão do quadro. Ainda assim, sem o apoio das legendas, é impossível imaginar que os personagens em quadro estão em uma zona de guerra.

A fotografia de Emilio Morenatti (Figura 5), porém, toma outro direcionamento. Sentada em uma cama, uma mulher, na legenda identificada como Natasha Stepanenko, ampara uma garota, sua filha, Yana, que se apoia em seu abraço protetor enquanto observam algo em um celular rosa nas mãos da garota. A imagem inicialmente sugere um momento cotidiano de afeto entre mãe e filha, uma cena que poderia ocorrer em qualquer lugar do mundo. No entanto, ao

3 Montagem composta por fragmentos de Sem título, Nariman El-Mofty, 2022. Sem título, Petros Giannakouris, 2022. Sem título, Nariman El-Mofty, 2022. Sem título, Emilio Morenatti, 2022. Sem título, Emilio Morenatti, 2022. Sem título, Evgeniy Maloletka, 2022. Disponível em:
https://apimagesblog.com/russia-ukraine-war-drafts/2022/5/10/wartime-birth-amid-the-air-raid-sirens-in-ukraine-hospital.
https://apimagesblog.com/russia-ukraine-war-drafts/2022/4/12/day-48-ukraine-takes-stock-as-attacks-continue
https://apimagesblog.com/russia-ukraine-war-drafts/2022/3/24/day-29-images-of-death-survival-in-ukraine-war
https://apimagesblog.com/russia-ukraine-war-drafts/2022/3/4/tearful-goodbyes-at-kyiv-train-station-during-war-in-ukraine
https://apimagesblog.com/russia-ukraine-war-drafts/2022/3/2/ukrainians-shelter-in-subway-stations-basements
https://apimagesblog.com/russia-ukraine-war-drafts/2022/3/2/war-doesnt-spare-ukraines-children

observar com mais atenção, nota-se o detalhe perturbador: ambas têm as pernas enfaixadas, resultado de amputações causadas pela guerra que se desenrola na Ucrânia. A calça azul com corações coloridos de Yana, levantada até os joelhos, revela que suas pernas foram amputadas, um sinal doloroso e permanente das consequências do conflito. A imagem é uma mescla de ternura e brutalidade, uma cena que expõe a intimidade e o amor materno ao mesmo tempo em que denuncia a violência implacável da guerra.



Figura 5: Sem título, Emilio Morenatti, 2022[4]
Fonte: https://apimagesblog.com/russia-ukraine-war-drafts/2022/5/21/shattered-lives-and-recovery-in-ukraine-war

Novamente, o *pathos* da intimidade e amor materno é evocado pela proximidade e pela forma como a Natasha abraça Yana. Mas a fotografia de Morenatti não se encerra na afeição entre mãe e filha. O olhar da mãe, marcado pela exaustão e tristeza, revela a profundidade das perdas que ambas suportaram. A guerra, embora fisicamente distante no momento da fotografia, deixa suas marcas indeléveis nos corpos e nas vidas de Natasha e Yana. As ataduras brancas em suas pernas, cobrindo as áreas amputadas, são um testemunho das consequências

4 A legenda diz: "Natasha Stepanenko, 43, sits on her bed with her daughter Yana, 11, at a public hospital in Lviv, Ukraine, Saturday, May 15, 2022. On April 8, a missile struck the train station in the eastern city of Kramatorsk where Natasha, Yana and her twin brother Yarik were planning to catch an evacuation train heading west and, they hoped, to safety. Yana lost two legs, one just above the ankle, the other higher up her shin. Natasha lost her left leg below the knee. (AP Photo/Emilio Morenatti)"

devastadoras de um conflito que, de acordo com o *Wall Street Journal*, provocou entre vinte e cinquenta mil amputações na Ucrânia nos primeiros meses de combate. Para o jornal, o aumento das lesões que requerem amputação reflete "como a Rússia conduz a guerra, com o uso intenso de minas e artilharia, ataques de mísseis e drones que visam tanto soldados quanto civis" (*Wall Street Journal,* tradução da autora[5]).

