

CHARLES MONTEIRO
CORA GAMARNIK
LUCIANA SANGUINÉ
(ORG).

FOTOGRAFIA, MEMÓRIA E HISTÓRIA

CAMINHOS DO FAZER HISTORIOGRÁFICO



PUCRS ESCOLA DE
HUMANIDADES

Charles Monteiro
Cora Gamarnik
Luciana Sanguiné
(Organizadores)

FOTOGRAFIA, MEMÓRIA E HISTÓRIA

caminhos do fazer historiográfico



São Paulo - SP
Verona
2026

EDIÇÕES VERONA

EDITORA

Grace Campos Costa

EDITORA ASSISTENTE

Lays Capelozi

CONSELHO EDITORIAL

Rosangela Patriota (UPM)

Alcides Freire Ramos (UFU)

Marcos Antonio de Menezes (UFG)

Robson Pereira da Silva (UFSCar)

PARECERISTAS E REVISORES POR PARES

Prof. Dr. Aguinaldo Rodrigues Gomes (UFMS)

Prof. Dr. Andre Luis Bertelli Duarte (ESEBA-UFU)

Gerson Leite de Moraes (UPM)

Parecer e Revisão por pares

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Edições Verona, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.

Copyright © 2026 – Charles Monteiro, Cora Gamarnik, Luciana Sanguiné
Rua Capitão Manoel Novaes, 82, casa 1, Santana
São Paulo – SP
CEP: 02017-030
www.edicoesverona.com.br
edicoesverona@gmail.com

Comissão Técnica

Lays Capelozi e Grace Campos Costa – Editoração Eletrônica
Grace Campos Costa – Produção de Arte Gráfica e Capa
Alcides Freire Ramos – Revisão de Língua Portuguesa
Luciana Biffi – Revisão de Língua Inglesa

Revisado conforme o Novo Acordo Ortográfico

Esta obra é de acesso aberto.

A Edições Verona segue orientação da política de distribuição e compartilhamento



Creative Commons Atribuição-Compartilha 4.0 Internacional.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>.



[10.51282/edvaa04](https://doi.org/10.51282/edvaa04)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Fotografia, memória e história [livro eletrônico] : caminhos do saber historiográfico/ (organizadores) Charles Monteiro, Cora Gamarnik, Luciana Sanguiné. -- 1. ed. -- São Paulo : Edições Verona, 2026.

Bibliografia.

ISBN: 978-65-87657-62-2

1. Arte 2. Fotografia 3. Historiografia 4. Memórias I. Monteiro, Charles, II Gamarnik, Cora.. III. Sanguiné, Luciana

26-359139.0

CDD-770.92

Índice para catálogo sistemático:

1. Fotografia : Arte

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

AGRADECIMENTOS

Agradecemos à Prof.^a Dra. Cora Gamarnik pela partilha conosco de seus conhecimentos e de sua longa trajetória de pesquisas sobre a interpretação histórica e sociológica de fotografias durante a disciplina *Imágenes de la sociedad argentina en la dictadura militar (1976–1983)*, ministrada entre 18 de setembro e 16 de outubro de 2024 para estudantes de mestrado e de doutorado do Programa de Pós-Graduação em História da PUC-RS. Sua generosidade intelectual e sensibilidade crítica ampliaram nossos olhares sobre a potência das imagens no processo de problematização da memória coletiva e na construção de narrativas históricas.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	10
1. O QUE PODE UMA FOTOGRAFIA: IMAGENS, MÍDIAS, REDES SOCIAIS E ECOLOGIA	12
Cora Gamarnik	
2. “O DITADO É BOLA PRA FRENTE” REPRESENTAÇÕES DA INFÂNCIA NOS CINEJORNAIS DA AGÊNCIA NACIONAL DURANTE A DITADURA CIVIL-MILITAR BRASILEIRA	33
Isadora Dutra de Freitas	
3. IMAGENS DA REDEMOCRATIZAÇÃO NO BRASIL: O OLHAR FOTOGRÁFICO DE LUIZ EDUARDO ROBINSON ACHUTTI NO INÍCIO DA DÉCADA DE 1980	49
Miguel Augusto Pinto Soares	
4. A CONSTRUÇÃO DE UMA NOVA VISUALIDADE PARA A NAÇÃO: A FOTOGRAFIA DOCUMENTAL DE NAIR BENEDICTO	61
Charles Monteiro	
Luísa Caravantes	

**5. MEMÓRIAS VISUAIS DA OPERAÇÃO BLUE STAR: A LUTA DA DIÁSPORA SIKH
PELA PRESERVAÇÃO HISTÓRICA** **87**

Luciana Sanguiné

6. INSTRUÇÕES PARA OLHAR UMA FOTOGRAFIA **100**

Cora Gamarnik

**7. ENTREVISTA COM A PROF.^a DRA.CORA GAMARNIK: ÉTICA, MÉTODO, SENSIBI-
LIDADE E CONTEMPORANEIDADE NO USO DE IMAGENS NA PESQUISA HISTORIO-
GRÁFICA** **103**

Luciana Sanguiné

SOBRE OS AUTORES **115**

APRESENTAÇÃO

O presente e-book é resultado de pesquisas desenvolvidas por mestrandos e doutorandos na disciplina internacional *Imágenes de la sociedad argentina en la dictadura militar (1976–1983)* ministrada em espanhol pela Prof.^a Dra. Cora Gamarnik, com a mediação do Prof. Dr. Charles Monteiro, no Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

A obra tem início com o ensaio *O que pode uma fotografia: imagens, mídias, redes sociais e ecologia*, de autoria da professora **Cora Gamarnik**. Publicado originalmente em espanhol na revista *InMediaciones de la Comunicación*, o texto analisa o percurso de uma fotografia de denúncia ambiental no Paraguai e propõe uma leitura instigante sobre o poder das imagens como instrumentos de visibilidade, mobilização social e transformação ecológica. A tradução e normalização em língua portuguesa foram realizadas por Luciana Sanguiné, de modo a tornar acessível ao público brasileiro uma contribuição relevante da autora para os estudos visuais contemporâneos.

Dando continuidade ao debate proposto pela professora Cora, o e-book apresenta o artigo *O ditado é bola pra frente: representações da infância nos cinejornais da Agência Nacional durante a ditadura civil-militar brasileira*, de **Isadora Dutra de Freitas**. O texto investiga o uso de imagens de crianças como instrumentos simbólicos de legitimação do regime autoritário no Brasil entre 1964 e 1979. A autora analisa como a infância foi mobilizada como metáfora de um futuro idealizado e como essa representação serviu para consolidar discursos oficiais e humanizar o poder ditatorial.

Na sequência o artigo *Imagens da redemocratização no Brasil: o olhar fotográfico de Luiz Eduardo Robinson Achutti no início da década de 1980*, de **Miguel Augusto Pinto Soares**. O texto examina a potência da fotografia como testemunho visual da transição política brasileira, a partir da análise de imagens de Luiz Eduardo Robinson Achutti. O autor reflete sobre o papel do olhar fotográfico na reconstrução da memória da redemocratização, evidenciando como as imagens se tornam instrumentos de resistência e documentação histórica de um período marcado pela esperança e pelo despertar da cidadania.

No texto *A construção de uma nova visualidade para a nação: A fotografia documental de Nair Benedicto*, **Charles Monteiro** e **Luísa Caravantes** busca-se compreender a produção de imagens de Nair Benedicto no contexto mais amplo da produção fotográfica brasileira nos anos 1970 e 1980. Além de problematizar as fronteiras e os diálogos entre fotojornalismo e fotografia documental na produção de Benedicto, bem como a inserção de sua produção fotográfica no campo artístico através da publicação de fotolivros.

O artigo *Memórias visuais da Operação Blue Star: a luta da diáspora Sikh pela preservação histórica*, de **Luciana Sanguiné**. O trabalho amplia o debate sobre imagem e memória ao abordar o papel das fotografias na preservação de eventos silenciados, analisando o caso do ataque ao Templo Dourado, em Amritsar, em 1984. A autora investiga como a diáspora Sikh preserva e difunde essas imagens como forma de resistência diante do apagamento histórico promovido pelo Estado indiano, evidenciando a importância das representações visuais na construção da memória coletiva transnacional.

O texto *Instruções para olhar uma fotografia*, de **Cora Gamarnik**, convida o leitor a exercitar um olhar atento, crítico e sensível diante das imagens. Longe de propor uma leitura meramente técnica ou descritiva, a professora sugere uma aproximação ética e reflexiva com a fotografia, entendendo-a como documento, testemunho e expressão de experiências humanas. Em um tempo em que as imagens circulam com velocidade e intensidade inéditas, este texto recupera a importância de deter-se, observar e pensar o que uma fotografia revela e também o que silencia. Ao propor perguntas e caminhos para a análise visual, a autora oferece um método poético e investigativo para compreender as múltiplas camadas que compõem o ato de ver.

A obra se completa com a entrevista concedida pela professora **Cora Gamarnik**, em que se entrelaçam reflexões sobre ética, método, sensibilidade e contemporaneidade no uso de imagens na pesquisa historiográfica. Nessa conversa, a autora compartilha suas experiências como pesquisadora do *fotoperiodismo* e provoca o leitor a pensar sobre os desafios epistemológicos e políticos de interpretar imagens em tempos de saturação visual e manipulação digital.

A seção biografia dos autores apresenta brevemente os trajetos acadêmicos e as áreas de pesquisa dos participantes, evidenciando a natureza colaborativa e interdisciplinar deste trabalho, que reúne diferentes perspectivas sobre o poder das imagens na história, na memória e na resistência cultural.

1.

O QUE PODE UMA FOTOGRAFIA: IMAGENS, MÍDIAS, REDES SOCIAIS E ECOLOGIA¹

CORA GAMARNIK

O PERCURSO DE UMA FOTOGRAFIA

Em 2018, diversos jornais locais paraguaios publicaram fotografias da lagoa Cerro, na localidade de Limpio, situada a 30 quilômetros de Assunção, onde crescia uma planta aquática chamada em guarani *Yacaré Yrupé*. As flores são nenúfares circulares de até dois metros de diâmetro que florescem a cada cinco anos. No mesmo ano, o jornal *La Vanguardia*, editado em Barcelona, Espanha, publicou uma matéria de Alberto Peña (2018) que incluía um dossiê fotográfico intitulado *O espetáculo maravilhoso dos lírios gigantes no rio Paraguai*, com várias imagens de beleza singular. Um dos autores desse dossiê foi Jorge Sáenz, fotógrafo argentino radicado no Paraguai, correspondente da agência norte-americana The Associated Press (AP).

A lagoa é parte indissociável da vida e da paisagem cotidiana dos moradores da região, que desfrutam desse espaço verde. No início de 2020, dois anos depois, um grupo de moradores da localidade de Limpio denunciou à prefeitura que um setor da lagoa Cerro havia adquirido uma coloração arroxeada e exalava odores nauseantes. A lagoa, dividida por um aterro, estava contaminada de um lado, mas não do outro. A denúncia apontava que o curtume Waltrading estava despejando resíduos tóxicos diretamente na água. O grupo de moradores, liderado por

¹ Este texto foi traduzido do espanhol para o português, adaptado e normalizado conforme a norma ABNT NBR 10520:2023 por Luciana Sanguiné. A versão original, de autoria da professora Dra. Cora Gamarnik, foi publicada na revista *InMediaciones de la Comunicación*, Montevideo, v. 19, n. 2, 2024. DOI: <https://doi.org/10.18861/ic.2024.19.2.3799>

Herminia Valdez de Meza, enfermeira aposentada da cidade, realizou diversas ações junto à prefeitura local e ao Ministério do Meio Ambiente (MADES), que não foram atendidas.

Sáenz, ao tomar conhecimento da mobilização da comunidade, retornou ao local em 5 de agosto de 2020 e fez várias fotografias, algumas delas realizadas com drone a 150 metros de altura, nas quais era possível ver a olho nu os efeitos da contaminação conforme Figura 1 abaixo.

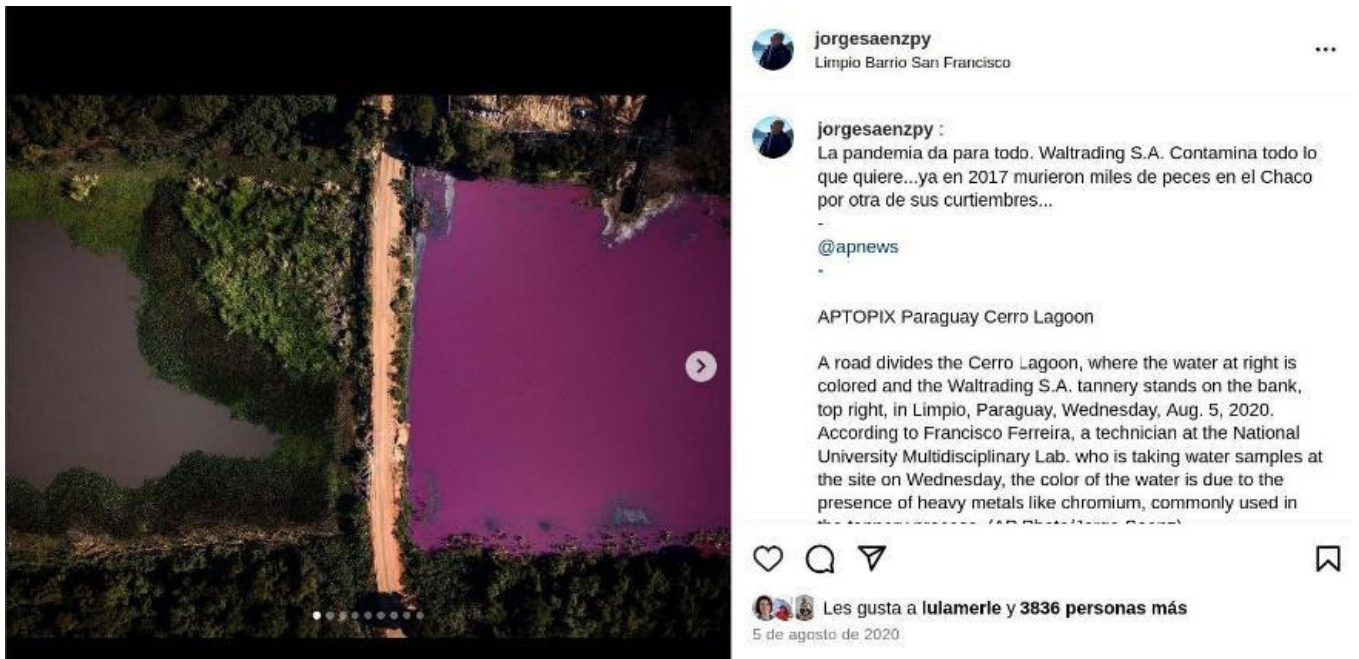
Figura 1. Lagoa Cerro, localidade de Limpio, Paraguai



Fonte: SAÉNZ, Jorge. Fotografia. *The Associated Press* (AP), 5 ago. 2020. Disponível nas redes sociais da agência.

Nesse mesmo dia, ele enviou uma dessas imagens por meio da agência AP aos seus assinantes (os jornais *Washington Post* e *New York Times*, e jornais europeus como *El País*, *Le Monde*, entre outros). O fotógrafo também publicou a fotografia, junto com outras, em sua conta no *Instagram* e em seu *Facebook* pessoal com o texto: “A pandemia dá para tudo... A Waltrading contamina tudo o que quer, já em 2017 milhares de peixes morreram no Chaco por causa de outro de seus curtumes” (Figura 2). Sua postagem alcançou mais de 3.800 pessoas.

Figura 2. Publicação de Jorge Sáenz no Instagram



Fonte: Instagram de Jorge Sáenz – Publicação do dia 5 de agosto de 2020.

Entre as fotos, incluía-se uma em que a empresa poluidora era vista a partir de um drone (Figura 3).

