Discursos Fotográficos | Londrina |
v.23 2026 | p. 1- 23 2026 | ISSN 1984-7939

Artigo Original

Recebido em: 27 mar. 2026 | Aprovado em: 29 de jul. 2026 |
Publicado em: set. 2026

DOI: 10.5433/1984-7939.2026.v23.54936

“Azovstal, O Lugar da Minha Morte e da Minha Vida”: Imagem, Circulação e Olhar Distribuído

“Azovstal, the Place of My Death and My Life”: Image, Circulation and the Distributed Gaze

Vanda Maria Sousa[1]

RESUMO

A comunicação contemporânea caracteriza-se por uma reorganização das formas narrativas em sistemas distribuídos, nos quais a produção de sentido emerge da circulação de imagens em ecossistemas mediáticos digitais. Este artigo propõe compreender a imagem como unidade estruturante da comunicação, articulando contributos da semiótica, da teoria da imagem e da fenomenologia. A partir da noção de figural (Lyotard, 1971), sustenta-se a irredutibilidade da imagem à linguagem, bem como a sua autonomia relativa face à narrativa. O estudo de caso incide sobre a fotografia captada por Dmytro Kozatskyi no interior de Azovstal, cuja circulação global — impulsionada pelo próprio autor — evidencia a capacidade da imagem de se disseminar, reconfigurar e estruturar regiões de afinidade simbólica. A análise é aprofundada através da sua articulação com o filme Mariupol 2, evidenciando a distinção entre regimes de condensação e de duração na organização do visível. Argumenta-se que a imagem não apenas participa na narrativa, mas emerge como princípio organizador de um olhar distribuído.

Palavras-chave: Comunicação; olhar distribuído; transmedialidade; cultura visual.

1 Doutora em Estudos de Cultura pela Universidade Católica Portuguesa. Professora adjunta da Escola Superior de Comunicação Social (ESCS) - Instituto Politécnico de Lisboa (IPL), Lisboa, Portugal. E-mail: vsousa@escs.ipl.pt

ABSTRACT

Contemporary communication is characterized by a reorganization of narrative forms into distributed systems, in which meaning emerges from the circulation of images within digital media ecosystems. This article proposes to understand the image as a structuring unit of communication, articulating contributions from semiotics, image theory, and phenomenology. Drawing on the notion of the figural (Lyotard, 1971), it argues for the irreducibility of the image to language, as well as its relative autonomy in relation to narrative. The case study focuses on the photograph taken by Dmytro Kozatskyi inside Azovstal, whose global circulation—actively encouraged by the author himself—demonstrates the capacity of the image to disseminate, reconfigure, and structure regions of symbolic affinity. The analysis is further developed through its articulation with the film Mariupol 2, highlighting the distinction between regimes of condensation and duration in the organization of the visible. It is argued that the image does not merely participate in narrative but emerges as the organizing principle of a distributed gaze.

Keywords: Communication; distributed gaze; transmediality; visual culture.

1. INTRODUÇÃO

A comunicação contemporânea caracteriza-se por uma transformação profunda das formas narrativas, progressivamente menos organizadas segundo modelos lineares e mais próximas de sistemas distribuídos, nos quais a produção de sentido emerge da circulação de imagens em ecossistemas mediáticos digitais. Neste contexto, a narrativa deixa de se estruturar como sequência estável de acontecimentos para se configurar como campo relacional, dinâmico e em permanente reconfiguração.

Esta transformação implica uma revisão dos modelos clássicos de significação. O signo linguístico articula significante e significado, sendo este último compreendido como uma imagem mental (Saussure, 2006) sendo que a natureza interpretativa do signo (Peirce, 2005) aprofunda esta perspetiva, a par da demonstra a dimensão cultural da significação visual (Barthes, 1984, 2001). A narrativa pode, en-

tão, ser entendida como um processo de construção de imagens mentais que orientam a interpretação.

Abordagens contemporâneas da teoria da imagem permitem deslocar esta análise para além de uma conceção estritamente semiótica. Ao compreender a imagem como forma de pensamento, cuja lógica não se reduz à linguagem (Boehm, 2007) evidenciando a articulação entre imagem, corpo e *medium* na constituição da experiência visual (Belting, 2011). Por sua vez, Flusser (2002) sublinha que as imagens técnicas inscrevem-se em sistemas de circulação, nos quais a sua produção e distribuição são indissociáveis.