A mãe que acolhe o filho — ferido ou morto — em seus braços é o motivo de diversas obras da arte cristã (Figura 6). As Pietàs são imagens que carregam um forte senso de tragédia, evocando não apenas o sofrimento de Maria, mas também a fragilidade e a dor humanas diante da morte e da finitude. O tema da Pietà transcende sua representação como um ato de cuidado; ele se torna um símbolo universal de amor, perda e redenção. A mãe que acolhe o filho em seu abraço compõe as pinturas de Rogier van der Weyden, datada de cerca de 1441; de Fernão Garcia, produzida em 1540; nos desenhos de Agostino Carracci e Paolo Veronese, de 1582; de Annibale Carracci, datado de aproximadamente 1610; e de Joost de Papeca, produzido em meados de 1600; na pintura de Lucas Giordano, finalizada aproximadamente em 1660; e nos desenhos de Jonas Umbach, feito em cerca de 1693; e na Pietà de autoria desconhecida, produzida no século XVI. Essas obras retratam, de maneira profunda e emocional, a Virgem Maria segurando o corpo de Cristo após a crucificação, simbolizando o acolhimento materno e a dor diante do sacrifício do filho. Na fotografia de Morenatti, o martírio é compartilhado por mãe e filha que, vivas, foram permanentemente marcadas por seu sofrimento. As consequências da violência a que foram submetidas não se encerram com o descer da cruz, mas as acompanharão por toda a vida.

5 No original: "Such numbers reflect how Russia wages the war, with heavy use of mines and artillery, missile and drone attacks targeting soldiers and civilians alike." Disponível em: https://www.wsj.com/world/europe/in-ukraine-a-surge-in-amputations-reveals-the-human-cost-of-russias-war-d0bca320

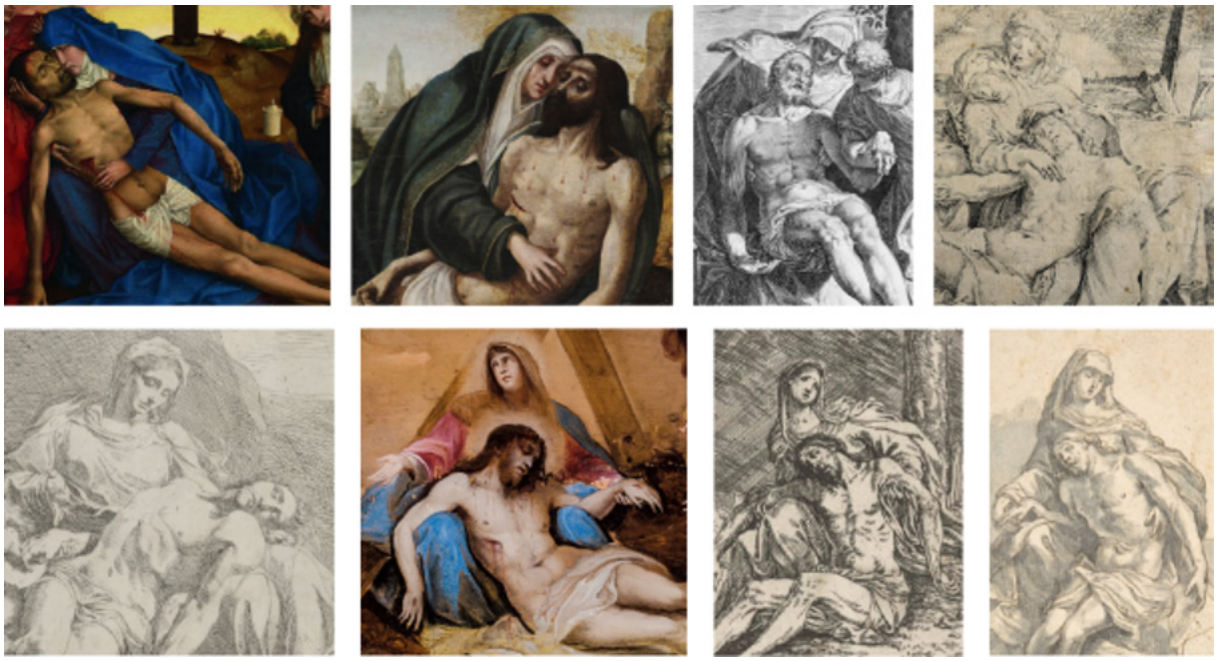


Figura 6: Pietàs com seus filhos nos braços.
Fonte: produção da autora a partir de imagens do banco Google Art[6]

As unhas pintadas de vermelho de Natasha e os adornos que Yana usa, como colares e brincos, criam uma justaposição impactante à tragédia que enfrentam. Esses detalhes de vaidade e beleza destacam a humanidade das personagens, uma resistência silenciosa à dor que vivem. Em meio às perdas, elas preservam uma parte de si que se recusa a ser definida apenas pela mutilação. Embora o significado de uma amputação tenha conotações únicas para cada pessoa, a experiência do indivíduo amputado pode ser comparada ao processo de luto pela morte de alguém amado (Andrade et al., 2016). Assim, para Natasha e Yana, a mutilação não representa apenas uma perda física, mas também uma perda simbólica, uma ruptura de suas identidades e de suas vidas como eram antes da guerra.