Figura 3. Empresa Waltrading na lagoa Cerro, localidade de Limpio, Paraguai

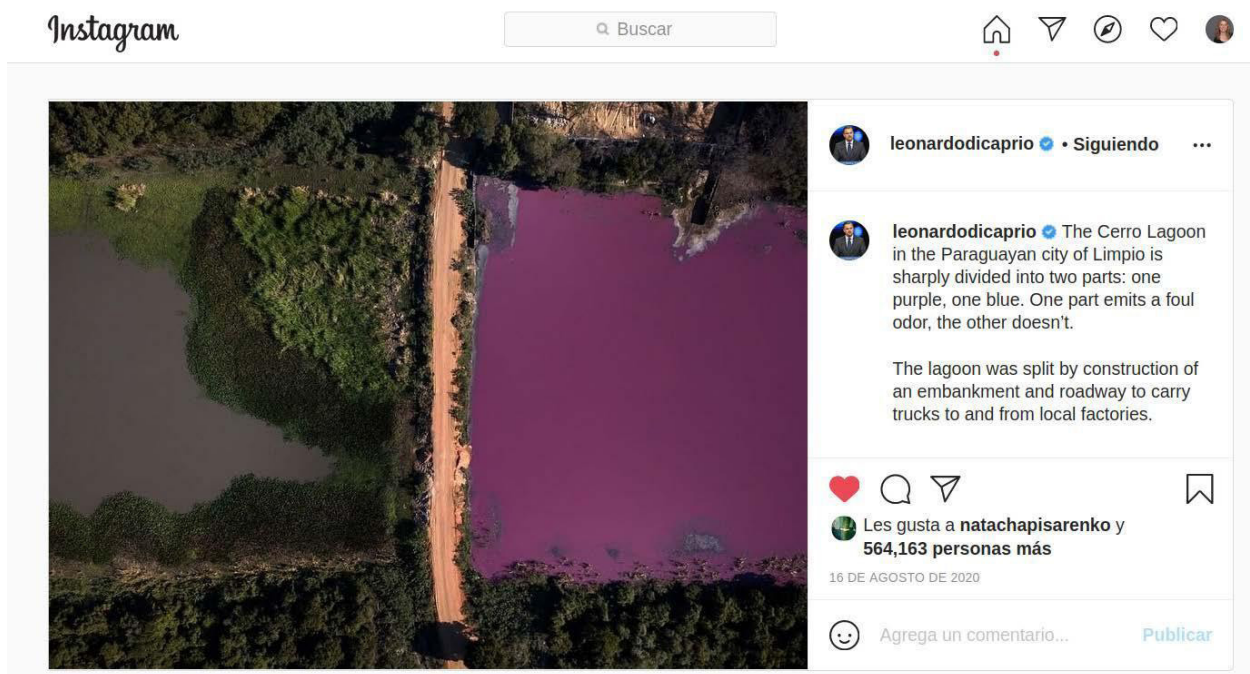


Fonte: Fotografia de Jorge Sáenz divulgada em suas redes sociais no dia 5 de agosto de 2020.

No dia 6 de agosto, o jornal paraguaio *La Nación* repercutiu a notícia. Em 16 de agosto de 2020, a notícia ganharia um novo patamar de visibilidade quando Leonardo DiCaprio, que se define em suas redes sociais como ator e ecologista em pé de igualdade, reproduziu a foto em

suas redes sociais² (Figura 4). Naquele momento, naquele momento DiCaprio contava com 48 milhões de seguidores em sua conta do *Instagram* e obteve 564.163 curtidas ao publicar a fotografia de Sáenz.

Figura 4. Publicação no *Instagram* de Leonardo DiCaprio



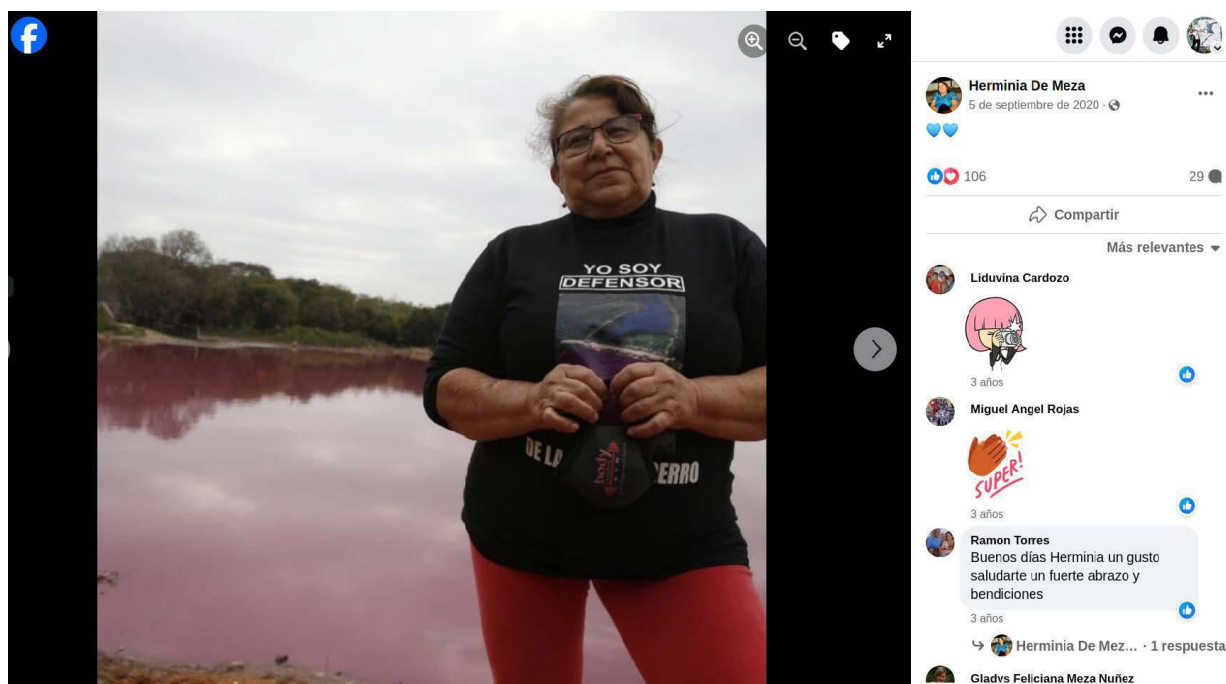
Fonte: *Instagram* de Leonardo DiCaprio – Publicação do dia 16 de agosto de 2020.

Em decorrência da repercussão midiática da publicação de DiCaprio na imprensa e nas redes sociais do Paraguai, os moradores de Limpio voltaram a se manifestar. Dessa vez, bloquearam o tráfego de caminhões de areia que circulavam na estrada que separa as duas partes da lagoa, confeccionaram cartazes que colaram na lateral do aterro e colocaram uma fileira de cruzeiros com laços pretos. Também fizeram uma camiseta com uma das fotos de Sáenz e a inscrição: “Eu sou defensor da lagoa Cerro”. Herminia Valdez de Meza (doravante, Dona Herminia) vestiu a camiseta e, com a lagoa contaminada ao fundo, tirou uma foto que publicou em seu *Facebook* pessoal, onde obteve 106 interações, um percentual consideravelmente maior do que vinha tendo antes de o ator se envolver com o tema (Figura 5). Ela também tirou uma foto da publicação do ator e a compartilhou em seu *Facebook* para mostrar a legitimidade que seu protesto havia conquistado. Nesse contexto de interação, uma vizinha comentou: “Parece que já se esqueceram de nós”.

E Dona Herminia responde: “O processo continua... temos o apoio da imprensa” (Figura 5).

² DiCaprio foi nomeado Mensageiro da Paz das Nações Unidas para as questões relacionadas às mudanças climáticas e foi agraciado com o Prêmio *Global Citizen* da Fundação Clinton e com o *Crystal Award* do Fórum Econômico Mundial. Conforme consta na página das Nações Unidas: “O ator Leonardo DiCaprio, que já recebeu diversos prêmios e foi indicado quatro vezes ao Oscar, tem atuado abertamente em defesa do meio ambiente durante grande parte de sua carreira. Em 1998 (...) o Sr. DiCaprio criou a fundação que leva seu nome, cuja missão é proteger os últimos redutos selvagens da Terra e implementar soluções para construir uma relação mais harmoniosa entre a humanidade e a natureza”. Veja: <https://www.un.org/es/mensajeros-de-la-paz/leonardo-dicaprio>.

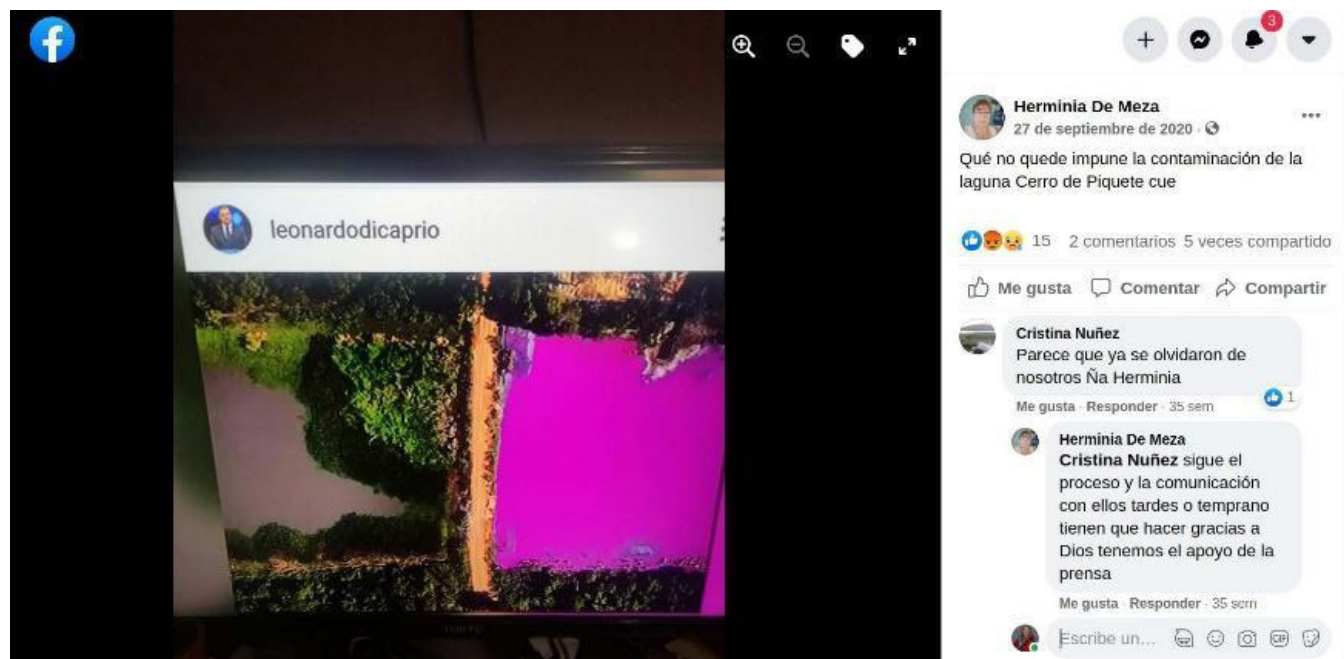
Figura 5. Dona Herminia Valdez posa com a camiseta estampada com uma fotografia de Jorge Sáenz na lagoa Cerro contaminada



Fonte: Facebook de Dona Herminia Valdez – Publicação do dia 5 de setembro de 2020.

Repost de Dona Herminia da postagem do ator Leonardo DiCaprio em seu perfil de *Instagram* na Figura 6.

Figura 6. Publicação de Dona Herminia Valdez em seu Facebook compartilhando a postagem de DiCaprio



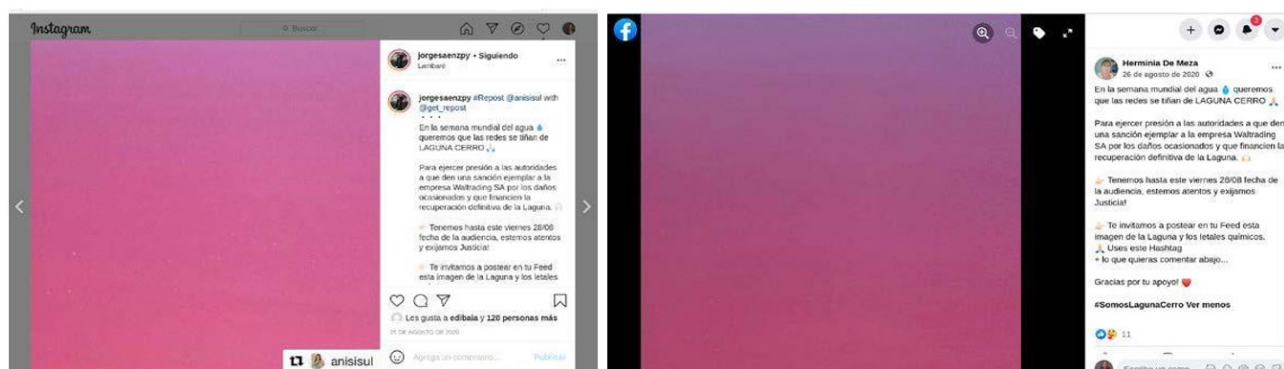
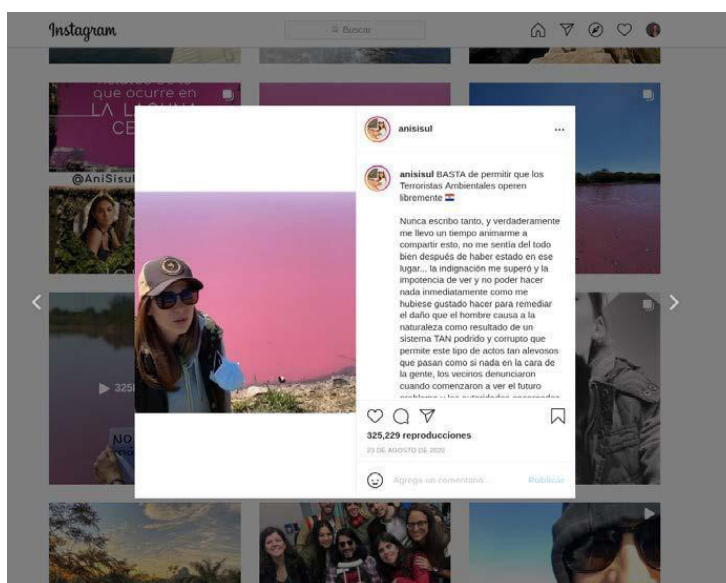
Fonte: Facebook de Dona Herminia Valdez – Publicação do dia 27 de setembro de 2020.

Após a publicação de DiCaprio, MADES esteve presente no local e coletou amostras da água contaminada. Foi constatado ali o baixo nível de oxigênio dissolvido na água, o que indicava um impacto significativo no ecossistema da região. O Laboratório Interdisciplinar da Uni-

versidade de Assunção também se dirigiu à área, realizando análises químicas independentes das do MADES, que posteriormente foram utilizadas como provas do crime de contaminação ambiental.

No final de agosto, uma influenciadora paraguaia do *Instagram*, @anisisul, aderiu à campanha de visibilização. Ela foi até o local, fez uma transmissão ao vivo no *Instagram*, que obteve 325.229 visualizações, e convocou os usuários a postarem, durante a Semana Mundial da Água, um quadrado da cor magenta. A proposta da chamada *Ação Magenta* era que as redes sociais se tingissem da cor da água contaminada. Dona Herminia, Jorge Sáenz e milhares de outros usuários aderiram ao chamado (Figuras 7, 8 e 9).

Figuras 7, 8 e 9. Ação Magenta: chamado para que as redes sociais se tingissem da cor da água contaminada durante a Semana Mundial da Água.



Fonte: *Instagram* de @anisisul e de Jorge Sáenz. *Facebook* de Dona Herminia Valdez.

Após explorar e descrever o percurso realizado pela fotografia de imprensa aqui analisada, sustentamos a hipótese de que, dadas certas circunstâncias, a imagem fotográfica pode tornar-se um objeto de poder e contra-poder, uma ferramenta de transformação social e um suporte fundamental para o ativismo político e ecológico.