Torna-se relevante a noção de figural que estabelece uma distinção fundamental entre discurso e figura, argumentando que a linguagem, enquanto sistema linear e diferencial, não esgota a experiência visual (Lyotard, 1971). A imagem contém, assim, uma dimensão que escapa à organização discursiva — o figural — manifestando-se como intensidade, espacialidade e resistência à tradução em linguagem. A imagem é tomada como entidade dotada de autonomia relativa face à narrativa, pelo que ganha centralidade na comunicação contemporânea, não se limitando à função representacional, antes relacionando-se com a capacidade de estruturar a perceção e de circular entre diferentes contextos mediáticos. Neste sentido, a transmedialidade (Jenkins, 2009) pode ser reinterpretada como consequência de uma propriedade mais profunda da própria imagem: a sua mobilidade e capacidade de reconfiguração, permitindo repensar a narrativa como um sistema distribuído: a construção narrativa não depende de uma progressão linear de eventos, mas da articulação entre múltiplos fragmentos que coexistem e se reorganizam em função das condições de circulação (Sousa, 2017). Esta perspetiva articula-se com a teoria do *construal* desenvolvida por Langacker (1987), no âmbito da gramática cognitiva, segundo a qual a construção de sentido resulta de processos de modelização mental que estruturam a experiência.

Partindo deste enquadramento teórico, o presente artigo propõe compreender a imagem como unidade estruturante da comunicação contemporânea e o olhar

como fenómeno distribuído. Para tal, analisa-se a circulação de uma fotografia captada por Dmytro Kozatskyi no interior do complexo de Azovstal, em Mariupol, durante o cerco à cidade em 2022. A ampla disseminação desta imagem, entre outras, impulsionada pelo próprio autor, constitui um caso paradigmático da forma como a visualidade contemporânea se organiza através de dinâmicas de circulação, reconfiguração e partilha.

Deste modo, o artigo procura demonstrar que a imagem não apenas participa na narrativa, mas emerge como o seu princípio organizador, estruturando aquilo que aqui se designa como olhar distribuído.

2. IMAGEM, FIGURAL E NARRATIVA DISTRIBUÍDA

A reconfiguração da comunicação contemporânea implica um deslocamento fundamental: da narrativa enquanto estrutura linear para a imagem enquanto unidade organizadora do sentido. Se a tradição clássica, desde Platão (2001), tende a compreender a imagem no quadro da *mimesis*, isto é, como representação subordinada ao *logos*, a teoria contemporânea da imagem permite inverter esta hierarquia, reconhecendo na visualidade uma forma autónoma de pensamento.

Neste contexto, a distinção proposta por Lyotard (1971) revela-se particularmente decisiva. Estabelecendo a separação entre discurso — entendido como sistema linguístico, linear e diferencial — e figura, associada à dimensão visual, espacial e sensível. A imagem não se reduz à linguagem, pois contém uma dimensão que escapa à organização discursiva: o figural. Este manifesta-se como intensidade, excesso e resistência à tradução, configurando um campo de experiência que não pode ser plenamente capturado pela narrativa.

A introdução do figural permite, assim, compreender a imagem para além da sua função representacional. A imagem não apenas significa; ela organiza a perceção e produz efeitos sensíveis que antecedem e excedem a interpretação. A sua eficácia não depende exclusivamente da articulação narrativa, mas da sua capacidade de operar simultaneamente em múltiplos níveis — formais, afetivos e percetivos.

Esta perspetiva articula-se com abordagens contemporâneas da teoria da imagem. Boehm (2007) propõe compreender a imagem como forma de pensamento, enquanto Belting (2011) evidencia a relação entre imagem, corpo e *medium* na constituição da experiência visual. Por sua vez, Flusser (2002) sublinha que as imagens técnicas se definem pela sua inserção em sistemas de circulação, nos quais produção e distribuição se tornam indissociáveis. A imagem emerge, assim, como entidade dinâmica, cuja existência depende da sua capacidade de circular e de se reconfigurar em diferentes contextos mediáticos.

A narrativa pode ser compreendida como um sistema distribuído, cuja coerência não resulta de uma sequência linear, mas da relação dinâmica entre elementos dispersos. Tal como tem sido argumentado (Sousa, 2017), o sentido narrativo emerge da articulação entre fragmentos que se reconfiguram em função dos contextos de circulação, configurando um campo aberto de conexões. A narrativa deixa, assim, de operar como estrutura fechada para se afirmar como processo relacional e contingente. A coerência narrativa emerge, pois, da relação entre elementos dispersos, e não de uma sequência fechada.

Esta conceção articula-se com a teoria do *construal* desenvolvida por Langacker (1987), no âmbito da gramática cognitiva. O *construal* designa os processos através dos quais os sujeitos estruturam mentalmente a experiência, selecionando, organizando e perspetivando a informação. O sentido não é dado, mas construído através de operações cognitivas que configuram diferentes modos de apreensão do real. Aplicada à comunicação visual, esta perspetiva permite compreender que a interpretação das imagens resulta de processos de modelização que articulam perceção, memória e contexto.