A presença do celular na mão de Yana sugere a continuidade da vida e

6 Montagem composta por fragmentos de Pity, Rogier van der Weydenc, c.1441; Pietà and Deposition of Christ in the Tomb, Fernão Garcia, 1540; Pieta: Christ supported by the Virgin and an angel at the right, Agostino Carracci, Paolo Veronese, 1582; Pietà, Aníbal Carraccic, c. 1610; Pietà, the dead Christ supported by the Virgin, putti at the left, Annibale Carracci, Joost de Papeca, c. 1633-1646; La Piedad asistida por ángeles, Lucas Giordano, c. 1555-1660; Maria met het lichaam van Christus (Pietà), Jonas Umbach, c. 1634-1693; Pieta, autoria desconhecida, c. 1801-1900. Disponível respectivamente em:
https://artsandculture.google.com/asset/pity-0012/mgEBfBM76JcXmg
https://artsandculture.google.com/asset/pieta-christ-supported-by-the-virgin-and-an-angel-at-the-right-0005/XAFjYtM_CfE3nQ
https://artsandculture.google.com/asset/pietà-0001/hAEPQG5GBHct_w
https://artsandculture.google.com/asset/pietà-the-dead-christ-supported-by-the-virgin-putti-at-the-left-0002/xAGe6Fxb_xepQA
https://artsandculture.google.com/asset/la-piedad-asistida-por-ángeles-0006/agEctxD-odIR4g
https://artsandculture.google.com/asset/maria-met-het-lichaam-van-christus-pietà-0011/tQG9l72-ElqFRA
https://artsandculture.google.com/asset/pieta-0004/GQHWsioE0wb7Xw

das rotinas, mesmo em meio à tragédia. O aparelho, símbolo de conectividade e de uma normalidade anterior, é também uma ferramenta que mantém Yana em contato com o mundo além de suas circunstâncias. Esse detalhe faz com que a cena assuma um caráter ainda mais íntimo, um lembrete de que, apesar da violência e da mutilação, mãe e filha buscam apoio mútuo e encontram uma maneira de continuar. A ação de olhar para o celular cria um elo entre as duas, um momento de distração e de ligação emocional que suaviza momentaneamente a dor e a tristeza. Essa pequena pausa traz um toque de humanidade e resistência, mostrando como, em meio à destruição, os laços afetivos se tornam cruciais para manter a esperança.

A fotografia de Morenatti convida a uma reflexão sobre a fragilidade da vida e a resiliência humana em situações extremas. Natasha e Yana, mutiladas pela guerra, continuam a cuidar uma da outra, adaptando-se a uma nova realidade na qual a amputação não é apenas uma marca física, mas um símbolo do impacto profundo e irreversível da guerra em suas vidas. Em cada detalhe — desde o gesto de apoio ao uso dos pequenos adornos —, elas mostram uma resistência ao desaparecimento de suas identidades. A imagem, com sua mistura de tristeza e ternura, ressoa como uma denúncia silenciosa contra a violência e uma celebração da força humana diante da adversidade, colocando o espectador frente a frente com as consequências de um conflito que se estende para muito além dos campos de batalha, afetando famílias e destruindo o futuro de um povo.

Nesta fotografia, sobrevivem algumas das imagens humanistas e chocantes que compõem as possibilidades iconográficas da guerra ocidental. O interesse está nos sujeitos e no drama humano causado pela guerra. A mutilação permanente de uma mãe e uma garota como consequência de um conflito que não se importa com vidas individuais é o tema principal da imagem. Ainda assim, a composição transmite uma paz silenciosa, um contraste com a violência que provocou as mutilações. A cama e os travesseiros ao redor delas, assim como a parede de azulejos marrons ao fundo, sugerem um ambiente de certo conforto, um refúgio da batalha. A guerra é um acontecimento passado que é apenas evocado por suas consequências na vida de mãe e filha.