VISIBILIDADE, IMPACTO E CONSTRUÇÃO DE AGENDA

A fotografia de Sáenz, tirada com um drone a 150 metros de altura, apresenta uma composição geométrica que opera por oposição. Permite visualizar simultaneamente o que acontece nas duas áreas em que a lagoa está dividida. O fotógrafo ampliou o enquadramento e, com isso, a capacidade de observação. O ângulo de visão proporcionado pelo drone não seria acessível a um observador, mesmo que estivesse presencialmente no local dos acontecimentos. De forma simples e impactante, a fotografia permite observar o conflito por meio de cores chamativas. A cor magenta desperta curiosidade, chama a atenção e confere uma aura de mistério à imagem. Ao mesmo tempo, a fotografia é evidência e se transforma em prova de um crime.

Diferentemente das fotos tiradas pelos moradores da região e por outros fotógrafos profissionais, a imagem de Sáenz alcançou um impacto visual, constitui um ‘acto de imagem’, nos termos de Bredekamp (2017): “o ato icônico intrínseco atua por meio da *potentia* da forma” (p. 186). Em sua teoria, o autor alemão defende que algumas imagens atuam por meio da potência da forma, isto é, pela conjunção de elementos como cores, linhas, traços, perspectivas, figuras e modelos:

Las imágenes están en el mundo de los acontecimientos en una relación que es a la vez de reacción y de formación. No solo repiten la historia pasivamente, sino que son capaces, como cualquier otro acto u orden de actuar, de acuñarla: como acto de imagen, crea hechos, mientras instaure imágenes en el mundo. (BREDEKAMP, 2004, p. 29)

A fotografia da lagoa contaminada transforma-se em um ato de imagem e, dessa forma, inaugura uma sucessão de fatos inéditos. A respeito do ocorrido, Sáenz afirma:

A composição que escolhi foi das mais simples: a estrada dividindo ao meio as duas águas, a contaminada e a não contaminada. Pareceu-me que, além de muito geométrica e colorida, não precisava de muito mais para chamar atenção. Sempre acreditei que, diante dos maiores problemas que surgissem à minha frente, eu deveria ser o mais simples e direto possível. Confiar mais no fato do que na retórica que costumo usar em outros tipos de ensaios e reportagens. (Entrevista com Jorge Sáenz para esta pesquisa, maio de 2022)

O fotógrafo se refere à diferença entre fotografias jornalísticas e outras de caráter documental e/ou artístico. No primeiro caso, estamos falando de imagens inscritas em suportes materiais (jornais, revistas) impressos ou digitais, que, por sua vez, se instalam no espaço público por meio dos meios de comunicação. Fotografias de imprensa costumam carregar uma aura de autenticidade, gerando maior potencial de credibilidade, e o aspecto técnico do registro reforça essa ideia. O fotógrafo se relaciona (de forma mais ou menos conflituosa) com as diretrizes editoriais dos veículos ou agências para os quais trabalha. Nesses casos, as fotografias são mercadorias que circulam no mercado jornalístico. Valem a atualidade, a informação, a rapidez. Já em outros trabalhos documentais ou artísticos, os fotógrafos geralmente dispõem de maior autonomia e, sobretudo, de mais tempo para a realização de seus registros.

No exemplo analisado, a imagem organiza a percepção do acontecimento. O texto complementa a informação, mas a fotografia de Sáenz sustenta por si só a atenção do público. O que vemos é uma fotografia de paisagem; não há pessoas, apenas um registro direto que funciona como uma declaração visual. De um lado, a vida; do outro, o indefinível, o artificial, o morto. A imagem conseguiu entrar na agenda midiática por seu próprio impacto — por ser ao mesmo tempo bela e dramática: bem construída, irrefutável e de compreensão imediata. Como aponta Judith Butler (2010):

Não é apenas que quem faz a fotografia e/ou quem a observa interprete de forma ativa e deliberada, mas que a própria fotografia se converte em uma cena estruturadora de interpretação, uma cena que pode perturbar tanto quem fotografa quanto quem observa. (BUTLER, 2010, p. 101)

A fotografia de paisagem transformou-se, ao mesmo tempo, em uma imagem de denúncia. Isso não é comum nesse gênero fotográfico, diferentemente de outros mais ligados à fotografia documental. Costuma-se reconhecer o valor estético da paisagem, mas raramente sua capacidade de ação política. Neste caso, a beleza unida à devastação potencializa a mensagem.

Omar Felipe Giraldo e Ingrid Toro (2020), em uma pesquisa centrada na afetividade ambiental, desenvolvem o conceito de empatia com a natureza, originalmente definido por Tam (2013) como a tendência de “compreender e compartilhar a experiência emocional, e em particular o sofrimento, do mundo natural” (Giraldo & Toro, 2020, p. 71).

Os autores então se perguntam:

Que tipo de afetos se inscrevem em nossos corpos quando habitamos paisagens de grande beleza, mas também aquelas em que a crueldade contra diferentes formas de vida é normalizada? Como se normaliza a crueldade quando habitamos espaços onde a natureza é reduzida a mercadoria?” (pp. 119-120)

Giraldo e Toro retomam as metáforas utilizadas por Rita Segato (2018) ao tratar da pedagogia da crueldade³:

O que acontece quando a repetição constante da violência faz com que nos acostumemos a ela e se criem os baixos níveis de empatia necessários para o funcionamento normal da empresa predadora? Quando a crueldade deixa de ser exceção e passa a ser regra, inevitavelmente nossos corpos tornam-se insensíveis, anestesiados diante do sofrimento alheio. Assim, pouco a pouco, deixamos de sentir a dor da montanha como dor, o grito da terra como grito, o choro da floresta como choro.” (GIRALDO & TORO, 2020, p. 120)

Desejar um paisagem bela, desejar uma lagoa limpa, então, é um dos caminhos que leva à defesa do meio ambiente, não mais apenas por meio da crítica racional nem da culpa — recursos frequentemente utilizados por muitos discursos ambientalistas —, mas sim da reivindicação do desejo, da necessidade de beleza. Uma maneira de disputar o desejo com o próprio sistema capitalista, que tão bem o utiliza para sua reprodução.

A fotografia permite, de alguma forma, experienciar midiaticamente o acontecimento; “ver” a contaminação. A dimensão estética e comunicativa da imagem teve impacto nas decisões políticas, midiáticas e jurídicas tomadas após sua publicação. Entrelaçam-se, assim, representação e ação. A mensagem que carrega e o objetivo social que persegue conseguem ser transmitidos por meio de uma fotografia comunicacionalmente eficaz, capaz de transformar o que registrou em um fato público. A fotografia é relocada e vinculada à contaminação ambiental em outras regiões.

Não há ambiguidade, a contaminação sai da margem onde se produz e se torna pública, se torna visível para além das fronteiras que lhe impõem, por um lado, a geografia e, por outro, o descaso, a corrupção e o ocultamento premeditado por parte dos distintos atores envolvidos. Empréstima sua potência, sua capacidade demonstrativa, sua força de verdade, constrói a prova e a dá a conhecer, confirma o delito. Não é necessário que vejamos pessoalmente a lagoa, não é necessário que sintamos pessoalmente o cheiro pútrido, a imagem atua pela força do visual, pela

³ Segato (2018) chama de pedagogias da crueldade todos os atos e práticas que ensinam, habitam e programam os sujeitos a transmutar o que está vivo e sua vitalidade em coisas. Toda empresa extrativista carrega consigo a ideia da natureza-coisa, assim como o tráfico de pessoas utiliza o corpo-coisa das mulheres

força de credibilidade que possui. De algum modo, a fotografia substitui a lagoa. Permite a visibilidade do fato e faz com que a notícia viaje, se desloque e permaneça no tempo. Como assinala Umberto Eco (1986) a respeito de outras fotografias icônicas:

No momento em que (uma imagem) aparece, começa seu itinerário comunicativo: mais uma vez o político e o privado se veem atravessados pelas tramas do simbólico que, como sempre acontece, demonstrou ser produtor de realidade. (ECO, 1986, p. 296)

Esse itinerário que a imagem percorreu permitiu sua entrada tanto na agenda jornalística nacional paraguaia quanto na internacional, conseguiu viralizar nas redes sociais e ingressar no campo judicial. Inserida nessa cadeia comunicativa, foi reproduzida, compartilhada e retransmitida em diversos meios e suportes. Multiplicou-se nas mãos de diferentes atores sociais, ultrapassou fronteiras locais e nacionais e atuou como ferramenta desencadeadora. Ao ser compartilhada simultaneamente por agências de notícias, meios jornalísticos nacionais e internacionais e redes sociais, iniciou um duplo percurso: por um lado, no universo midiático, e, por outro, no mundo, justamente, das redes sociais. Uma vez que a imagem foi colocada em circulação, ficou à disposição de organizações ambientalistas e sociais. A fotografia foi a matéria-prima de um novo percurso que as redes sociais multiplicaram. Como propõem Merlinsky e Serafini (2020):

Um elemento decisivo para que esses conflitos venham à tona e tenham repercussão pública é a mudança em sua escala de influência, ou seja, quando se transformam em questões políticas que vão além do âmbito inicial em que os afetados tornaram pública a reivindicação. (p. 15)

Neste caso, a partir da mobilização de um grupo de moradores, um fotojornalista reconhecido e de longa trajetória no Paraguai e na Argentina, que por sua vez atua em uma das agências internacionais mais importantes do mundo, tirou uma imagem de grande eficácia técnica e beleza, que se transformou em prova irrefutável da contaminação. A imagem gerou um contrato “tácito” de legitimidade e credibilidade entre o que ela revelava e quem a observava. A trama do simbólico se entrelaça para construir uma nova realidade. Graças à difusão da imagem, ampliam-se as fronteiras da denúncia, retira-se o acontecimento da paralisia estatal, da cumplicidade, do ocultamento e da inação governamental.

Susan Buck-Morss (2005) sustenta que

[...] o século XX se distingue dos anteriores porque deixou um rastro fotográfico. O que se vê apenas uma vez e é registrado pode ser percebido em qualquer tempo e por todos. A história se converte na singularidade compartilhada de um evento/acontecimento. (p. 158)

Mas os padrões de circulação também mudaram, “circulam ao redor do mundo em órbitas descentralizadas que facilitam um acesso sem precedentes, deslizando quase sem atrito através de barreiras linguísticas e fronteiras nacionais” (p. 146). Embora Buck-Morss esclareça que, evidentemente, são produzidas em “relações globais que são violentamente desiguais no que diz respeito às capacidades de produção e circulação de imagens” (Ibidem).

No caso analisado, o papel de Di Caprio foi central para reverter essa desigualdade. Jornais paraguaios e de outros países repercutiram a notícia da contaminação da lagoa a partir de sua publicação. Como se sabe, o uso de celebridades que gozam de popularidade é uma estratégia publicitária antiga. A efetividade desses “apadrinhamentos” depende da valorização da figura pública em questão, da identificação que ela gera, da admiração e respeito que desperta. Em termos publicitários, o uso de personagens populares promove um rápido reconhecimento de um produto, aumenta seu atrativo e desejo, pode melhorar a atitude em relação a uma marca e estimular o boca a boca. Dependendo da figura em questão, pode ter um impacto positivo; ou

seja, permite uma transferência de significados e atributos da celebridade para a marca, tema, produto ou serviço associado, assim como o carisma da figura pode possibilitar um chamado de atenção imediato, ainda mais se a valorização da celebridade for transferida à mensagem dada ou reproduzida.

DiCaprio, particularmente, somou-se à divulgação da fotografia em suas redes sociais por vontade própria; não foi contratado nem recebeu pagamento por isso, o que conferiu mais autenticidade ao seu envolvimento. Ele não possui interesses específicos na lagoa, nem fez parte de uma estratégia publicitária organizada. A fama do ator permitiu atrair a atenção da mídia e fortalecer o protesto. Em um mundo saturado de anúncios, mensagens e notícias, DiCaprio possibilitou destacar a mensagem, fazê-la circular e retirá-la da confusão de informações presentes nas agendas públicas. O reconhecimento público em um campo de atuação (o cinema) foi transferido e utilizado para o reconhecimento em outro campo, como é a luta ecológica.

A ação do ator, somada à fotografia eficaz e à informação que dela se desprendia, aumentou os “índices de noticiabilidade” do caso (Wolf, 1987): novidade, originalidade, imprevisibilidade, importância e gravidade dos acontecimentos, proximidade geográfica do fato com a sociedade, magnitude pela quantidade de pessoas afetadas, hierarquia dos personagens implicados, entre outros. Os meios de comunicação em geral, e certas formas de funcionamento da política, atendem primordialmente a fatos que impactam na opinião pública. Urgências e benefícios políticos de curto prazo determinam muitas vezes a atuação dentro desses respectivos campos de ação, o jornalístico e o político. Aquilo que era invisível pelas lógicas do poder se transformou em virtude da ação de diversos atores, os vizinhos e as vizinhas de Limpio liderados por Dona Herminia, o fotógrafo Jorge Sáenz e o ator e ecologista Leonardo Di Caprio, entre outros, logrando uma maior escala de circulação, o que lhe deu seu potencial transformador.

O acesso aos meios de comunicação é um fenômeno atravessado por agudas desigualdades sociais. Às desigualdades materiais soma-se a desigualdade no acesso à voz pública e na forma como essa voz é representada, no caso de conseguir espaço midiático. Como estudaram Becerra e Mastrini (2009), os meios de comunicação massivos e hegemônicos costumam se caracterizar por uma falta de pluralidade e diversidade, consequência de barreiras estruturais como o alto grau de concentração da propriedade dos meios de comunicação. Essas barreiras resultaram na exclusão de vastos grupos sociais da possibilidade de se expressar por meio deles, e têm suprimido sistematicamente uma ampla gama de meios (pequenos, comunitários, locais) em benefício de grandes grupos econômicos.

Neste caso, a fotografia não apenas mostrou a contaminação, mas também tornou visíveis os manifestantes que protestavam contra ela. A gratidão e a compreensão do que significou a fotografia se evidenciaram no fato de que os moradores estamparam uma foto de Sáenz nas camisas confeccionadas para visibilizar a contaminação. A fotografia escolhida era uma imagem que se ajustava mais ao ângulo de visão que essas pessoas têm da lagoa. Assim, vozes inaudíveis tornaram-se visíveis. Segundo relata Sáenz, quando ele tirou a fotografia, o grupo de moradores já vinha denunciando a contaminação da lagoa havia pelo menos seis meses, sem que o município oferecesse qualquer resposta. Embora tivessem obtido medidas cautelares, estas não eram cumpridas. Havia realizado protestos, denúncias e mobilizações. Conseguiram que um jornal local mencionasse sua reivindicação e mostrasse uma foto da lagoa, mas nada disso foi suficiente para deter a contaminação: o município era cúmplice direto dos donos do curtume e permitia que continuassem operando e contaminando, apesar das denúncias. Foi a visibilidade alcançada por meio do percurso já mencionado que permitiu que a ação dos moradores adquirisse outra relevância e legitimidade.