Deste modo, a narrativa distribuída pode ser entendida como um sistema de *construals* em interação, no qual diferentes fragmentos visuais e discursivos contribuem para a construção do sentido. A centralidade da imagem neste processo decorre da sua capacidade de anteceder e de exceder a narrativa. A imagem não se limita a ilustrar ou a complementar o discurso; ela constitui o próprio campo a partir

do qual o sentido se organiza. A imagem possui autonomia relativa face à narrativa, fundada na sua dimensão figural e na sua capacidade de circulação. Esta autonomia não implica uma separação absoluta, mas indica que a imagem opera segundo uma lógica própria, na qual a produção de sentido não depende exclusivamente da linearidade discursiva. A narrativa, por sua vez, pode ser compreendida como uma tentativa de organizar discursivamente aquilo que, na imagem, se apresenta como simultâneo, intensivo e parcialmente irredutível.

Assim, a imagem emerge como princípio organizador da comunicação contemporânea, enquanto elemento de representação, mas ainda enquanto forma de pensamento, de circulação e de estruturação da experiência. É a partir desta centralidade que se torna possível avançar para a análise da distribuição do olhar nos ecossistemas mediáticos.

3. A DISTRIBUIÇÃO DO OLHAR: MEDIA, CIRCULAÇÃO E ESPACIALIZAÇÃO DA VISUALIDADE

Se a imagem pode ser compreendida como unidade estruturante da comunicação contemporânea, importa então analisar de que modo o olhar se organiza nos ecossistemas mediáticos. A questão desloca-se da produção de sentido para a sua distribuição: não apenas o que se vê, mas como o visível se estrutura, circula e se torna acessível.

Nos ambientes digitais, a circulação das imagens não ocorre de forma homogénea, mas segundo padrões de visibilidade que resultam da articulação entre dispositivos técnicos, práticas culturais e dinâmicas sociais. As plataformas digitais configuram a circulação dos conteúdos através de lógicas de conectividade (Van Dijck, 2013), enquanto Gillespie (2018) evidencia o papel dos algoritmos na mediação do visível. O acesso às imagens é, assim, condicionado por sistemas que selecionam, amplificam e hierarquizam aquilo que pode ser visto.

A noção de imagem enquanto elemento de circulação (Flusser, 2002) torna-se relevante, de cada vez que permite compreender que as imagens técnicas represen-

tam, mas também participam nos fluxos comunicacionais, existindo na medida em que são reproduzidas e distribuídas. A sua eficácia reside no conteúdo, mas, ainda, na sua capacidade de circular e de reinscrever-se em diferentes contextos mediáticos.

A distribuição do olhar pode, assim, ser compreendida como um processo de organização espacial da visualidade. Não se trata de uma distribuição física, mas de uma espacialização simbólica, na qual as imagens se agrupam segundo relações de proximidade interpretativa, afinidade cultural e intensidade de circulação. O olhar não se desloca de forma neutra; ele é orientado por campos de visibilidade que estruturam a experiência percetiva.

O modelo do diagrama de Voronoi (1908) revela-se produtivo enquanto metáfora analítica. Desenvolvido no domínio da matemática, este modelo descreve a divisão do espaço em regiões definidas pela proximidade a pontos geradores. Cada região corresponde ao conjunto de posições que se encontram mais próximas de um determinado ponto do que de qualquer outro. Transposto para o campo da comunicação visual, este modelo permite compreender as imagens como pontos geradores de regiões de afinidade. Cada imagem, ao circular, estrutura um campo de visibilidade no qual diferentes conteúdos, interpretações e práticas de receção se agregam. Estas regiões não são definidas por proximidade geográfica, mas por proximidade simbólica e mediática, resultando de processos de partilha, repetição e reconhecimento.

Deste modo, a cultura visual contemporânea pode ser entendida como um campo distribuído, no qual múltiplas regiões de visibilidade coexistem e se sobrepõem. Certas imagens adquirem maior centralidade, funcionando como núcleos de condensação simbólica que organizam o olhar coletivo. Outras permanecem periféricas, com menor capacidade de circulação e reconhecimento.

Sublinhamos que estas regiões não são estáticas. Pelo contrário, encontram-se em constante reconfiguração, acompanhando as dinâmicas de circulação das imagens. Uma mesma imagem pode deslocar-se entre diferentes regiões, ser reinter-

pretada por novas comunidades ou adquirir novos significados à medida que circula. A distribuição do olhar corresponde, assim, a um processo dinâmico, no qual as fronteiras são permeáveis e continuamente renegociadas.

Esta perspetiva articula-se com a lógica rizomática proposta por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), na medida em que as imagens estabelecem ligações múltiplas e descentralizadas, configurando redes não hierárquicas de relações. Simultaneamente, pode ser compreendida à luz da fenomenologia de Merleau-Ponty (2012), que permite entender o olhar como prática incorporada, estruturada por um campo de relações que orienta a perceção.

O olhar deixa de ser concebido como instância individual e passa a ser entendido como fenómeno distribuído. O olhar emerge da articulação entre a estrutura das imagens, os dispositivos mediáticos e as dinâmicas de circulação. O que se vê não depende apenas do sujeito que observa, mas do campo de visibilidade no qual esse mesmo sujeito se inscreve.