Uma das poucas fotografias da *Associated Press* de mães e filhos que apresentam a guerra como acontecimento do presente da imagem é outra foto de Evgeniy Maloletka, que aparece em cinco matérias diferentes, cada uma com uma legenda distinta (Figura 7). Juntando os fragmentos de informação disponibilizados

pelas legendas que a acompanham, constata-se que a ucraniana grávida foi ferida durante um bombardeio russo a uma maternidade em Mariupol, na Ucrânia. A mulher foi levada a outro hospital, mas não resistiu aos ferimentos. Mãe e feto perderam suas vidas no dia 9 de março de 2022, vítimas da guerra que, em dois anos, já matou mais de 400 mil pessoas, segundo José Alexandre Hange (*apud* Fonseca, 2024). Na imagem, uma mulher jaz deitada em uma maca improvisada, carregada por um grupo de homens. Uma de suas mãos repousa na base de sua barriga proeminente, indicando um estado avançado de gestação.



Figura 7: Sem título, Evgeniy Maloletka, 2022[7]
Fonte: https://apimagesblog.com/russia-ukraine-war-drafts/2022/6/2/unsparing-images-of-a-war-at-the-100-day-mark.

A mão que repousa protetivamente sobre o ventre sugere a gravidez e destaca não apenas o aspecto físico da experiência, mas também o simbolismo de proteção e vulnerabilidade associados ao corpo grávido (Figura 8). Esse gesto representa mais do que um sinal visual de gestação, ele evoca uma corporeidade específica, que se expande e, ao mesmo tempo, se torna mais sensível, fragilizada. Por meio da estratégia visual de representar o corpo grávido a partir do posicionamento da mão sobre o ventre, Hendrik Goltzius, em sua pintura de 1599, identifica a grávida

7 Uma das legendas diz: "A pregnant woman whose pelvis had been crushed and her hip detached during Russian shelling is evacuated from a maternity in Mariupol, Ukraine, March 9, 2022. The woman was taken to another hospital closer to the front line but did not survive. (AP Photo/Evgeniy Maloletka)".

Callisto. O mesmo índice é usado na pintura de Paula Modersohn-Becker, de 1906, na qual uma mulher apoia seus braços para amparar a barriga levemente inchada, no início de uma gravidez. A gravidez avançada das mulheres deitadas em macas hospitalares na fotografia de Bill Ray, de 1969, também é ressaltada por suas mãos sobre os grandes ventres. Da mesma forma, o desenho de Mônica Hasenberg, de 1983, apresenta a silhueta de uma mulher, sua gravidez demarcada pela barriga inchada tocada delicadamente por sua mão.



Figura 8: Mão sobre o ventre como indicativo de gravidez.
Fonte: produção da autora a partir de imagens dos bancos Google Art[8]

O ventre inchado, centro de criação e expectativa, torna-se um território que demanda cuidado e acolhimento, traduzindo uma entrega do corpo feminino

8 Montagem composta por fragmentos de The discovery of Callisto's pregnancy, Hendrik Goltzius, 1599; Self-portrait on the 6th wedding anniversary, Paula Modersohn-Becker, 1906; Sem título, Bill Ray, 1969; Silhouette of a pregnant woman, Mônica Hasenberg, 1983. Disponível respectivamente em:
https://artsandculture.google.com/asset/the-discovery-of-callisto's-pregnancy-0008/7gEOdHQ_1mKVOA?hl=pt
https://artsandculture.google.com/asset/self-portrait-on-the-6th-wedding-anniversary-0001/vwGzxtfrdiuFDA?hl=pt
https://artsandculture.google.com/asset/hQHUILoZCXK3gQ
https://artsandculture.google.com/asset/silhouette-of-a-pregnant-woman-0014/SAHF6fz9wCok7A?hl=pt

ao processo de gravidez. Julia Kristeva (2002) entende a gestação não apenas como processo biológico, mas, sim, como um estado repleto de complexidades filosóficas e éticas, no qual a mulher experimenta uma quase dissolução de sua identidade, ao vivenciar uma fusão única com outro ser em desenvolvimento. Kristeva enfatiza a gravidez como uma experiência transformadora, que desafia a noção de fronteiras rígidas entre os indivíduos e sugere uma fluidez de identidades, destacando a importância ética da permeabilidade das relações humanas. Para a autora, o corpo gestante torna-se um espaço no qual as ideias sobre identidade e alteridade são questionadas e ressignificadas.