Nesse sentido, os movimentos de ação coletiva contemporâneos demandam reivindica-

ções concretas e específicas, mas também o direito à existência social e pública. Como afirma Voirol (2005), “a luta para se fazer ouvir ou se fazer ver não é considerada um aspecto periférico, mas, ao contrário, central nos levantes políticos e sociais contemporâneos” (p. 108). As lutas por direitos (sociais, ecológicos, políticos) implicam uma articulação entre reconhecimento, visibilidade e o direito de ser reconhecido socialmente. Todo movimento social, para sustentar suas demandas, requer uma estratégia de visibilidade, mostrar-se aos outros para ampliar suas reivindicações e denúncias. É por isso que Todd Gitlin (1986) argumentou que os movimentos de protesto precisam das comunicações em larga escala para obter apoio público às suas causas. Escolhem-se formas que, às vezes, são planejadas, embora em muitas ocasiões surjam de maneira mais espontânea, fruto da necessidade de se mostrar aos outros e expor suas demandas: sopões comunitários, greves de fome, marchas, acampamentos, piquetes, ocupação de lugares simbólicos, festas, danças, caravanas, bandeiras, consignas, cantos, panfletos, abaixo-assinados, pichações, exibição de estratégias artísticas, rodas. Todas essas são diferentes formas de dar visibilidade aos assuntos públicos que os convocam. Com essas construções visuais, estéticas e políticas busca-se ganhar apoio e estabelecer o marco de confrontação, de agitação, de provocação. Por isso também, muitas vezes ficam sujeitas à demonização, à informação tendenciosa ou confusa, à apresentação estereotipada e preconceituosa dos fatos e de seus protagonistas. Nesses casos, a busca por visibilidade colide frontalmente com aquilo que os diferentes poderes tentam invisibilizar, arrancar ou eliminar. Segundo Tassin (2013), as lutas políticas dos sujeitos subalternos são lutas por visibilização, orientadas, entre outros elementos, ao reconhecimento desses sujeitos por parte da sociedade. Nas manifestações políticas, os manifestantes buscam não apenas o reconhecimento de suas demandas e reivindicações, mas também serem reconhecidos como sujeitos de direitos, para o que precisam necessariamente tornar-se visíveis no espaço público. Algo que resume Jesús Martín-Barbero (2001) quando afirma que:

[...] uma das formas mais flagrantes de exclusão cidadã na atualidade é a desapropriação do direito de ser visto e ouvido, o que equivale a não existir/contar socialmente, tanto no plano individual quanto no coletivo, tanto no das majorias quanto no das minorias. (p. 53)

A (in)visibilidade é uma ferramenta de conhecimento, um dispositivo de poder e uma mediação para a interação social. Neste caso, o fotógrafo acabou sendo um elo-chave em uma cadeia de acontecimentos que conseguiu modificar essa realidade e tornar visível a demanda.

FOTOJORNALISMO E REDES SOCIAIS: NOVAS FORMAS DE CIRCULAÇÃO DAS IMAGENS

A globalização, a digitalização e as tecnologias modificaram a cotidianidade, as formas de comunicação e de ação das sociedades contemporâneas. Reorganizaram a informação e reestruturaram a forma como nos relacionamos entre as pessoas.

A internet e as redes sociais, enquanto meios acessíveis, cooperativos, instantâneos, flexíveis e descentralizados, permitem que algumas notícias alcancem grande difusão. A esse respeito, Mario Carlón (2014) aponta que:

Não é, nesse sentido, como se tem dito muitas vezes, a horizontalidade o que caracteriza a comunicação que tece a trama da sociedade atual, mas sim uma nova e vertiginosa circulação, tanto ascendente quanto descendente, derivada do fato de que praticamente qualquer pessoa, desde que tenha acesso à internet, pode produzir e publicar discursos em espaços públicos. (p. 30)

Nas redes sociais, esses espaços onde transcorre uma parte significativa da discussão pú-

blica na atualidade, a produção de conteúdos e sua publicação estão ao alcance de qualquer pessoa com acesso à tecnologia. Isso permite contornar os filtros convencionais do processo editorial e da concentração midiática. Nessa nova rede de redes, os fotógrafos e as fotógrafas — e aqueles que compartilham suas imagens — têm a possibilidade de publicar e compartilhar suas fotografias sem a mediação de editoras de mídia, o que permite que construam um arquivo próprio e publiquem sua própria seleção de imagens. Isso lhes confere certa autonomia em relação à circulação de suas imagens.

As redes sociais modificaram a forma de circulação da informação e das imagens e, consequentemente, as formas de participação e intervenção cidadã. Até a década de 1990, a possibilidade de reproduzir e controlar a informação estava nas mãos de poucos, sobretudo no que diz respeito às linhas editoriais dos meios de comunicação de massa. A possibilidade de gerar contra-informação era um dos objetivos dos chamados meios alternativos. Os grandes meios controlavam o fluxo de imagens e das informações que neles circulavam, o que determinava o conhecimento que se poderia ter dos acontecimentos aos quais só se podia ter acesso por meio da mídia. E, embora nas redes sociais ainda intervenham os atores dominantes, o controle da narrativa, dos temas de discussão e do que circula já não reside exclusivamente em seus interesses, mas depende também da decisão dos usuários que, mesmo com menor capacidade de incidência, influenciam, de toda forma, na definição da agenda de discussão e na disseminação de diferentes mensagens. É claro que a assimetria continua funcionando, e apenas uma porcentagem ínfima de contas gera o volume majoritário dos temas e conteúdos circulantes. Ainda assim, é possível produzir outros assuntos e conteúdos nos quais se possa deter o olhar.

No caso analisado, expressa-se a particularidade de uma confluência de fatores. Uma agência de notícias internacional como a AP aceita a incorporação da notícia por iniciativa de um repórter fotográfico de seu quadro. A fotografia de impacto, o alcance das redes sociais do fotógrafo e a reprodução feita por DiCaprio, que se expande como uma autoridade da rede por sua posição privilegiada (Calvo & Aruguete, 2020), configuraram o êxito midiático da fotografia e o que nela se expressou como demanda social e denúncia dos moradores de Limpio diante da contaminação da lagoa Cerro.

Os meios de comunicação e as redes são mediadores entre as pessoas e o mundo que nos cerca. Fora do nosso espaço familiar e de vizinhança, lidamos sempre com realidades de “segunda mão”, conhecemos o que outros nos contam, o que outros viram. Diante de um mundo tão vasto, complexo e inalcançável, somos capazes de abarcar apenas uma pequena porção da realidade. Os meios de comunicação marcaram historicamente o que se chama de *relevância midiática*: o nível de importância que um assunto tem em função de sua linha editorial. Hoje, as redes alteraram esse esquema e demonstraram que podem ser eficazes como intermédio de denúncias e na visibilização de problemáticas como a descrita, mas também como aceleradoras de discursos de ódio e da violência simbólica organizada. Baseadas em algoritmos que “aprendem” com os usos que os usuários fazem, os conteúdos são reproduzidos de acordo com temas afins ou com os quais se supõe que o usuário esteja predisposto a interagir, gerando assim *bolhas de audiência* por meio de filtros personalizados. Mas, no caso aqui estudado, vemos como essas mesmas características podem servir para reunir pessoas distantes com interesses semelhantes, que buscam fazer parte de uma ação transformadora tecida de maneira mais horizontal. Uma espécie de *comunidade imaginada* (Anderson, 1983) que se transforma em um movimento de pressão a partir da versatilidade e da capacidade de conexão proporcionadas pelas redes sociais.

FOTOGRAFIA, JORNALISMO E MUDANÇA SOCIAL

Em seu livro *Como fazer coisas com palavras*, Austin (1962) fala sobre os denominados atos de fala, enunciados performativos que, em circunstâncias específicas, geram um efeito no mundo, produzem um fato, provocam uma transformação. Há imagens que também produzem fatos a partir de sua própria existência. A fotografia analisada atua em relação com dispositivos de poder que operam como “máquinas de fazer ver e de fazer falar” (Deleuze, 1990, p. 155). A imagem se transformou em uma potência em si mesma. Este caso nos permite refletir sobre a possibilidade de uma fotografia influenciar a realização de mudanças sociais. Quais são os limites e as potencialidades das imagens, em particular daquelas transmitidas pelos meios de comunicação, para potencializar uma ação social? Quais colaboram para nos mobilizar e nos tirar da inércia cotidiana?

Os estudos visuais revelam que a imagem, também lida como um texto, é uma construção produzida por uma determinada historicidade, sujeita a relações econômicas e sociais, e submetida a redes de poder e desejo. As imagens fazem parte das disputas ideológicas que colocam em jogo sistemas de representação, constroem e destroem valores e verdades, visibilizam e ocultam campos e sujeitos. Como afirma Mitchell (2003), “a cultura visual é a construção visual do social, não unicamente a construção social da visão” (p. 26).

Poderíamos dizer que não é tanto a fotografia em si que causa certo efeito, mas a imagem no contexto da ação de movimentos e atores sociais que conseguem modificar o estado de correlação de forças político-culturais e as formas de relação que estabelecem com essas fotografias. Nunca é uma imagem isolada, mas sim um regime visual que define o que é visível e o que é invisível. Zubero Beascochea (2016) analisou a relação existente entre o conhecimento mediado e a ação social. Uma primeira conclusão é que conhecer algo pode ser um primeiro passo possível para a ação. De toda forma, o autor alerta que é uma fantasia acreditar que o conhecimento pode despertar automaticamente a consciência:

Embora possamos estar informados, não estamos necessariamente implicados por essa informação. Se “sentir significa estar implicado em algo”, como propôs Heller (1985) em *Teoria dos sentimentos*, na maioria das vezes nosso é um conhecimento insensível. (ZUBERO BEASCOECHEA, 2016, p. 92)

Embora as fotografias tenham grande potencial para visibilizar fatos e situações, por si só necessitam de um contexto que as insira no exercício de ações sociais. Como afirma Jacques Rancière em entrevista a Fernández Savater (2010), as imagens nunca estão sozinhas, mas fazem parte de um dispositivo de visibilidade que define um determinado jogo de relações entre o visível, o dizível e o pensável, de maneira que “fazer uma imagem é sempre, ao mesmo tempo, decidir sobre a capacidade daqueles que a observarão”. Por sua vez, Beascochea (2016) afirma que “nessa criação de capacidades e possibilidades, a perspectiva do criador das imagens é essencial” (p. 94).

Com base nisso, vale mencionar que Sáenz já havia realizado outro trabalho fotográfico de longo fôlego que teve resultados concretos e tangíveis. Em 1997 publicou o livro *Rompan filhas*, elaborado durante seis anos nos quartéis militares paraguaios enquanto trabalhava para os jornais ABC Color e Notícias. Sáenz entrava nos quartéis para fazer diferentes matérias jornalísticas, mas nesse intervalo de tempo desenvolveu um trabalho pessoal que conseguiu desnudar o que acontecia com o Serviço Militar Obrigatório (SMO) paraguaio. O resultado foi um documento sobre as crianças soldados, os trabalhos forçados, a exploração, os abusos e os mortos nos quartéis do Paraguai. O livro se transformou em uma ferramenta utilizada pelo Movimento de

Objetores de Consciência que se mobilizava por todo o país para mudar o SMO. A mobilização, a partir da existência do livro que incluía dezenas de fotografias, teve um salto qualitativo. Em 2007 foi aprovada a lei que proibia que menores de 18 anos fizessem o SMO e em 2010 foi aprovada outra lei que proibia entregar ou facilitar armas a menores de 18 anos (Manzoni, 2019). Dos 20.000 soldados que integravam anualmente a conscrição, hoje participam do serviço militar menos de 1500.

A esse respeito, Sáenz afirma:

É maravilhoso fazer parte de um movimento, sobretudo quando ele triunfa, porque isso é algo que raramente acontece conosco, jornalistas. Com o livro *Rompan filas*, mais de 360.000 jovens foram salvos das injustiças do Serviço Militar Obrigatório. Isso é um dos maiores prazeres pessoais que a vida pode te dar. (Entrevista com Jorge Sáenz para a elaboração desta pesquisa, maio de 2022)

Enquanto em uma matéria escrita por Claudio Zeiger (2002), a voz de Sáenz acrescenta que “as esferas de poder têm muito pouca consciência sobre o que uma foto pode provocar. E isso facilitou o acesso aos lugares onde as fotos podem servir para denunciar injustiças sociais” (Zeiger, 2002).

O trabalho do fotojornalista, tanto em *Rompan filas* quanto nas fotos relacionadas à lagoa contaminada, mostra uma forma de exercer o jornalismo comprometida, na qual o fotógrafo, ao mesmo tempo em que denuncia, se envolve e “não larga” o tema. Não se limita a reproduzir a agenda midiática, mas contribui para construí-la. Por isso, reconstruir a trajetória do fotógrafo é um elemento chave para entender a efetividade em casos como o aqui trabalhado.

Nessa linha, Zubero Beascochea (2016) — seguindo Lootz (2007), Didi-Huberman (2004) e Klein (2007) — destaca que, se mostrar significa abrir um corte no mundo,

[...] podemos reivindicar o valor da imagem como irrupção/interrupção da normalidade em um mundo — o do capitalismo global — organizado como uma impiedosa máquina de desimaginação, tal como expressa Didi-Huberman. Frente ao capitalismo do choque (Klein, 2007), que (...) enfraquece a resistência cidadã, o humanismo do flash, que incomoda, conscientiza e mobiliza. (ZUBERO BEASCOECHEA, 2016, p. 96; grifo nosso)

VISIBILIDADE, AFETO E ECOLOGIA

Um dos problemas que a contaminação ambiental apresenta é que, em muitos casos, seus efeitos não são visíveis de modo imediato, mas sim com o passar do tempo; às vezes, muito tempo. As mudanças imperceptíveis, como são muitas das mudanças ecológicas, impedem em certas ocasiões as reações sociais e/ou políticas imediatas. São alterações invisíveis à primeira vista nos territórios, que como alguns tipos de câncer, quando se tornam visíveis, já é tarde demais. Os problemas ecológicos, parafraseando Bourdieu (1997), “como a deriva dos continentes que passam despercebidos no instante atual, levam anos e anos para se realizar, e seus efeitos só são sentidos com o tempo” (p. 133). Isso pode contribuir para uma espécie de amnésia estrutural, dado que a lógica da velocidade do dia a dia, da instantaneidade, da descontinuidade, da obtenção de resultados rápidos e da sucessão de notícias entrelaçadas não permite muitas vezes que os acontecimentos se tornem inteligíveis nem que sejam re-situados em um sistema que os explique e os contextualize. Pelo contrário, no caso que aqui estudamos, parte da força intrínseca da fotografia fez com que a visualização da contaminação fosse percebida como imediata. Via-se e sentia-se o cheiro no território e via-se na imagem.

A esse respeito, Giraldo e Toro (2020), a partir da reflexão mencionada sobre a afetividade ambiental, observam que essa tendência à participação se manifesta, por exemplo, quando as pessoas sentem angústia ao ver a imagem de um animal maltratado ou quando são expostas a imagens que mostram “as consequências da devastação ambiental” (p. 71). Trata-se de um sentimento que pressupõe uma conexão emocional com a natureza e que não está presente em todas as pessoas. Ambos os autores afirmam que a preocupação ambiental que as pessoas desenvolvem está estreitamente associada à maneira como se percebem em relação ao seu entorno. Quando se veem como relativamente independentes de seu meio, ou quando têm uma visão extrativista da natureza, a devastação ambiental não gera nelas maior interesse ou, no máximo, uma preocupação motivada por interesses instrumentais. Por outro lado, aquelas que têm uma noção de si mesmas em continuidade com a natureza se sentem afetivamente ligadas a outras formas de vida e tendem a se envolver em sua defesa. Trata-se de uma visão ontológica distinta da relação entre os seres humanos e a natureza, semelhante àquela que possuem os povos originários. Diferente da ideia de que a natureza pode ser apropriada ou explorada a um ritmo acelerado, incompatível com os tempos de recomposição dos ecossistemas, esse modo de pensar parte de uma visão integrada, uma unidade entre seres humanos e ambiente.

Merlinsky e Serafini (2020) indicam que:

O uso intensivo de bens comuns como a água, os minerais, a terra, os usos do solo e do território implica rendas extraordinárias para grandes corporações internacionais e incentiva comportamentos nos quais as elites econômicas e políticas locais se orientam para a captura desses recursos. Assim, o extrativismo é também um fenômeno de caráter político que gera graves problemas para a democracia. Nos territórios extrativos são criadas novas legislações — ou estados de exceção — que cerceiam direitos trabalhistas e que inclusive podem reduzir os níveis mínimos de proteção ambiental. Quando essas estratégias políticas são mais agressivas, produzem-se verdadeiras ‘zonas de sacrifício’, territórios de economias de enclave com poucos efeitos multiplicadores e nos quais a ordem global — que implica a primazia dos interesses das indústrias extrativas — domina sobre a escala local. Isso pode levar a graves violações de direitos humanos com o objetivo de silenciar as vozes das lideranças ambientais. (p. 13)

Isso se observa inclusive no discurso de empresas e governos que utilizam uma linguagem econômica de custo-benefício e, no máximo, mencionam o impacto ambiental para decidir sobre a viabilidade deste ou daquele projeto.

Na América Latina, soma-se ainda o que diversos relatórios de organizações de direitos humanos apontam: a repressão, a perseguição penal e os assassinatos de lideranças ambientais que atuaram como verdadeiras políticas de controle e dissuasão dos protestos ecológicos em muitos países da região. Estados nacionais ou municipais, em diversas ocasiões, optaram por criminalizar aqueles que apresentam demandas, protegendo as empresas poluidoras.