A distribuição do olhar constitui uma dimensão fundamental da comunicação contemporânea, permitindo compreender a forma como o visível se organiza, se transforma e se torna partilhável. A partir desta lógica torna-se possível analisar, empiricamente, a circulação das imagens e a forma como estas estruturam regiões de afinidade no espaço mediático.

4. O OLHAR DISTRIBUÍDO: SÍNTESE, MEDIAÇÃO E IMPLICAÇÕES COMUNICACIONAIS

A articulação entre imagem, circulação e espacialização da visualidade permite avançar para uma compreensão integrada do olhar enquanto fenómeno comunicacional. Se, por um lado, a imagem se afirma como unidade estruturante da produção de sentido e, por outro, a sua circulação configura regiões de visibilidade no espaço mediático, então o olhar pode ser entendido como um processo simultaneamente relacional, distribuído e mediado.

O olhar deixa de ser concebido como uma instância individual e passa a ser compreendido como prática situada, constituída na interseção entre perceção, *media* e circulação. Isto é, a imagem não existe independentemente do corpo e do *medium*, sendo o resultado de uma relação dinâmica entre estes elementos (Belting, 2011). O olhar emerge, então, como um processo incorporado que inscrito em sistemas de mediação, nos quais a experiência visual é continuamente reconfigurada.

A esta dimensão soma-se que as imagens técnicas constituem superfícies programadas que orientam a perceção e a interpretação (Flusser, 2002). O olhar observa e opera dentro de dispositivos que condicionam aquilo que pode ser visto. Esta mediação torna-se particularmente evidente nos ambientes digitais, nos quais, os processos de exteriorização da memória transformam profundamente a relação entre sujeito, tempo e experiência, reconfigurando as condições da perceção (Stiegler, 1998).

O olhar distribuído pode ser compreendido como o resultado de uma ecologia mediática complexa, na qual diferentes dispositivos, plataformas e práticas comunicacionais participam na organização do visível. Jacques Rancière (2005) permite aprofundar esta perspetiva ao propor que a visibilidade corresponde a uma "distribuição do sensível", isto é, a uma configuração que determina o que pode ser visto, dito e pensado. O olhar distribui-se, então, segundo regimes de visibilidade que estruturam a experiência coletiva. Estas distribuições são atravessadas por temporalidades múltiplas. As imagens persistem, reaparecem e transformam-se, integrando constelações visuais que articulam passado e presente. O olhar distribuído opera quer no espaço mediático, quer no tempo, incorporando diferentes camadas de memória visual (Didi-Huberman, 2013).

Ao evidenciar que a imagem contém uma dimensão que escapa à linguagem, Lyotard (1971) permite compreender que a organização do olhar não depende exclusivamente de estruturas narrativas. O olhar é orientado por significados, mas também por intensidades, formas e relações sensíveis que resistem à sua completa tradução discursiva.

Deste modo, o olhar distribuído pode ser compreendido como um sistema que articula três dimensões fundamentais. Em primeiro lugar, uma dimensão estrutural, na qual a perceção se organiza através de padrões visuais e recorrências formais. Em segundo lugar, uma dimensão mediática, na qual as imagens circulam e se distribuem em diferentes plataformas e dispositivos. Em terceiro lugar, uma dimensão relacional, na qual o sentido emerge da interação entre sujeitos, imagens e contextos de receção.

As implicações desta abordagem para os estudos da comunicação são significativas. Ao deslocar o foco da análise do conteúdo isolado para as dinâmicas de circulação e mediação, torna-se possível compreender a comunicação visual como um processo distribuído, no qual o significado não é simplesmente transmitido, mas produzido através de redes de relações. A figura do *prosumer*, amplamente discutida no contexto dos *media* digitais, inscreve-se neste processo como agente ativo na redistribuição das imagens e na reconfiguração do campo visual.

A comunicação visual contemporânea pode ser entendida como um sistema de cartografias dinâmicas do visível, no qual o olhar se desloca entre regiões de afinidade, atravessa diferentes media e participa na construção contínua do sentido. A imagem não apenas representa o mundo; ela organiza as condições da sua visibilidade.

Assim, compreender o olhar como fenómeno distribuído implica reconhecer que a experiência visual contemporânea não se limita à receção de imagens, mas envolve a participação em sistemas comunicacionais complexos, nos quais perceção, mediação e circulação se articulam. É neste movimento contínuo que se configura a especificidade da cultura visual contemporânea e o papel central da imagem na reorganização da comunicação.

5. ESTUDO DE CASO: AZOVSTAL, CIRCULAÇÃO E ORGANIZAÇÃO DO OLHAR DISTRIBUÍDO

5.1 Contexto de Produção, Autoria e Circulação

O estudo de caso incide sobre uma fotografia captada no interior do complexo siderúrgico de Azovstal, em Mariupol, durante o cerco à cidade em 2022, no contexto da invasão da Ucrânia pela Federação Russa. A imagem é da autoria de Dmytro Kozatskyi, também conhecido como "Orest", membro do regimento Azov e responsável pelo registo visual produzido no interior da infraestrutura.