Para Hannah Arendt (2005) três atividades compõem a *vita activa* humana que são interrompidas bruscamente pela guerra: o labor, o trabalho e a ação. O labor é a atividade ligada ao corpo e às suas necessidades biológicas, responsável por atender às exigências naturais e repetitivas da sobrevivência, ameaçada pela violência dos conflitos. O trabalho, por sua vez, transcende essa esfera natural e representa a criação de objetos e construções que, embora artificiais, tornam-se essenciais para a formação da cultura humana e de uma realidade mais permanente. Na imagem de Maloletka a destruição do trabalho humano está expresso nas ruínas que ambientam o quadro. Por fim, a ação é a atividade que ocorre diretamente entre as pessoas, sem mediação de objetos ou matérias, e está intimamente associada à condição de pluralidade e interdependência entre os seres humanos. Arendt destaca que essa capacidade de agir representa a essência da vida coletiva, sendo uma condição fundamental para o surgimento de novas ideias e transformações na convivência social.

A atividade da ação, assim, amplia a experiência da maternidade para além de seu aspecto meramente biológico, pois "a ação é a mais intimamente relacionada com a condição humana da natalidade; o novo começo inerente a cada nascimento pode fazer-se sentir no mundo somente porque o recém-chegado possui a capacidade de fazer algo novo, isto é, de agir" (Arendt, 2005, p. 17). A ação está relacionada à natalidade, à possibilidade de um novo começo que cada nascimento representa. Para Arendt, o recém-chegado ao mundo não é apenas um corpo que precisa ser alimentado e cuidado, ele carrega consigo a capacidade de agir, de realizar o novo, e de transformar o mundo ao seu redor. Nessa visão, o ato de dar à luz torna-se um símbolo poderoso de renovação da vida individual e, também, das potencialidades humanas como um todo.

Cada nascimento, portanto, é um evento carregado de significados, que

possibilita a continuidade da experiência coletiva e da diversidade humana. A maternidade é um ponto de partida no qual o potencial humano para a inovação e a mudança é colocado em evidência, sendo responsabilidade da coletividade apoiar esse desenvolvimento. A fotografia de Maloletka, ao mostrar os efeitos da guerra sobre essa função criadora, ilustra a violência como uma força destrutiva que atinge não só o presente, mas a possibilidade de um futuro. A guerra, nesse sentido, é um atentado contra a capacidade de renovação e mudança, interrompendo o ciclo da vida e destruindo não apenas corpos, mas também as perspectivas e esperanças para o novo.

Nas imagens da *Associated Press* que tematizam o laço entre mães e seus filhos, o cuidado materno é retratado como um símbolo de força e dedicação. Mesmo assim, a mãe, assim como a criança, pode ser considerada parte de um grupo vulnerável, especialmente quando não há quem a proteja ou ampare. Nesse cenário, a vulnerabilidade materna afeta diretamente a criança, pois a ausência de suporte para a mulher compromete o cuidado com o filho, como fica evidente na fotografia de Maloletka, quando a morte da grávida implica na morte do seu feto. No entanto, ao analisar as imagens, é interessante notar que, exceto por aquela em que a mulher aparece desfalecida, as mulheres-mãe raramente são retratadas como figuras passivas e vulneráveis. Em sua maioria, aparecem como pilares de cuidado e resiliência em meio à situação dramática e catastrófica imposta pela guerra.

4. Considerações finais

As representações de mães com suas crianças configuram um grande grupo temático no conjunto de fotografias produzidas pela *Associated Press* no contexto da guerra Russo-ucraniana, sendo que grande parte destas imagens não apresentam indícios explícitos da presença da guerra. Essa predominância de cenas não diretamente associadas à iconografia bélica revela uma escolha estética e editorial significativa: ao invés de expor os corpos femininos à violência direta, muitas imagens optam por destacar a dimensão afetiva da maternidade, enfatizando gestos de cuidado, proteção e vínculo emocional.

A análise de três fotografias — duas de Evgeniy Maloletka e uma de Emilio Morenatti — permitiu observar como essas imagens ativam *pathosformeln* que remontam a composições clássicas da tradição cristã, sobretudo à figura da Madona e da Pietà. Nas imagens de Maloletka, o gesto protetivo da mãe e sua *pathosformel* evocam a sobrevida das madonas cristãs. Já a corporeidade fragilizada da mulher

grávida atualiza tanto a ideia da maternidade como símbolo universal quanto a interrupção brutal da vida em função da guerra. A associação entre nascimento e ação, como propõe Hannah Arendt (2005), intensifica-se nesses registros, à medida que a guerra ameaça os próprios fundamentos da renovação da vida humana. A fotografia de Morenatti, por sua vez, adensa o drama com uma carga emocional que se materializa no abraço entre Natasha e Yana. A tristeza silenciosa da mãe mutilada mobiliza uma *pathosformel* de perda irreparável, remetendo novamente à tradição imagética da Pietà — agora transposta para a realidade contemporânea do conflito ucraniano. Nesses registros, a maternidade surge como figura ambivalente: por um lado, símbolo de resiliência e ternura; por outro, testemunha encarnada da devastação.