A fotografia que aqui estudamos foi um fator que contribuiu para confrontar as formas de naturalização que negavam a crise ambiental ou a justificavam, e conseguiu evitar o silenciamento das consequências da contaminação.

ALGUMAS CONCLUSÕES, OU COMO UMA FOTOGRAFIA AJUDOU A SALVAR UMA LAGOA

Em razão das repercussões que teve a fotografia de Jorge Sáenz, sucedeu-se uma série de novos acontecimentos. A Promotoria do MADES iniciou uma ação legal que determinou o fechamento da curtume Waltrading, o encarceramento do proprietário e o pagamento de uma

multa milionária⁴. A ação de um pequeno grupo de vizinhos foi a origem de uma denúncia que se transformou em imagem. A fotografia iniciou um itinerário comunicativo que permitiu a visibilidade de atores sociais que eram ignorados e silenciados. Obrigou a modificar a ação do município local, do MADES, da justiça paraguaia e dos meios de comunicação desse país. Transformou-se em um elo que se inter-relacionou com outros atores sociais, com as tramas internas do político, do midiático, do judicial e do econômico no Paraguai. A fotografia foi a matéria-prima de um novo percurso no qual se cruzaram meios de comunicação tradicionais, redes sociais e influenciadores. A imagem aportou sua potência, sua capacidade demonstrativa e sua força de verdade para constituir-se em uma prova que dava a conhecer e, ao mesmo tempo, confirmava o delito. Nesse sentido, seu impacto midiático e virtual a coloca na linha de outras experiências fotográficas jornalísticas/artísticas/documentais nas quais diversos atores sociais buscaram e, em alguns casos, conseguiram alterar a ordem do estabelecido, do naturalizado e/ou do invisibilizado.

Os regimes de visibilidade não são neutros nem naturais, mas construções socio-históricas complexas. Mostrar, então, a contaminação e combater a invisibilidade permitiu agir sobre a realidade. A fotografia unida à imprensa nacional e internacional e às redes sociais modificou o curso dos acontecimentos e se transformou em uma ferramenta poderosa para aumentar a escala de influência da denúncia do conflito ambiental.

A denúncia inicial que motivou a fotografia jornalística, somada ao uso da tecnologia de drone, mais a viralização via meios de comunicação em seus formatos digitais e redes sociais, permitiu tornar visível uma contaminação local em escala planetária. A fotografia, de grande resolução técnica e impacto social, ampliou sua difusão. Nessa união entre fotografia e redes sociais, teceram-se laços que deram origem a novas formas de intervenção e de participação. Os vizinhos e as vizinhas organizaram novas ações para serem transformadas em fotografias e assim continuar a difusão através das redes sociais. A ação dos vizinhos, que não havia sido massiva e que tinha sido inaudível para os poderes reais, conseguiu obter uma transcendência mundial, sobretudo a partir da intervenção de Di Caprio, e uma mudança concreta na situação que permitiu sanear a lagoa Cerro. Dessa maneira, a fotografia catalisou e potencializou a reivindicação: a convergência de meios de comunicação com redes sociais tornou possível que a fotografia se convertesse em um poderoso dispositivo de difusão, de denúncia e em um veículo de chamado à ação. Como propõe Reguillo (2008), “olhar de outro modo, ser olhado de outro modo, implica mobilizar os próprios alicerces sobre os quais repousa uma ordem assimétrica, excludente e estigmatizadora” (s/p).

Em fevereiro de 2021, Sáenz voltou à lagoa e tirou uma fotografia com drone do mesmo ângulo que havia obtido a anterior que mostrava a contaminação. Via-se agora a lagoa verde dos dois lados do aterro e como havia crescido a vegetação (Figura 10). Compartilhou-a em suas redes acompanhada do texto: “A natureza não para de trabalhar”.

4 Veja, Redação ABC: <https://www.abc.com.py/nacionales/2021/02/27/laguna-cerro-ordenan-prision-para-eldueno-de-la-curtiembre/>

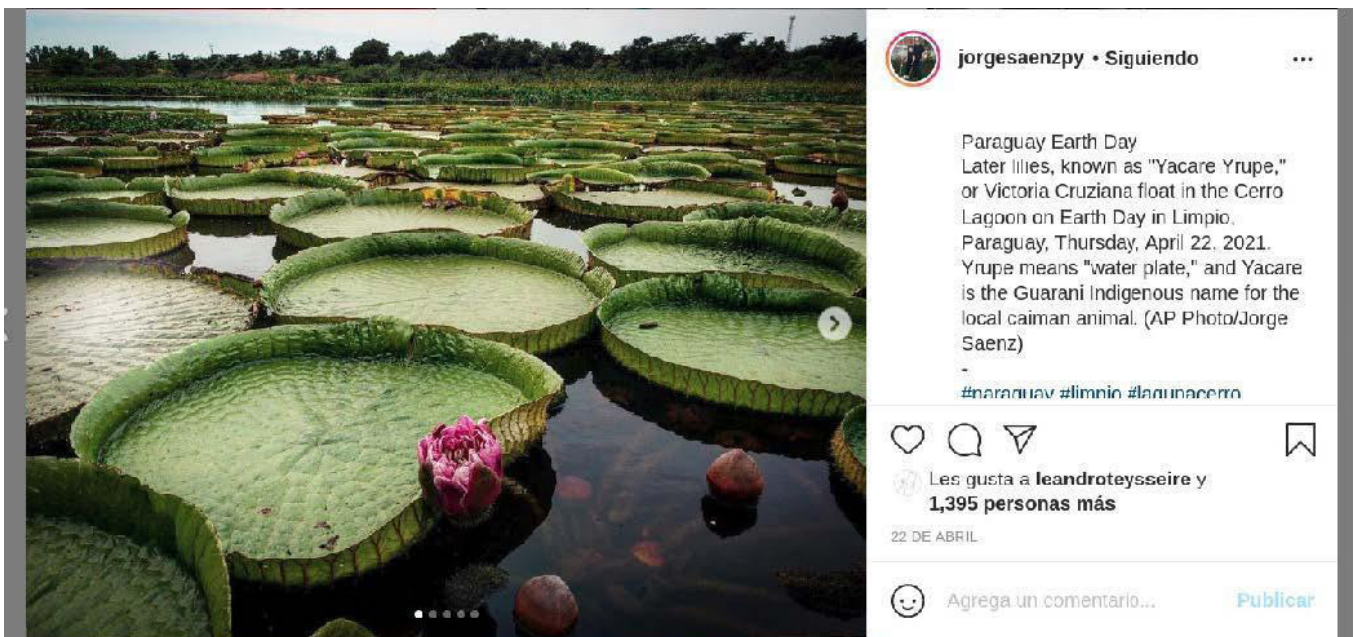
Figura 10. Fotografia de Jorge Sáenz – AP – Lagoa Cerro, localidade de Limpio, Paraguai

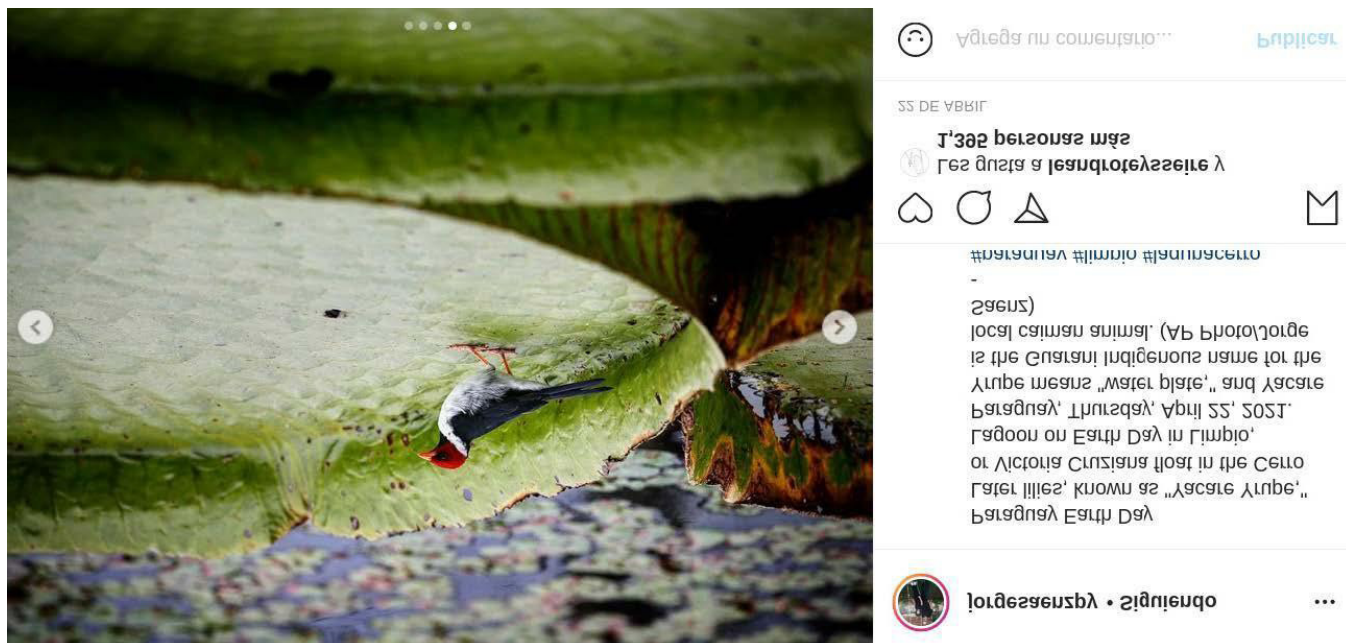


Fonte: Fotografia de Jorge Sáenz / Tirada em 6 de fevereiro de 2021.

Em 22 de abril de 2021, no Dia Internacional da Mãe Terra, assim designado pela Assembleia Geral da Organização das Nações Unidas (ONU), Sáenz visitou novamente a lagoa Cerro e fotografou, desta vez ao nível do solo e com o drone, como os nenúfares haviam começado a crescer novamente — os Yacaré Yrupé, como os chamavam os guaranis (Figuras 11, 12 e 13).

Figura 11, 12 e 13. Fotografias de Jorge Sáenz por ocasião do Dia Internacional da Mãe Terra





Fonte: Publicações de Jorge Sáenz em suas redes sociais – 22 de abril de 2021.



Naquele momento, a fotografia de agosto de 2020 que mostrava a contaminação já havia seguido seu próprio caminho. A repercussão que teve na mídia internacional e o envolvimento de DiCaprio conectaram a demanda local com as lutas pela defesa do meio ambiente em outras partes do mundo. Além disso, fez com que Sáenz ganhasse, em 2020, o terceiro prêmio da prestigiosa *National Press Photographers Association* (NPPA) — concurso anual *Best of Photojournalism Awards* —, além de outros prêmios e distinções da *Pictures of the Year International* e da *White House Press Photographers Association*.

Com sua força como prova e seu efeito estético, com seu papel de denúncia e seu fator simbólico, a fotografia enfrentou a inação e/ou cumplicidade dos diferentes poderes, tanto locais

quanto nacionais, com a atuação da empresa poluidora. O que aconteceu no território transbordou e se multiplicou graças às intervenções realizadas no espaço virtual. Produziu-se, dessa forma, uma retroalimentação: do território para as redes e das redes para o território.

O caso analisado demonstra o poder que pode ter — sob condições particulares — uma fotografia de imprensa para promover mudanças sociais. A análise, que cruzou estudos sobre fotojornalismo, meios de comunicação, redes sociais e o papel de influenciadores, é uma porta de entrada para refletir sobre novas formas de interação e uso de imagens em favor das lutas ecológicas.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- AUSTIN, J. L. **Palabras y acciones: Cómo hacer cosas con palabras**. Barcelona: Paidós, 1962.
- BECERRA, M.; MASTRINI, G. **Los dueños de la palabra. Acceso, estructura y concentración de los medios en la América Latina del siglo XXI**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo, 2009.
- BOURDIEU, P. **Sobre lo televisión**. Barcelona: Anagrama, 1997.
- BREDEKAMP, H. Acto de imagen como testimonio y juicio. In: FLACKE, M. (ed.). **Mythen der Nationen. 1945 - Arena der Erinnerungen**. Berlín: Deutsches Historisches Museum, 2004. p. 29-66. [Trad. Felisa Santos].
- BREDEKAMP, H. **Teoría del acto icónico**. Madrid: Akal, 2017.
- BUCK-MORSS, S. Estudios visuales e imaginación global. In: BREA, J. L. (comp.). **Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización**. Madrid: Akal, 2005. p. 145-159.
- BUTLER, J. **Marcos de guerras: las vidas lloradas**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2010.
- CALVO, E.; ARUGUETE, N. **Fake News, trolls y otros encantos. Cómo funcionan (para bien y para mal) las redes sociales**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI, 2020.
- CARLÓN, M. ¿Del arte contemporáneo a una era contemporánea? Efecto arte y el nuevo valor del presente en la era de Internet. In: ROVETTO, F.; REVIGLIO, M. C. (eds.). **Estado actual de las investigaciones sobre mediatizaciones**. Rosario: UNR Editora, 2014. p. 24-42.
- DELEUZE, G. ¿Qué es un dispositivo? In: _____. **Foucault, filósofo**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Gedisa, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto**. Barcelona: Paidós, 2004.
- ECO, U. **La estrategia de la ilusión**. Barcelona: Lumen, 1986.

- FERNÁNDEZ SAVATER, A. Entrevista a J. Rancière: “La emancipación pasa por una mirada del espectador que no sea la programada”. **Público**, 2010. Disponível em: https://blogs.publico.es/fueradelugar/140/el-espectador-emancipado?doing_wp_cron=1710653557.5330660343170166015625. Acesso em: 06 ago. 2025.
- GIRALDO, O.; TORO, I. **Afectividad ambiental: sensibilidad, empatía, estéticas del habitar**. Chetumal: El Colegio de la Frontera Sur, 2020.
- GITLIN, T. Convertir a los movimientos de protesta en temas periodísticos. In: GRABER, D. A. (ed.). **El poder de los medios en la política**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1986. p. 289-302.
- GITLIN, T. **The Whole World Is Watching: Mass Media in the Making and Unmaking of the New Left**. California: University of California Press, 2003.
- HELLER, A. **Teoría de los sentimientos**. Barcelona: Fontamara, 1985.
- KLEIN, N. **La doctrina del shock: el auge del capitalismo del desastre**. Barcelona: Paidós, 2007.
- LOOTZ, E. **Lo visible es un metal inestable**. Madrid: Árdora, 2007.
- MANZONI, M. **Rompan filas. Las fotos de Jorge Sáenz sobre los abusos del Servicio Militar Obligatorio en Paraguay que cambiaron la historia**. El Surti, 2019. Disponível em: <https://elsurti.com/futuros/fotorreportaje/2020/09/01/rompan-filas/>. Acesso em: 06 ago. 2025.
- MARTÍN-BARBERO, J. Transformaciones comunicativas y tecnológicas de lo público. **Metapolítica: Revista de análisis político**, v. 5, n. 17, p. 46-55, 2001.
- MERLINSKY, G.; SERAFINI, P. (eds.). **Arte y ecología política**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Repositorio Institucional – UBA, 2020. Disponível em: <https://repositorio.sociales.uba.ar/items/show/1347>. Acesso em: 06 ago. 2025.
- MITCHELL, W. J. T. Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual. **Revista de Estudios Visuales**, n. 1, p. 17-40, 2003.
- PEÑA, A. El espectáculo maravilloso de lirios gigantes en el río Paraguay. **La Vanguardia**, 2018. Disponível em: <https://www.lavanguardia.com/ocio/viajes/20180112/434203594023/maravilla-natural-lirios-gigantes-rio-en-paraguay.html#foto-4>. Acesso em: 06 ago. 2025.
- REGUILLO, R. **Políticas de la (In)visibilidad: La construcción social de la diferencia**. Documentos da Diplomatura em Educação, Imágenes y Medios. FLACSO, 2008. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0B0mhBkRmakksMkpDRG9qQ0Uwd0E/view?resourcekey=-0-c1504th0A1m6lZeQnjAbyw>. Acesso em: 06 ago. 2025.
- RODRIGO ALSINA, M. **La construcción de la noticia**. Barcelona: Paidós, 1993.
- SEGATO, R. **Contra-pedagogías de la crueldad**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo, 2018.
- TAM, K. P. Concepts and measures related to connection to nature: Similarities and differences. **Journal of Environmental Psychology**, v. 34, p. 64-78, 2013. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.jenvp.2013.01.004>. Acesso em: 06 ago. 2025.
- TASSIN, E. Les gloires ordinaires. Actualité du concept arendtien d’espace public. **Cahiers Sens Public**, n. 15-16, p. 23-36, 2013.
- VOIROL, O. Les luttes pour la visibilité: esquisse d’une problématique. **Reseaux**, n. 129-130, p. 89-121, 2005.