A especificidade desta imagem reside, desde logo, nas suas condições de produção. Não se trata de um olhar externo ou jornalístico no sentido clássico, mas de um registo produzido por um sujeito diretamente implicado na situação representada. A imagem emerge, assim, de um contexto de confinamento, escassez de recursos e proximidade extrema com o acontecimento, situando-se numa zona híbrida entre documento, testemunho e produção estratégica de visibilidade.

Antes da sua captura, em maio de 2022, Kozatskyi publicou as imagens nas suas redes sociais, acompanhando-as de um apelo explícito à sua disseminação, solicitando que fossem enviadas a concursos e amplamente partilhadas. Nesse mesmo momento, escreve: *"Thank you for the shelter, Azovstal — the place of my death and my life."* Este gesto constitui um elemento central para a presente análise, na medida em que desloca parcialmente o controlo autoral para uma rede distribuída de agentes, antecipando a circulação da imagem para além do seu contexto de produção.

A ampla difusão subsequente destas imagens em meios de comunicação internacionais, plataformas digitais e contextos institucionais confirma a sua capacidade de circulação e reconfiguração, tornando-as um caso paradigmático da dinâmica transmediática da imagem contemporânea.

5.2 Estrutura Visual e Produção de Visibilidade

5.2.1 A fotografia de Azovstal: luz, isolamento e condensação

Figura 1 - Fotografia captada no interior de Azovstal, Mariupol (2022)



Autor/foto: Dmytro Kozatskyi ("Orest"), publicação em rede social (Twitter/X), reproduzida em Euronews.
Fonte: Liubichenkova (2022).

A fotografia captada por Dmytro Kozatskyi apresenta uma composição fortemente estruturada em torno de um feixe de luz que atravessa diagonalmente o espaço e incide sobre uma figura humana isolada. Este elemento funciona simultaneamente como recurso técnico e como princípio organizador do visível.

A imagem constrói-se a partir de uma oposição clara entre luz e obscuridade. O espaço envolvente — marcado por estruturas industriais degradadas, maquinaria e detritos — permanece mergulhado na penumbra, enquanto a luz delimita uma zona

de visibilidade intensificada. Esta distribuição estabelece uma hierarquia percetiva que orienta o olhar de forma imediata, concentrando-o num ponto central.

A figura humana surge como ponto de condensação simbólica. A sua posição no interior do feixe de luz transforma-a num eixo de leitura, enquanto a isola do espaço circundante. Este isolamento não é apenas espacial, mas também semântico: o sujeito destaca-se como figura singular num contexto de destruição e indeterminação.

Contudo, a força da imagem não se esgota nesta organização formal ou numa leitura estritamente narrativa. É precisamente neste ponto que se torna operativa a noção de figural (Lyotard, 1971). O feixe de luz estrutura a composição e produz uma intensidade visual que resiste à sua completa tradução em linguagem. A imagem significa mas também se impõe enquanto experiência sensível, marcada por um excesso que ultrapassa a articulação discursiva.

Do ponto de vista formal, a imagem opera segundo uma lógica de condensação. O sentido não se constrói progressivamente, mas emerge de forma instantânea, a partir da articulação entre luz, corpo e espaço. Esta condensação pode ser compreendida como manifestação do figural: uma presença simultânea, intensiva e não linear, que escapa à temporalidade narrativa e se impõe ao olhar como acontecimento percetivo.

Neste sentido, a fotografia funciona como dispositivo de produção de visibilidade. A luz não revela simplesmente um espaço pré-existente; ela constrói o campo do visível, delimitando aquilo que pode ser visto e aquilo que permanece invisível. Ao mesmo tempo, essa delimitação não fixa completamente o sentido, deixando subsistir uma dimensão irredutível — figural — que excede qualquer tentativa de interpretação totalizante.

A imagem organiza, assim, uma região de visibilidade concentrada que orienta e estabiliza o olhar, ao mesmo tempo que o confronta com uma intensidade que não pode ser plenamente capturada pelo discurso, antecipando aquilo que será posteriormente conceptualizado como distribuição do olhar.

5.2.2 O frame de Mariupol 2: difusão, coletivo e duração

Figura 2 - Interior de abrigo subterrâneo durante o cerco de Mariupol, com civis distribuídos no espaço e iluminados por fontes de luz precárias. Fotograma do filme.



Fonte: Mariupol 2 (2022).

O fotograma de *Mariupol 2*, realizado por Mantas Kvedaravičius, apresenta um espaço interior fechado, de geometria alongada, no qual a organização do visível se constrói a partir de uma tensão entre obscuridade dominante e pontos localizados de iluminação.