As imagens analisadas, embora distintas em suas abordagens, se complementam ao revelar os múltiplos sentidos da maternidade em tempos de guerra — ora como ideal universal de afeto e criação, ora como denúncia visual da dor imposta pela destruição. No conjunto, percebe-se uma tendência à idealização da figura materna como pilar de resistência e cuidado, profundamente alinhada ao ideal cristão da mãe devota e sacrificada. Ao fazer da maternidade um ponto de condensação simbólica e emocional, a *Associated Press* não apenas humaniza o conflito, mas também reforça a centralidade das relações de cuidado feminino como contraponto à violência. Essa insistência na imagem da mãe como figura de continuidade, mesmo diante da ruptura, oferece um campo fértil para pensar as tensões entre sobrevivência e destruição, memória e presente, gesto afetivo e discurso político. Reforçando o cuidado materno como símbolo de força e amor, as mães apresentadas pelos fotógrafos da agência de notícias aparecem como pilares de resiliência mesmo em contextos de extrema vulnerabilidade, reafirmando a importância do cuidado e da renovação da vida diante das tragédias impostas pela guerra.

Referências

Anchieta, I. de M. (2014). *Imagens da mulher no ocidente moderno* [Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo]. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Andrade, M. B. T. de., Barbosa, L. B. A., Guerra, C. L., & Resende, J. L. (2016). Sentimentos e expectativas do ser-amputado: um olhar fenomenológico. *Revista da Universidade Vale do Rio Verde*, 14(2), 62–72.

Arendt, H. (2005). *A condição humana* (10ª ed.). Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Badinter, E. (1985). *Um amor conquistado: o mito do amor materno* (W. Dutra, Trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Benjamin, W. (2012). Sobre o conceito da história. In W. Benjamin, *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Butler, J. (2020). *Vida precária: os poderes do luto e da violência* (A. Lieber, Trad.). Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Didi-Huberman, G. (2013). *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (V. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Contraponto.

Ferreira, J. C. F. (2013). *A cobertura fotojornalística da II Guerra Mundial: novos modos de narrar os conflitos bélicos*. Manaus: XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

Fonseca, F. (2024, fevereiro 24). *Guerra na Ucrânia completa 2 anos sem número claro de mortos*. Poder360. https://www.poder360.com.br/europa-em-guerra/guerra-na-ucrania-completa-2-anos-sem-numero-claro-de-mortos/

Freud, S. (1996). *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago.

Jorge, E. (2012). Histórias de fantasmas para adultos: as imagens segundo Georges Didi-Huberman. *Art e Filosofia*, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto.

Kristeva, J. (2002). *As novas doenças da alma*. Rio de Janeiro: Rocco.

Leão, L., & Oliveira, L. S. de. (2021). As imagens no jornalismo de guerra e o Pathosformel: os painéis de Warburg como método de construção de conhecimento. *Galáxia* (São Paulo, online), (46), 1–11.

Lerner, G. (2022). *A criação da consciência feminista: a luta de 1200 anos das mulheres para libertar suas mentes do pensamento patriarcal* (L. Sellera, Trad.). São Paulo: Cultrix.

Sabiá, A. P. (2015). *Madonnas contemporâneas em série fotográfica: relações estéticas e produção de sentidos sobre a maternidade* [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina]. Programa de Pós-Graduação em Psicologia.

Serva, L. (2017). Fotos de guerra, entre a beleza e o caos. *Galáxia* (São Paulo, online), (34), 196–200.

Tickner, J. A., & Sjoberg, L. (2013). Feminism. In T. Dunne, M. Kurki, & S. Smith

(Eds.), *International relations theories: Discipline and diversity* (3rd ed.). Oxford: Oxford University Press.

Valente, A. K. F. (2023). *A maternidade é política: mobilização da maternidade por candidatas no Instagram* (2021–2022) [Tese de Doutorado, Universidade Federal de Brasília]. Programa de Pós-Graduação em Ciência Política.

Warburg, A. (2015). *Histórias de fantasma para gente grande* (L. Waizbort, Org.; L. B. Bárbara, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras.

Zabunyan, D. (2023). A guerra na Ucrânia está acontecendo. *Revista Eco-Pós*, 26(2), 85–106.