- WOLF, M. **La investigación de la comunicación de masas: Crítica y perspectivas**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 1987.
- ZEIGER, C. La cárcel y la colimba paraguaya según Jorge Sáenz. **Página 12**, 2002. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/2000/suple/radar/00-02/00-02-27/nota2.htm>. Acesso em: 06 ago. 2025.
- ZUBERO BEASCOECHEA, I. Espectadores del dolor ajeno: una imagen no vale más que mil palabras. **Revista de Estudios Sociales**, n. 57, p. 88-99, 2016. Disponível em: <http://journals.openedition.org/revestudsoc/9968>. Acesso em: 06 ago. 2025.

2.

“O DITADO É BOLA PRA FRENTE”

REPRESENTAÇÕES DA INFÂNCIA NOS CINEJORNAIS DA AGÊNCIA NACIONAL DURANTE A DITADURA CIVIL-MILITAR BRASILEIRA

ISADORA DUTRA DE FREITAS

O uso de estratégias visuais e propagandas oficiais foi, e ainda é, parte fundamental de comunicação política em diferentes regimes. Hoje, em uma sociedade que podemos considerar *hiper-visual*, a relação com as imagens mudou, porém, sua importância não diminuiu. Pelo contrário, cada vez mais vivemos sob a influência de produções visuais e audiovisuais facilmente difundidas e exibidas em telas que cabem na palma de nossas mãos. Durante o século XX as formas de produção, difusão e consumo eram diferentes e, consequentemente, seu impacto junto ao público também. Com processos de produção e distribuição muito mais controlados do que a realidade contemporânea, a função dos espectadores era muito mais limitada ao consumo do que lhes era entregue, assumindo raramente a posição de autores. Assim, o objetivo central dessa proposta é analisar as imagens oficiais produzidas pela ditadura civil-militar brasileira

com fins de propagandear uma autorrepresentação otimista do regime. Para tanto, nos detemos aos cinejornais da Agência Nacional e, mais especificamente, a um recorte que prioriza a investigação de como a infância era utilizada como ferramenta dessa estratégia a fim de positivar a representação de ditadores e ditaduras.

Os aspectos institucional e de autoria dessa produção são fundamentais para compreendermos seu sentido. Tradicionalmente, o cinejornalismo foi um veículo de comunicação vinculado ao Poder, sobretudo em regimes autoritários e totalitários. Exibidos nas salas de cinema antes dos filmes, transmitiam notícias variadas com ênfase na agenda oficial dos líderes políticos. No Brasil, sua produção inicia ainda no início da República, mas, ganha notoriedade durante o Estado Novo, com investimentos estatais e regulamentação legais. Apesar da ampla utilização pelos regimes ditatoriais, essas produções foram mantidas nos intervalos democráticos, demonstrando a capacidade em comunicar mensagens políticas em diferentes situações. Nesse sentido, Maria Helena Capelato destaca o estabelecimento de uma relação dialética entre o Poder e a construção de uma Cultura Visual típica das produções oficiais e que é facilmente identificável nos cine-noticiários. Dedicando-se às imagens do Estado Novo Varguista e o governo Peronista, destaca que:

No terreno das representações do poder, a propaganda política desencadeia uma luta de forças simbólicas; aí se instaura uma violência do tipo simbólico que visa ao reforço da dominação, consentimento em relação ao poder e interiorização de normas e valores impostos mediante mensagens propagandistas (CAPELATO, 2009, p.42).

Essa violência simbólica sobre a qual se refere não se limitou à relação entre Estado e Sociedade. Em consequência à legislação protecionista que garantia a obrigatoriedade da exibição desses conteúdos, muitas agências cinematográficas independentes valeram-se dos benefícios para produzir e distribuir material informativo nas salas de cinema. Todavia, em um cenário cujo acesso à sétima arte era limitado, essa restrição aparecia na narrativa apresentada. Comumente o protagonismo recaía sobre as elites políticas e camadas mais altas da sociedade, o que colaborou com o aumento da impopularidade dos cinejornais a partir da segunda metade da década de 1960. É possível identificar na opinião de críticos cinematográficos da época comentários negativos sobre o mau uso aplicado ao cinejornalismo no Brasil, sobretudo pelo destaque à eventos sociais de grupos abastados. Isso se relaciona diretamente às estatísticas apresentadas por Nina Schneider (2017):

No caso do cinema, em 1974, 48% dos brasileiros com mais de 15 anos frequentavam o cinema regularmente nos centros urbanos (S. A., 1974, p. 34). A maioria deles era relativamente jovem, de alta renda e masculina (em 1975, 64% eram homens) (WICKERHAUSER apud SCHNEIDER, 2017, p. 340).

No caso da ditadura civil-militar brasileira, os informativos cinematográficos foram produzidos pela Agência Nacional, órgão oficial do Poder Executivo, entre os anos de 1964-1979. Entre 1979-1985 sua produção diminuiu substancialmente pela popularização da TV, passando a ser produzidos pela sucessora da AN, a Empresa Brasileira de Notícias. Quantitativamente, os cinejornais correspondem a um amplo acervo de produções oficiais do período, totalizando em torno de trezentas e dezesseis edições com uma média de dez minutos de duração. Abordando temáticas variadas em uma mesma edição, a análise sobre o conteúdo publicizado e as formas como era representado serve como uma importante ferramenta de compreensão sobre como a ditadura produzia e propagandeava sua autoimagem. Como afirma Tatyana Maia: "No período ditatorial, a Agência Nacional continuou elaborando imagens e narrativas dedicadas à promoção do regime e à pedagogia cívica. Ao longo da ditadura, o Executivo não descuidou da AN" (Maia, T. 2015, p.3).

Portanto, os cinejornais elaboravam narrativas positivas sobre a ditadura, silenciando temas que lhe fossem sensíveis e difundindo discursos otimistas em propagandas dissimuladas em informativos. Ao longo da pesquisa, foi realizado um recorte temático no acervo, visando analisar as imagens em que apareciam os ditadores presidentes. Assim, foram analisados cento e setenta e seis edições entre 1964-1979. Em termos metodológicos, baseamos nossa pesquisa nos preceitos de Laurence Bardin (2011) e na análise de conteúdo, dividindo a pesquisa em duas etapas, uma quantitativa e outra qualitativa. Em termos quantitativos, estabelecemos cinco temas mais recorrentes: a) inauguração de obras (Usinas, indústrias e fábricas e Obras de infraestrutura); b) Integração Nacional; c) Visita a estados; d) Trabalhadores e juventude; e) Mudanças constitucionais. O tema com maior número de ocorrências foi o primeiro, com um número muito superior aos demais.

Assim, as premissas da ditadura brasileira – assim como de seus vizinhos do Cone-Sul – se baseavam diretamente na Doutrina de Segurança Nacional, aspecto que foi central para a condução do regime autoritário e para as práticas de Terrorismo de Estado. Conforme define Enrique Padrós: “‘Segurança para o desenvolvimento’ era a essência da mensagem e nela, a segurança virou condição fundamental para qualquer possibilidade de desenvolvimento, o que implicou na implantação da ‘ordem’ e na eliminação do conflito mediante o emprego da força” (Padrós, 2012, p.498). Nesse sentido, podemos afirmar que o projeto de modernização autoritária e conservadora norteou as representações. O conceito, definido por Daniel Aarão Reis Filho, Marcelo Ridenti e Rodrigo Patto Sá Motta, considera que esse tipo de projeto previa o uso de políticas repressivas que, supostamente se justificavam em prol do progresso:

Uma modernização conservadora, portanto, e acima de tudo autoritária, pois os projetos de desenvolvimento foram comandados pela tecnocracia civil e militar, e as dissensões não passíveis de incorporação foram entregues à máquina repressiva (também ela modernizada naqueles anos) (MOTTA; REIS; RIDENTTI, 2014, p.8).

Sob a perspectiva qualitativa, analisamos as imagens em consonância com as transcrições das narrativas em *voz over*⁵. Assim, foi possível identificar e compreender quais os símbolos e as formas de representação mais recorrentes. Valendo-nos procedimentos de conotação de Roland Barthes (1986), buscamos analisar os sentidos gerados pelas imagens a partir dos elementos que as compõem. Nesse interim, percebemos a relevância figurativa das crianças que, assim como outros atores políticos, compunham as imagens como coadjuvantes, concebendo maior legitimidade às imagens dos chefes de Estado. Logo, apresentaremos alguns exemplos de como essas fontes utilizaram imagens de infância nas suas narrativas, apresentando possibilidades de reflexão sobre essa temática.

AS IMAGENS DA INFÂNCIA NOS CINEJORNAIS DA DITADURA CIVIL-MILITAR BRASILEIRA

A infância como objeto de imagens foi utilizada diversas vezes como forma de propaganda política. Com conotações variadas, instigam sentimentos como esperança e renovação, além disso, quando acompanham líderes políticos tendem a humanizar suas figuras, associando-os à ideia de um pai de família. Em termos de visualidade e propaganda política as influências dos Estados totalitários foi fundamental, sobretudo para elaboração de estratégias e formas de difusão de informação. Lideranças como Hitler e Mussolini utilizaram amplamente figuras de crianças em seu material propagandístico, além de investir em pedagogias educacionais alinhadas aos projetos nazista e fascista. No caso da história brasileira, Getúlio Vargas também recorreu a

⁵ Método audiovisual muito comum em documentários. Consiste na sobreposição da voz de atores ou narradores ao áudio original, ouvido em segundo plano.

presença de crianças em suas representações oficiais, inaugurando uma estrutura administrativa no interior do Estado responsável pela produção e difusão de materiais oficiais. Além disso, influenciou diretamente representações de políticos posteriores, logrando uma memória positiva de seu governo, mesmo que tenha se tratado de uma ditadura.

Na década de 1960, Humberto de Alencar Castelo Branco foi o primeiro presidente ditador do regime civil-militar brasileiro. Sob a promessa de um “golpe saneador”, imposto com o objetivo de barrar a suposta ameaça comunista, baseou sua representação nessas premissas: “Construiu-se a imagem de um homem que acreditava nos objetivos saneadores e no caráter temporário da intervenção militar de 1964, mas que sucumbiu à linha dura, a começar pela imposição de um sucessor à sua revelia, o marechal Costa e Silva” (Napolitano, 2014, p.67). De forma semelhante, o uso de propaganda política e a produção de imagens oficiais pela ditadura brasileira foi ambíguo, variando conforme o chefe de Estado em exercício. Temendo a elaboração de representações personalistas, que remetessem à Vargas, explorou-se temáticas alinhadas às pastas da agenda política ditatorial, tais como a modernização conservadora e a Doutrina de Segurança Nacional e as diretrizes da Escola Superior de Guerra:

Dessa forma, no discurso esguiano, sem nenhum constrangimento as elites são elevadas à posição de esteio político do povo, mediante um processo de ‘interação com a massa’. ‘Auscultando o povo – explica paternalmente a ESG - as elites nacionais identificam seus anseios e aspirações (DREYFUSS, 1985, p.72).

Sob a lógica da Utopia Autoritária, cujo discurso defendia que os militares eram incorruptíveis e capazes de salvar o país, sua autoimagem: “(...) estava claramente fundada na ideia de que os militares, naquele momento, eram superiores aos civis em questões como patriotismo, conhecimento da realidade brasileira e retidão moral” (D’araujo; Castro; Soares, 2014, p.11). Portanto, identificamos características marcantes que demonstram o esforço em difundir essas ideias por meio de narrativas informativas elaboradas pelo Estado e de cunho propagandístico. Mesmo que Castelo Branco tenha se colocado contrário a publicização do regime, havia uma clara preocupação em difundir elementos que colaborassem com a popularidade do governo e, sobretudo, dissimulassem a realidade de uma ditadura civil-militar. Por isso, discursos que exaltavam uma relação próxima entre sociedade e Forças Armadas foi fundamental.

Um dos exemplos foi a edição n.2 do cinejornal *Informativo* que consiste na comemoração do primeiro ano do golpe de 1964, intitulado pela Agência Nacional e pelos apoiadores como “Aniversário da Revolução”. Realizado em Belo Horizonte, capital de Minas Gerais, a narração rememora a “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”, que consistiu em passeatas favoráveis ao golpe. Percebemos na transcrição elementos que reforçam a dicotomia entre o antes e o depois, salientando o discurso positivo e oficial da ditadura. Enquanto ouvimos o trecho sublinhado, assistimos à imagem escolhida para análise (Figura 1), que se relaciona tanto com a narrativa otimista, quanto com as menções à tradição familiar e a pedagogia cívica das produções:

[...] O desfile militar em Belo Horizonte teve por objetivo simbolizar o movimento armado que restaurou no Brasil o respeito à Constituição, fortaleceu o regime federativo abalado, preservou a democracia ameaçada pelos extremismos excitados e buscou promover o bem-estar social. Sob o aspecto militar, a parada dos contingentes mineiros foi um grande espetáculo, impressionando pela harmonia, pelo ritmo e pelo adestramento das tropas. O povo de Belo Horizonte compareceu em massa aos festejos, unindo-se a festa cívica com o mesmo fervor patriótico com que participou civicamente há mais de um ano da memorável marcha da família [...].⁶

6 BRASIL. Agência Nacional. *Cinejornal Informativo*, n.2, 1965.

Figura 1. Cinejornal Informativo, n.2, 1965



Fonte: Agência Nacional

A imagem registra a realização de um desfile militar em via pública. O protagonismo recai sobre as figuras centralizadas de um menino e de um soldado vestindo fardas, que se deslocam da esquerda para a direita da tela, transmitindo a ideia de uma caminhada em direção ao futuro. Além disso, a criança atrás do adulto remete a um sentido geracional, demonstrando o projeto pedagógico em curso, sobretudo por meio de uma perspectiva cívica voltada às gerações mais jovens. O menino não é identificado, mas sua figura diz muito, tanto sobre o projeto político da época, quanto sobre o significado da infância para essas visualidades. O homem carrega consigo uma bandeira cuja insígnia não é visível no *frame* nem no vídeo, mas, que representa um símbolo oficial carregado por um membro das Forças Armadas. Ao fundo, vemos pessoas que assistem ao desfile, porém, não vemos seus rostos nem expressões. Logo, cumprem o papel coadjuvante de um grande público apoiador ao evento, conforme descrito pelo narrador. No entanto, as imagens não demonstram indícios desse apoio, apenas da observação da população ao desfile. Ademais, não há vestígio de discordâncias, indício que colabora com as práticas de propaganda, censura e repressão do Estado ditatorial.

A relação entre a visualidade e o texto narrado é de complementação, na medida em que ambas se reforçam mutuamente. É muito simbólica a escolha dos elementos que compõem a visualidade, pois completam o sentido do texto em relação à dicotomia passado e presente. Na transcrição há indícios que corroboram com a Utopia Autoritária pois, além do protagonismo castrense, a participação da sociedade como ator político que amparou o golpe é mencionada, porém, como esteio às Forças Armadas. Temas como o anticomunismo e o projeto cívico pedagógico em curso também são identificáveis na voz *over* e ilustrados pela figura da criança em trajes militares. Logo, a partir do exemplo, percebemos que não houve descuido com a elaboração de representações oficiais, que eram produzidas com um objetivo claro.