Do ponto de vista composicional, a imagem estrutura-se segundo um eixo longitudinal que conduz o olhar ao longo do espaço, mas sem o fixar num ponto central. Ao contrário de uma composição hierárquica, aqui o campo visual mantém-se aberto e instável. A profundidade não conduz a um clímax visual; dissolve-se numa continuidade escura, pontuada por pequenas interrupções luminosas.

A luz constitui o elemento mais determinante da imagem. Distribuída de forma fragmentária — através de aberturas superiores, dispositivos artificiais e ecrãs móveis - , ela não organiza uma hierarquia clara, mas produz uma constelação de micro-focos. Cada foco ilumina parcialmente um corpo, um gesto ou um objeto, sem nunca os isolar completamente. A visibilidade é sempre incompleta, lateral, provisória.

Este regime luminoso impede a formação de um centro simbólico. O olhar não é conduzido; é convocado a errar. Desloca-se entre zonas de maior e menor intensidade, construindo um percurso descontínuo. A perceção não se fixa, negocia-se.

A presença dos corpos reforça esta lógica. Dispostos ao longo do espaço, muitas vezes deitados, sentados ou inclinados, os sujeitos não se oferecem como figuras plenamente legíveis. Surgem antes como presenças parciais, fragmentadas pela luz e pela sombra. A individualidade dissolve-se numa configuração coletiva marcada pela proximidade física e pela repetição de gestos mínimos.

Particularmente significativa é a presença de ecrãs luminosos — pequenos dispositivos que iluminam rostos de forma pontual. Estes focos introduzem uma camada adicional de mediação: a luz já não provém apenas do espaço, mas de tecnologias portáteis que reconfiguram a visibilidade em escala íntima. O olhar é, assim, simultaneamente dirigido para o ambiente e para micro-espaços de atenção individual.

Do ponto de vista temporal, o fotograma resiste à ideia de instante privilegiado. Embora fixo, ele remete para uma duração contínua. A repetição dos corpos, a ausência de ação dramática e a estabilidade do enquadramento sugerem um tempo espesso, marcado pela espera e pela permanência. O sentido não emerge de um evento, mas da persistência de uma condição.

É neste contexto que a noção de figural (Lyotard, 1971) se torna particularmente operativa. O que se impõe nesta imagem não é uma narrativa claramente articulada, mas uma intensidade sensível que escapa à tradução discursiva. A escuridão, a fragmentação da luz e a dispersão dos corpos produzem um campo precetivo que não se organiza como mensagem, mas como experiência.

A imagem não explica; expõe. Não representa um acontecimento isolado; instala o espectador numa situação. A sua força reside precisamente nessa capacidade de sustentar uma visibilidade distribuída, na qual o olhar não encontra um ponto de repouso, mas se desloca continuamente entre fragmentos.

Deste modo, o fotograma evidencia uma forma de organização do visível que não depende de centralidade nem de hierarquia, mas de distribuição e coexistência. A imagem não concentra o sentido; difunde-o. É neste regime — fragmentário, instável e com duração — que se torna possível compreender a emergência de um olhar distribuído.

5.2.3 Duas lógicas de visibilidade

A fotografia captada por Dmytro Kozatskyi no interior de Azovstal e o fotograma de *Mariupol 2*, realizado por Mantas Kvedaravičius, permitem estabelecer um contraste particularmente elucidativo quanto às formas de organização do visível na cultura contemporânea.

Na imagem de Azovstal, a composição organiza-se em torno de um eixo luminoso dominante que incide sobre uma figura isolada, produzindo uma forte hierarquia visual. O olhar é conduzido de forma imediata para um ponto central, no qual se concentra tanto a visibilidade quanto a carga simbólica da imagem. A luz atua como dispositivo seletivo, delimitando uma região de visibilidade intensificada e produzindo um efeito de condensação: o sentido emerge como instante privilegiado, marcado por uma intensidade quase epifânica.

Em contraste, o fotograma de *Mariupol 2* apresenta uma organização visual significativamente distinta. A cena mostra um espaço interior ocupado por múltiplos corpos distribuídos ao longo do ambiente, em condições de abrigo e permanência. A luz não se organiza como feixe centralizado, mas como um conjunto de fontes localizadas e difusas — pequenas aberturas no topo, dispositivos artificiais e, de forma particularmente significativa, a luz emitida por ecrãs móveis.

Esta multiplicidade luminosa produz uma fragmentação do campo visual. Em vez de convergir para um único ponto, o olhar dispersa-se por várias zonas de atenção: grupos de pessoas, objetos acumulados, superfícies e gestos quotidianos. A visibilidade não é hierarquizada, mas distribuída, configurando um espaço percetivo sem centro dominante.

A presença de múltiplos corpos reforça esta lógica. Ao contrário da figura isolada de Azovstal, aqui os sujeitos emergem como parte de um coletivo, ligados por práticas de sobrevivência e proximidade física. Não há um protagonista visual; há uma coexistência de presenças. O olhar não se fixa, circula.