O general Artur da Costa e Silva sucedeu a Castelo Branco na presidência da República durante a ditadura civil-militar. Diferente de seu antecessor, cuja memória o associa com a linha moderada das Forças Armadas, Costa e Silva inaugurou o período de maior recrudescimento do regime em 1968 com a promulgação do Ato Institucional 5. No entanto, ainda que existam representações que associam os primeiros anos de regime ao mito da “ditabranda”, eles também

foram marcados por uma redução paulatina das liberdades civis, concentrando cada vez mais poder nas mãos do ditador, o que estremeceu as relações com os grupos apoiadores do golpe⁷. Nesse sentido, a necessidade de melhorar os índices de aprovação do governo exigiu maiores investimentos na produção de sua autoimagem, o que pode ser observado nos dados quantitativos.

Ao todo, o período conta com setenta e sete edições do cinejornal "Informativo", cujo maior índice de recorrências se deu no ano de 1968. Entre os temas analisados, percebemos que há uma continuidade na ênfase ao projeto desenvolvimentista, que ocupa 50% das produções. No entanto, identificamos um maior equilíbrio entre as temáticas ligadas à "Integração Nacional", "Trabalhadores e Juventude" e "Visita a estados", todas com uma média de 15% a 20% de ocorrências no *corpus* documental. Esse equilíbrio quantitativo demonstra a existência de estratégias de comunicação estabelecidas para exercer um controle maior nos conteúdos produzidos, o que corrobora com a necessidade de difusão da autoimagem otimista. Ademais, há um maior distanciamento no protagonismo das Forças Armadas, buscando promover maior destaque ao presidente ditador e sua relação com a sociedade brasileira.

A ênfase na pedagogia cívica empreendida pelo regime pode ser encontrada na edição o número 82 do cinejornal "Informativo", publicado em 1967. Os eventos narrados descrevem a visita do presidente ditador e sua comitiva ao estado de Minas Gerais, mesmo estado que foi palco das comemorações do aniversário do golpe, observado na figura anterior. Após as notícias sobre os atos oficiais, as imagens cortam para a próxima reportagem. Nesse caso, trata-se de uma exibição de jovens escoteiros no Rio de Janeiro. Como podemos perceber na transcrição, há uma exaltação à modelos de comportamento que imprimem nos jovens os ideais defendidos pela ditadura civil militar. Ao mesmo tempo, os elementos textuais reatualizam imaginários seculares sobre o povo e "a raça" dos brasileiros. É interessante observar como há uma continuidade nos elementos que aproximam as crianças a uma educação militarizada:

O escotismo no Brasil cresce com a força da sua juventude. Essa é uma festa próxima ao Batafogo de Futebol e Regatas em que se homenageia os jovens que se dedicam ao pioneirismo desbravador. O atletismo a que se dedicam revela a pujança de uma raça em formação, disposta a construir o país com força, inteligência e beleza. Os meninos sabem realmente o que querem e o ditado é 'bola em frente'.⁸

7 O Ato Institucional 2 (1965) foi decisivo para o desfecho do golpe de 1964 e a instauração da ditadura civil-militar. Ele previa a suspensão das eleições diretas para presidente da República, a extinção dos partidos políticos, a cassação de mandatos de políticos eleitos, entre outras restrições. Por isso, para Marcos Napolitano: "O AI-2 pode ser visto como a passagem do governo que se considerava transitório para um regime autoritário mais estruturado" (Napolitano, 2014, p.74).

8 BRASIL. Agência Nacional. *Cinejornal Informativo*, n.82, 1967.

Figura 2. Cinejornal Informativo, n.82, 1967



Fonte: Agência Nacional

A sequência de imagens demonstra uma série de atividades realizadas pelos escoteiros: sobem e descem de árvores, praticam simulações de primeiros socorros e ouvem instruções de um homem adulto que veste uniforme de escoteiro e um quepe. A visualidade remete a treinamentos militares, o que é reforçado pela narrativa. No *frame* escolhido, percebemos como isso pode ser observado por meio de uma série de elementos que compõem a sintaxe das imagens. A postura dos escoteiros, alinhados em fila, com os braços estendidos ao lado do corpo ou cruzados nas costas, o semblante sério e atento e as costas eretas contribuem para a conotação de uma pedagogia alinhada às Forças Armadas. Todavia, percebe-se que a mensagem não se exprime mais de forma explícita pelos próprios militares, mas por meio de ferramentas introduzidas em diferentes setores civis. Alinhada a isso, a promessa de uma jovem nação em formação colabora com a utopia autoritária de salvacionismo defendida pelos grupos golpistas.

Em termos descritivos, percebemos um plano inteiro no qual os meninos ocupam quase toda a totalidade da tela, sendo possível observá-los de corpo. Ao mesmo tempo, o menino de camisa branca com os braços repousados ao lado do tronco é a figura central, destacando-se pela cor da roupa, pela iluminação e pela posição, levemente à frente. A geometria da foto é organizada por uma linha diagonal: do canto superior esquerdo para o inferior direito. De modo que o olhar do observador percorre as figuras dos quatro jovens ali representados, cujos rostos são identificáveis e o olhar está direcionado para o mesmo ponto. No plano de trás podemos perceber a presença de adultos, que observam a cena de longe, sem interferir. Apesar das cores em preto e branco, nota-se também que estão ao ar livre sob a luz do sol. A imagem de forma isolada também transmite uma atmosfera militarizada, mas não o faz de maneira direta. Como Carlos Fico aponta, essa era uma característica marcante da propaganda da época:

Um nítido padrão pedagógico, portanto, criador de uma pauta de preocupações cívicas, e que pretendia estabelecer um tipo de cidadania decorativa, que permitiria a presença ou a “participação” de todos através de iniciativas adjetivas secundárias, compondo algo como um “cenário de democracia” por meio de comemorações enaltecidas dos feitos dos brasileiros

e do Brasil (FICO, 1997, p.93).

A década de 1970 foi muito significativa para a ditadura brasileira, tanto em termos políticos e econômicos, quanto em termos propagandísticos. Esse período marcou a inauguração do cinejornal "Brasil Hoje", que substituiu o "Informativo" a partir de 1970 e foi produzido até 1979, quando a Agência Nacional foi absorvida pela Empresa Brasileira de Notícias (EBN). Além da mudança do título, que prometia não apenas a transmissão de notícias, mas a representação do presente promissor, as características técnicas e estéticas também foram modificadas. Tratava-se do primeiro cinejornal a cores do mundo, o que foi muito explorado pelos registros visuais que enfatizavam a bandeira, o verde e amarelo e outros índices e símbolos. Nesse sentido, Mari-lena Chauí atenta para os impactos que essas transformações tiveram: "A mudança de ritmo - de samba para a marcha -, a mudança do sujeito - do brasileiro bom no couro aos 90 milhões em ação - e a mudança do significado da vitória - de 'a taça do mundo é nossa' ao 'pra frente Brasil' - não foram alterações pequenas" (Chauí, 2013, p.169).

No que tange o aspecto quantitativo, Emílio Médici pouco investiu na produção cinejornalística, contabilizando apenas trinta e cinco edições publicadas. Além de manter o foco das representações associando-as ao projeto modernizador, nota-se que há um aumento no tema, visto que a promessa de Milagre Econômico foi sua principal bandeira. Logo, naquele momento, a conjuntura era favorável à ditadura que, ao mesmo tempo em que aumentou a repressão, propagandeava os índices favoráveis por meio de obras faraônicas e melhorias nos índices econômicos e a conquista do tetra na Copa do Mundo de futebol masculino. Assim, em comparação aos outros ditadores presidentes, há poucos registros dessas fontes sobre os anos 1970-1973, porém, são muito significativos pelo conteúdo e pela forma de apresentação audiovisual que eram narrados. E, isso já fica evidente na primeira edição, publicada em 1970 e cuja notícia principal era a inauguração do Parque dos Guararapes, em Pernambuco⁹:

Os visitantes, ao mesmo tempo em que se distraem vão aprendendo história pátria no lugar onde a Força Armada forjou para sempre a base da nação brasileira. As bandeiras de todos os estados sintetizam ali as três raças que alicerçaram o Brasil. (...). Sobrevoando o parque, levada por balões coloridos, a bandeira do Brasil é sempre um símbolo de paz, de ordem e de progresso.¹⁰

⁹ Parque dedicado à comemoração da expulsão dos holandeses no Brasil em batalha de mesmo nome, ocorrida entre 1648-1649.

¹⁰ BRASIL. Agência Nacional. *Cinejornal Brasil Hoje*, n.1, 1970.

Figura 3. Cinejornal Brasil Hoje, n.1, 1970



Fonte: Agência Nacional

A presença de estudantes em uniformes escolares era recorrente nas imagens que registravam visitas e atos públicos oficiais com a presença dos presidentes. Nesse caso, além desse elemento, é possível visualizar uma faixa erguida por alunos e uma mulher, provavelmente sua professora: "Aqui se escreveu, com sangue, o enderêço [sic] do Brasil". A frase, de autoria de Gilberto Freyre, compôs o discurso proferido pelo autor em ocasião do tricentenário da referida batalha na Câmara Federal. Nesse exemplo, além do discurso ufanista, percebemos como usos do passado eram mobilizados na construção da representação positiva da ditadura, baseada em memórias oficiais por meio da rememoração de batalhas e heróis nacionais. Em relação ao aspecto visual, identificamos no *frame* uma turma de escolares retratada em plano inteiro e em posse da faixa. À esquerda, duas meninas seguram as bandeiras do Brasil e outra que, pelas cores e pelo local, provavelmente seja do estado de Pernambuco. No centro da imagem, abaixo da faixa vemos um menino mais novo sentado, que olha para a direção da câmera. O foco da imagem está na faixa e, em seguida, o olhar do espectador percorre os estudantes. No plano de trás, vemos um homem de terno e gravata, que não interage com a cena. A representação é completada pelo céu azul ao fundo.

O cunho da mensagem carregada na faixa revela traços de uma cultura ufanista, que rememorava aspectos de um passado autoritário como forma de justificar as ações no presente e consolidar o imaginário social em curso. A relação com a juventude em idade escolar, portanto, era uma das prioridades na busca por legitimidade do discurso que se voltava ao futuro. Como vimos nos casos de governos anteriores, era necessário consolidar os ideais do regime para as futuras gerações. Chama a atenção a forma como as crianças vêm sendo representada nas figuras analisadas: uso de uniforme escolar ou de escotismo, predominantemente brancas, sempre acompanhadas de adultos que lhes davam suporte nas imagens. Conforme aponta Carlos Fico (2024) sobre as campanhas da Arep/ARP, a educação de crianças e jovens era uma das principais pautas na década de 1970, associando-a diretamente ao projeto desenvolvimentista ditatorial:

E, note-se, tal "educação para os novos tempos" estava também garantida porque se daria a

partir de instrutores que interpretavam corretamente a “brasilidade”: os militares, que além de se imaginarem os brasileiros mais autênticos, também supunham que os eflúvios dessa “alma nacional” garantiriam o correto encaminhamento do futuro (FICO, 2024, p.164).

Logo, é possível identificar traços da modernização e da utopia autoritária nas imagens pela forma como as crianças e jovens eram inseridos nelas. Não como protagonistas, mas como um caminho seguro a ser moldado para a jovem nação.

Finalmente, avançamos para o último período da ditadura que contou com o protagonismo da Agência Nacional na comunicação oficial. Eternizado pela promessa de realizar uma abertura política “lenta, gradual e segura”, o general Ernesto Geisel encontrou um cenário muito diferente de seu antecessor. Com uma grave crise econômica mundial e instabilidades na base de apoio interna ao regime, fez-se necessário um investimento exponencial e mudanças de abordagem na propaganda ditatorial. Nesse sentido, foi o presidente ditador com maior número de cinejornais publicados, totalizando cento e quarenta e nove edições. Neles, sua postura difere dos outros chefes de Estado: buscou-se evidenciar a sensação de normalidade democrática aproximando o presidente da população fisicamente e com a presença recorrente de sua esposa e filha, estratégia visual secular que busca reforçar a representação de um pai de família.

Nesse sentido, elegemos a edição n.79 do “Brasil Hoje”, publicada em 1974. Nela Geisel visita a cidade de Carazinho, interior do estado do Rio Grande do Sul, a fim de dar início à colheita de trigo:

No município de Carazinho – RS, onde os imensos trigais constituem uma das suas bases econômicas recebe a visita do presidente Ernesto Geisel que, em companhia do governador Euclides Triches, é cumprimentado pelo prefeito e outras autoridades. O presidente em seguida, assiste o início simbólico da colheita de trigo da safra de 1974. (...) A comitiva presidencial procede em direção ao centro de Carazinho, onde em cerimônia cívica, da qual participa toda a cidade, é formalizado o lançamento da Campanha de Produção e Produtividade.¹¹

Figura 4. Cinejornal Brasil Hoje, n.79, 1974



Fonte: Agência Nacional

As imagens acompanham a chegada do presidente a um trigal, onde é recebido por au-

11 BRASIL. Agência Nacional. *Cinejornal Brasil Hoje*, n.79, 1974.

toridades e por populares. Nessa cena, recebe um ramo de trigos de uma menina em uniforme escolar, que ganha um abraço do presidente. Nos casos anteriores era impensável vermos essa quebra de protocolo com aproximações diretas e cumprimentos ao presidente, o que se tornou uma marca de Geisel. No entanto, ainda que essa estratégia servisse para aumentar a popularidade, mantinha-se as diretrizes da ditadura, evitando torná-lo uma figura personalista ou encerrar os protocolos de distanciamento. Podemos ver na imagem que o foco do *frame* é o abraço de Geisel à menina que lhe presenteia. A representação de ambos em um plano inteiro e no centro da tela, recorta a presença de outros membros da comitiva que estão no plano de trás, com as figuras entrecortadas. À sua direita destacamos a presença de quatro figuras que observam a cena: dois homens engravatados, um membro das Forças Armadas e, ao fundo, um homem com capacete de operário. Suas presenças dialogam com a premissa burocrática e tecnocrata do regime, que visava o projeto de modernização autoritária e conservadora. Eles não são protagonistas, mas suas imagens compõem a representação como coadjuvantes que compõem a imagem difundindo a ideia que seus autores buscaram transmitir.

IMAGENS DA JOVEM NAÇÃO: ENTRE O PASSADO E O “VENTUROSO PORVIR”

A propaganda oficial da ditadura foi profundamente analisada por Carlos Fico em sua célebre obra “Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil” (1997; 2024). Dedicando-se ao conteúdo produzido pelas campanhas publicitárias da Aerp/ARP (Assessoria Especial de Relações Públicas/Assessoria de Relações Públicas), deteve-se nas campanhas de conscientização produzidas pela instituição e veiculadas de maneira popular para todos os brasileiros. Ainda que nossa análise trate de outra instituição, cujo Regimento Interno determina objetivos distintos à propaganda, concordamos com a historiadora Mariana Silveira que afirma “Embora a finalidade da Agência Nacional fosse informar e divulgar as atividades do governo, fazia também uma propaganda dissimulada em notícia, através da promoção de conquistas do governo” (Silveira, 2015, p.47). E, nesse sentido, identificamos características em comum que determinavam a visualidade e as formas de discurso típicos da ditadura civil-militar brasileira.

O primeiro ponto a salientar se refere ao cunho das propagandas no período. Para Fico a difusão de uma pedagogia cívica buscava reforçar através do imaginário secular brasileiro modelos sociais idealizados pelo regime, difundido em suas imagens: “Essa questão dos comportamentos adequados, é muito importante para deslindar um aspecto central da propaganda política do regime militar. Refiro-me, precisamente, ao fato de ela parecer ‘não-política’” (Fico, 1997, p. 133). Logo, a ditadura brasileira buscou se afastar de modelos de publicidade personalistas ou partidários, sem mencionar direta e explicitamente ataques a seus opositores. Dessa forma, produzia mensagens em defesa da suposta normalidade democrática defendida pelo discurso oficial, silenciando a natureza ditatorial e violenta do regime.