Do ponto de vista formal e fenomenológico, esta diferença corresponde a duas modalidades distintas da experiência visual. A fotografia de Azovstal inscreve-se numa lógica de condensação, na qual o sentido se concentra num único instante intensificado. Já o fotograma de *Mariupol 2* remete para uma lógica de duração: mesmo isolado, ele convoca um fluxo contínuo no qual o sentido se constrói através da repetição, da espera e da persistência.

Esta distinção permite aprofundar a articulação com a noção de figural proposta por Lyotard (1971). Na imagem de Azovstal, o figural manifesta-se como intensidade concentrada, associada a uma forma quase simbólica de revelação. No caso de *Mariupol 2*, o figural distribui-se ao longo do espaço e do tempo, emergindo na materialidade dos corpos, na precariedade da luz e na densidade da situação vivida.

A diferença no uso da luz é particularmente reveladora. Em Azovstal, a luz seleciona, hierarquiza e dramatiza; em *Mariupol 2*, ela sustenta. Não há transcendência, mas funcionalidade. A luz não produz um centro simbólico, mas permite a continuidade da experiência — ver o suficiente para permanecer, agir e sobreviver.

Neste sentido, estas duas imagens não devem ser entendidas como opostas, mas como complementares. Ambas revelam a centralidade da imagem na organização do visível, mas fazem-no através de regimes distintos: a condensação e a distribuição. A primeira fixa o olhar; a segunda dispersa-o. A primeira intensifica; a segunda prolonga.

Deste modo, a comparação entre Azovstal e *Mariupol 2* permite reforçar a hipótese central deste artigo: o olhar contemporâneo não se organiza exclusivamente a partir de um ponto de vista individual e estável, mas emerge de configurações visuais que podem tanto concentrar como distribuir a perceção. É neste movimento entre intensidade e duração, entre centro e dispersão, que se configura aquilo que aqui se designa como olhar distribuído.

5.3 Campo Simbólico, Figural e Circulação Transmediática

A fotografia captada por Dmytro Kozatskyi não se limita à sua dimensão formal, ativando um campo simbólico complexo no qual diferentes regimes de sentido coexistem e se sobrepõem. O feixe de luz descendente remete para uma iconografia de matriz religiosa, frequentemente associada à revelação, à transcendência ou à redenção, enquanto a postura da figura — com os braços abertos — evoca simultaneamente exposição, vulnerabilidade e resistência.

Estas associações não operam de forma isolada, mas articulam-se com o contexto da guerra, introduzindo uma dimensão política e mediática que reconfigura a leitura da imagem. A figura pode ser compreendida tanto como corpo vulnerável quanto como figura de resistência, produzindo uma tensão entre fragilidade e heroísmo que contribui para a sua intensidade simbólica.

Contudo, a força da imagem não se esgota numa leitura iconológica ou narrativa. É precisamente neste excesso que se manifesta como figural: uma dimensão da imagem que resiste à sua tradução em linguagem e que se impõe enquanto intensidade sensível (Lyotard, 1971). A imagem significa; mas ela também afeta, organiza e condiciona a perceção, produzindo um efeito que ultrapassa qualquer tentativa de fixação discursiva.

Esta dimensão é determinante para compreender a sua circulação. As imagens técnicas existem na medida em que circulam; no entanto, essa circulação não depende exclusivamente de fatores externos ou tecnológicos (Flusser, 2002). Ela assenta também na capacidade da imagem de manter uma recognoscibilidade que

não se reduz ao discurso, mas que se sustenta na sua estrutura visual e na sua intensidade figural.

A imagem de Azovstal evidencia esta dinâmica de forma exemplar. A sua composição, aliada à densidade simbólica que mobiliza, favorece a sua disseminação em múltiplos contextos mediáticos — imprensa, redes sociais, exposições e concursos internacionais. Neste processo, a imagem não permanece fixa, mas é continuamente recontextualizada, assumindo diferentes funções: documento jornalístico, ícone político ou objeto de apropriação estética.

Cada nova circulação corresponde a uma reinscrição da imagem num novo campo de sentido. A sua identidade não se dissolve, mas reconfigura-se, mantendo elementos reconhecíveis que asseguram a sua continuidade ao longo das transformações. Esta capacidade confirma a hipótese central do presente artigo: a imagem possui uma natureza estruturalmente transmediática, que lhe permite atravessar diferentes media mantendo a sua eficácia simbólica.

Neste sentido, a circulação não deve ser entendida como fase posterior à produção da imagem, mas como dimensão constitutiva da sua própria existência. A imagem não é apenas aquilo que se vê, mas aquilo que circula, que se transforma e que se reinscreve continuamente em diferentes contextos de visibilidade.

6. CONCLUSÃO

A análise desenvolvida ao longo deste artigo permitiu compreender a comunicação visual contemporânea como um sistema distribuído, no qual a produção de sentido emerge da circulação, da reconfiguração e da articulação de imagens em ecossistemas mediáticos digitais. Ao deslocar o foco da narrativa linear para a imagem enquanto unidade estruturante, tornou-se possível evidenciar que o sentido não se organiza exclusivamente segundo uma lógica sequencial, mas a partir de relações dinâmicas entre fragmentos visuais.

A articulação entre semiótica, teoria da imagem, fenomenologia e estudos de cultura visual permitiu sustentar que a imagem não constitui apenas um elemento da narrativa, mas o seu princípio organizador. A mobilização da noção de figural, proposta por Lyotard (1971), revelou-se central para demonstrar que a imagem contém uma dimensão que escapa à linguagem, operando como intensidade sensível que estrutura a perceção para além da sua tradução discursiva.

Neste enquadramento, foi possível propor o conceito de olhar distribuído, entendido como processo relacional e mediado que emerge da articulação entre estrutura visual, dispositivos mediáticos e dinâmicas de circulação. O olhar deixa de ser concebido como instância individual para ser compreendido como fenómeno situado, inscrito em sistemas de visibilidade que organizam aquilo que pode ser visto, reconhecido e partilhado.

O estudo de caso — centrado na fotografia captada por Dmytro Kozatskyi no interior de Azovstal e no frame de *Mariupol 2*— permitiu demonstrar empiricamente esta hipótese. A análise evidenciou que a imagem não apenas organiza o olhar através da sua estrutura formal e da sua dimensão figural, mas também através da sua circulação, tornando-se ponto gerador de múltiplas regiões de afinidade no espaço mediático. A sua disseminação, impulsionada pelo próprio autor, confirma que a circulação não constitui uma etapa posterior, mas uma dimensão constitutiva da própria imagem.

A articulação com o filme *Mariupol 2* permitiu ainda aprofundar esta análise, evidenciando duas formas complementares de organização do visível: uma lógica de condensação, própria da imagem fixa, e uma lógica de duração, associada ao fluxo cinematográfico. Ambas contribuem para a constituição de um campo visual distribuído, no qual o olhar se organiza simultaneamente no espaço e no tempo.

Deste modo, torna-se possível sustentar que a transmedialidade não emerge apenas como característica das narrativas contemporâneas, mas como manifestação de uma propriedade estrutural da imagem. A sua capacidade de circular, de se reconfigurar e de manter recognoscibilidade ao longo de diferentes contextos me-

diáticos revela que a imagem não depende da narrativa para produzir sentido; pelo contrário, é a narrativa que tende a aproximar-se da lógica própria da imagem.

Compreender a comunicação visual contemporânea implica, assim, reconhecer que o olhar não apenas observa, mas circula, conecta e reorganiza. Num campo mediático que se fragmenta em múltiplas regiões de visibilidade, a experiência do mundo não se constrói já como sequência, mas como cartografia dinâmica do visível — um espaço no qual as imagens não apenas representam, mas estruturam as condições da sua própria aparição.

Num contexto em que a imagem estrutura a visibilidade e orienta a perceção, até que ponto é ainda possível pensar a narrativa como princípio organizador da experiência, ou estaremos já perante uma condição em que o olhar — mais do que narrar — se distribui e se reconfigura continuamente nos fluxos da visualidade contemporânea?

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BELTING, Hans. *An anthropology of images*: picture, medium, body. Princeton: Princeton University Press, 2011.

BOEHM, Gottfried. *Wie Bilder Sinn erzeugen*. Berlin: Berlin University Press, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2002.

GILLESPIE, Tarleton. *Custodians of the internet*: platforms, content moderation, and the hidden decisions that shape social media. New Haven: Yale University Press, 2018.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.

LANGACKER, Ronald W. *Foundations of cognitive grammar*. Stanford: Stanford University Press, 1987.

LIUBCHENKOVA, Natalia. Azov photographer publishes his work just before being taken prisoner. *Euronews*, Ukraine, 20 maio 2022. Disponível em: https://www.euronews.com/2022/05/20/azov-photographer-publishes-his-work-just-before-being-taken-prisoner. Acesso em: 27 mar. 2026.

LYOTARD, Jean-François. *Discours, figure*. Paris: Klincksieck, 1971.

MARIUPOL 2. Realização e direção: Mantas Kvedaravičius. Lituânia: Extimacy Films, 2022. Filme documental (1:52 min).

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da perceção*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PLATÃO. *A república*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.

SOUSA, Vanda de. Interactive transmedia vs Voronoi diagram expressions. *In*: EUROSIS Conference, 2017, Bruges, Belgium. *Proceedings* [...]. Bruges: Eurosis, 2017. p. 13–18.

STIEGLER, Bernard. *A técnica e o tempo*. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.

VAN DIJCK, José. *The culture of connectivity: a critical history of social media*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

VORONOI, Georgy. Nouvelles applications des paramètres continus à la théorie des formes quadratiques. *Journal für die reine und angewandte Mathematik*, Germany, v. 133, p. 97–178, 1908.