Porém, ao mesmo tempo, o investimento empreendido em tecnologias e diferentes veículos de comunicação institucionalizados encontrava estratégias de compartilhamento desse ponto de vista. Para isso, a realização de usos políticos e públicos do passado foi essencial para construir a representação oficial. Ainda conforme Fico, o processo de criação do que define como “ponto de vista otimista” (Fico, 1997, p.17) não foi infundado, nem meramente uma ferramenta de cunho ideológico. Mas, uma forma de incutir na sociedade elementos identitários baseados em imaginários sociais seculares na história do Brasil:

[...] no Brasil verificou-se ao longo de sua história, um estado de tensão entre noções de pas-

sado e futuro, história e perspectiva que, para diversos grupos sociais, dissolver-se-ia na pressuposição de um venturosos porvir, justificado por um passado cheio de referências a esse tempo que viria (FICO, 1997, p.73-74).

Por esse motivo, de não ser um discurso infundado e desconhecido, mas presente através de gerações, a propaganda ditatorial foi tão eficiente. A promessa de “uma jovem nação” e de “um país que vai pra frente” já eram conhecidas dos conterrâneos brasileiros e foram mobilizados pela presença da mocidade em suas produções. Entretanto, cabe estabelecer uma reflexão no que tange a origem dessa juventude e a forma como era representada. Como apontamos anteriormente, a presença de crianças em uniforme escolar empunhando bandeirinhas nacionais era recorrente e demonstra empiricamente o que era desenvolvido no âmbito educacional, sobretudo por meio das disciplinas como Moral e Cívica. Esse exercício pedagógico buscava incorporar não apenas conhecimentos tutelados pelo Estado, mas modelos de comportamento, como define Fico.

Além disso, a branquitude também compõe essas representações, que estabelece sentidos e visualidades diferentes quando se tratava de crianças indígenas, por exemplo. Nesses casos, o discurso se voltava para a responsabilização do regime sobre a catequização – elemento reatualizado do período colonial – e o controle do desenvolvimento, pautado na modernização conservadora. Logo, a infância utilizada pela ditadura como forma de produção de sua autoimagem otimista tinha características bem delimitadas pela classe, condição e etnia. Mesmo que haja uma diacronia na elaboração de visualidades, que variavam conforme o presidente e as demandas da conjuntura, muitas continuidades foram mantidas estabelecendo o que podemos considerar uma Cultura Visual da ditadura civil-militar brasileira. Conforme ilustramos na tabela abaixo, a variação que ocorre não se afasta dos objetivos primários do regime (Tabela 1)

Tabela 1. Camadas de análise das imagens

Imagem	Uso de cores	Situação	Ângulo/Plano	O que seguram	Com quem aparecem
Figura 1	Preto e branco	Desfile de aniversário do golpe de 1964	Centralizado; Da esquerda para a direita; Plano médio	Nada, apenas marcha atrás do soldado com olhar para frente	Com soldado a frente e espectadores ao fundo
Figura 2	Preto e branco	Treinamento de escoteiro	Centralizado; Plano americano; contraste de luz e sombras	Nada, mantém posturas eretas com braços ao lado do corpo	Apenas os escoteiros em fila
Figura 3	Colorido	Inauguração do Parque dos Guararapes, PE	Centralizado; plano médio; foco na faixa	Faixa com discurso proferido por Gilberto Freyre durante o Estado Novo de Vargas	Grupo de escolares acompanhados de adultos que parecem ser os professores
Figura 4	Colorido	Visita de Geisel ao RS	Centralizado; plano médio; pessoas em volta e atrás, um plano acima	Um ramo de trigo	Acompanhada de Geisel

Elaborado pela autora

Assim, a elaboração das imagens é inspirada no projeto cívico pedagógico da ditadura civil-militar, baseada na educação cristã, nos bons costumes ocidentais e na orientação da juventude por adultos capacitados de acordo com essas diretrizes. As crianças nunca aparecem desacompanhadas e sempre possuem algum elemento que remeta à pátria ou a educação. No aspecto narrativo, há trechos que claramente buscavam aproximar isso com aspectos da Doutrina de Segurança Nacional, baseada no binômio Segurança e Desenvolvimento. Dessa forma, ainda que seja possível identificar nuances num ponto de vista diacrônico, há elementos sincrônicos que compõem uma Cultura Visual da ditadura, conforme afirma Tatyana Maia: “Para além do caráter da propaganda política, os cinejornais também elaboram uma cultura visual sobre os arquétipos culturais que pretendiam forjar a nação e sintetizar a identidade nacional (...)” (Maia, 2015, p.5).

Concomitantemente, os países do Cone-Sul enfrentavam situações similares a partir de uma série de sucessivos golpes militares que instauraram ditaduras de Segurança Nacional. Por conseguinte, a aproximação política e geográfica entre esses Estados ditatoriais reverberou diversas semelhanças burocráticas, econômicas e, também, culturais. O estabelecimento de uma cultura do medo baseada nas práticas de terrorismo de Estado deu margem a diversas ações das ditaduras por meio de estratégias necessárias para silenciar a oposição e gerar consenso:

Al mismo tiempo, el terrorismo de Estado para su aplicación había implementado una política de desinformación, censura y manipulación mediática a fin de ocultar sus crímenes, mientras simultáneamente generaron una política en imágenes que mostraba la “normalidad” del funcionamiento social y el “rostro humano” de los máximos responsables del régimen. (GAMARNIK, 2021, p.199-200).

Portanto, como apontamos anteriormente, a mobilização de imaginários sociais e a produção de propagandas institucionalizadas foram cruciais para esse contexto. No entanto, ressaltamos que isso não foi uma novidade, mas uma atualização de ferramentas historicamente utilizadas por regimes autoritários. Citando Arendt, Maria Helena Capelato aponta para as estruturas narrativas da propaganda nazista que foram aplicadas para o caso do Estado Novo de Vargas. Porém, é possível perceber na citação que a forma discursiva foi amplamente aplicada em temporalidades e lugares diferentes, baseando-se em uma mesma estrutura:

[...] uso de insinuações indiretas, veladas e ameaçadoras, simplificação das ideias para atingir as massas incultas, apelo emocional, repetições, promessas de benefícios ao povo (emprego, aumento de salários, barateamento dos gêneros de primeira necessidade), promessas de unificação e fortalecimento nacional (ARENDDT apud CAPELATO, 1998, p.63).

Pensando no panorama dos países do Cone-Sul, Cora Gamarnik apresenta estratégias comparadas de comunicação oficial entre Chile, Argentina e Uruguai durante a década de 1970. Analisando documentos denominados pelos setores militares como “*acción psicológica*”, a historiadora mapeou um plano estratégico adotado pelos três países cujo objetivo era elaborar representações entre o passado e o presente, criando narrativas dicotômicas por meio de imaginários que aproximavam o passado a momentos de caos e o presente à segurança e ao progresso. Assim, as campanhas “*Ayer y Hoy*” foram desenvolvidas e difundidas com o uso de fotografias comparativas, linguagens simples e diretas:

Del lado del “Ayer” se ven fotos de manifestaciones, negocios vacíos, escenas de represión, muros pintados, escenas de violencia, banderas rojas, calles sucias, fogatas, armamentos. Del lado del “Hoy”: gente caminando tranquila por la calle, mirando vidrieras, haciendo compras en negocios llenos, leyendo en los parques, dándole de comer a las palomas, alumnos tomando notas en una clase, muros limpios, obreros trabajando, la bandera chilena flameando, entre otras (GAMARNIK, 2012, p.3).

Sem o objetivo de aprofundar os debates em torno desses casos apresentados, ressaltamos a relação identificada com o Brasil. Em alguns trechos apresentados no artigo e outros analisados durante a pesquisa, encontramos menções comparativas a um passado definido como demagógico e a um futuro promissor garantido pelas Forças Armadas. Ainda que não tenha existido campanhas como as analisadas por Gamarnik, houve um amplo investimento em propagandas institucionais que, constantemente, faziam usos políticos do passado a fim de justificar projetos presentes. Logo, assim como há um regime de visualidades muito semelhante, onde a presença de elementos como a infância, as bandeiras nacionais, a família e a inauguração de obras eram recorrentes para as representações otimistas, representações do atraso serviam como argumento de um passado a ser superado. Por isso, salientamos também a perspectiva que John Pocock e os autores da Universidade de Cambridge definem como contextualismo linguístico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir de uma delimitação de um objeto de pesquisa maior sobre as representações oficiais da ditadura civil-militar brasileira nos cinejornais da Agência Nacional (1964-1979), buscamos pormenorizar os casos em que as imagens utilizaram a infância e a juventude para reforçar o ideário otimista. Assim, foi possível identificar mudanças diacrônicas nas formas de representação audiovisual do regime através dessas produções, afinal, conforme a conjuntura política havia variações na postura, nos temas e nos elementos representados, atuando como uma ferramenta de propaganda dissimulada em notícias. Outrossim, a presença das crianças abre uma vasta perspectiva de leituras que permeiam os projetos cívico-pedagógicos, as relações temporais entre as gerações e a “humanização” dos ditadores por meio da aproximação.

Nesse sentido algumas perguntas norteadoras serviram para guiar a reflexão a partir dessas imagens, que podem ser abordados dentro de suas particularidades: como as crianças de etnias diversas são representadas? Há mudanças quanto a isso? São sempre apresentadas com elementos escolares e/ou patrióticos? Ou aparecem em outras situações? Suas figuras recebem protagonismo ou apenas atuam como elemento de alegoria? Esses e outros questionamentos buscaram ser respondidos ou, ao menos, introduzidos a partir do artigo. A questão em torno das representações étnicas não pôde ser aprofundada, apenas mencionada, pois, devido ao grande número de edições cinejornalísticas, sua análise requer maior dedicação para compreender os casos específicos dentro de um plano mais amplo.

No entanto, outras reflexões foram pormenorizadas, permitindo estabelecer conclusões em relação às imagens oficiais da ditadura civil-militar brasileira. Alinhadas às diretrizes fundamentais do regime como a ideia de Utopia Autoritária e a Doutrina de Segurança Nacional, as representações deram continuidade ao discurso nesse sentido. Em todos os casos analisados as crianças foram registradas com elementos que remetiam à pedagogia cívica do Estado ditatorial: vestindo uniforme – escolar ou de escoteiros –, acompanhadas de adultos que figuravam ser seus responsáveis e empunhando objetos que simbolizam os elementos que compunham o discurso do narrador. Logo, podemos afirmar que havia um projeto de infância associado à modernização autoritária e conservadora empreendida pelo governo, cuja promessa figurava no “venturoso porvir”.

Ademais, além das influências presentes na história pátria, a propaganda mobilizou imaginários sociais presentes na conjuntura internacional, sobretudo no caso das ditaduras do Cone-sul. É evidente a existência de uma Cultura Visual própria do regime ditatorial brasileiro, mas, também é possível perceber nuances e intercâmbios entre as estratégias de produção propagan-

dística com os países vizinhos. Exaltando sempre a dicotomia entre passado e presente; atraso e modernização; caos e segurança, imaginários foram reforçados por meio desses discursos visuais e textuais, além de reatualizar temas do passado a fim de legitimar projetos futuros. E, num panorama de expansão da extrema direita, revisionismos ideológicos e discursos negacionistas que clamam pelo retorno das ditaduras, torna-se ainda mais importante refletirmos sobre o que foi bem-sucedido nessas produções.

REFERÊNCIAS

FONTES

BRASIL. Agência Nacional. *Cinejornal Informativo*, n.2, 1965.

_____. *Cinejornal Informativo*, n.82, 1967.

_____. *Cinejornal Brasil Hoje*, n. 1, 1970.

_____. *Cinejornal Brasil Hoje*, n.79, 1974.

BIBLIOGRAFIA

CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Multidões em cena: Propaganda política no varguismo e no peronismo*. Campinas: Papirus, 1998.

_____. *Multidões em cena: Propaganda política no varguismo e no peronismo*. São Paulo: Unesp, 2009. 2ª edição.

CASTRO, Clarissa Costa Mainardi Miguel de. *O Governo Democrático de Getúlio Vargas através dos Cinejornais*. 2013. 179 f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2013.

CHAUÍ, Marilena. *Manifestações ideológicas do autoritarismo brasileiro*. Organizador: André Rocha. Belo Horizonte: Autêntica Editora; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2013.

D'ÁRAUJO, Maria Celina; CASTRO, Celso; SOARES, Gláucio Ary Dillon. *Visões do Golpe: 12 depoimentos de militares que articularam o golpe militar de 1964*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

DREYFUSS, Rene Armand. Os militares e a soberania popular. *Lua Nova*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 70-74, Set. 1985.

FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 1997.

GAMARNIK, Cora. *Fotografía y dictaduras: estrategias comparadas entre Chile, Uruguay y Ar-*

gentina. *Nuevo Mundo*, 2012. pp. 1-26.

_____. Límites y paradojas de una fotografía de prensa: análisis de una foto de Madres de Plaza de Mayo durante la dictadura militar en Argentina. *Foto Cinema*, n.22, 2021. pp. 197-220.

MAIA, Tatyana de Amaral. As 'Comemorações Cívicas' do 1º de Maio nos Cinejornais da Agência Nacional na Ditadura Militar (1964-1979). *Transversos: Revista de História*. Rio de Janeiro, n. 09, abr. 2017. p.280-299.

MAIA, Tatyana de Amaral. A Imagem Pública da Ditadura Civil-Militar nas lentes dos Cinejornais da Agência Nacional. In: In: MAIA, Tatyana. *Imagens e Propaganda Política na Ditadura Civil-Militar (1964-1979): Tópicos de Pesquisa*. Paco: Jundiaí, 2018. p.23-39.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá; REIS FILHO, Daniel Aarão; RIDENTII, Marcelo (Orgs). *A Ditadura que Mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

PADRÓS, Enrique Serra. A ditadura civil-militar uruguaia: doutrina e segurança nacional. *Varia Historia*, Belo Horizonte, vol.28, no 48, p.495-517: jul/dez 2012.

ROLAND, Barthes. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Paidós: Barcelona, 1986.

SCHNEIDER, Nina. Propaganda ditatorial e invasão do cotidiano: a ditadura militar em perspectiva comparada. *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, v.43, n.2, p. 333-345, maio-ago. 2017.

3.

IMAGENS DA REDEMOCRATIZAÇÃO NO BRASIL: O OLHAR FOTOGRÁFICO DE LUIZ EDUARDO ROBINSON ACHUTTI NO INÍCIO DA DÉCADA DE 1980

MIGUEL AUGUSTO PINTO SOARES

No dia 15 de janeiro de 2025, diversos meios de comunicação brasileiros como jornais impressos, telejornais, programas de rádio, plataformas e sites da internet, entre outros, noticiaram a passagem dos 40 anos da realização da eleição indireta realizada no Congresso Nacional que elegeu Tancredo Neves presidente do Brasil e, após 21 anos de Ditadura Militar, o retorno à democracia estava definitivamente traçado.

A referida eleição, foi decorrente de longas tratativas políticas e uma grave crise econômica que assolava o país, além disso, em 1984, relevantes movimentos de massas pelas eleições diretas aconteciam nos diferentes estados brasileiros, ano anterior à eleição indireta de Tancredo Neves ¹².

Nesse sentido, o presente trabalho visa analisar quatro imagens fotográficas produzidas no início da década de 1980 pelo fotógrafo Luiz Eduardo Robinson Achutti, as quais apresentam de forma simbólica o período no qual a luta popular pela redemocratização no Brasil estava no seu auge. As fotografias apresentadas fazem parte da obra *Fotos que Vivi*¹³, publicada no ano de 2021, e cada imagem está ligada a quatro diferentes movimentos de ação social.

¹² STAUDT, Leandro. Eleição de 1985: como foi votação que elegeu Tancredo Neves presidente do Brasil. Zero Hora, Porto Alegre, 15/01/2025.

¹³ ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. *Fotos que vivi*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2021.

Luiz Eduardo Robinson Achutti é gaúcho, nascido em 1959. Começou a carreira de fotógrafo no Foto-Cine Clube Gaúcho em 1975. Atualmente é professor do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Achutti é Mestre em Antropologia Social (UFRGS) e Doutor em Antropologia e Ciências das Religiões pela Universidade de Paris VII – Denis Diderot. Achutti trabalha fortemente a escolha do corte no tempo e no espaço, valorizando o enquadramento e a composição o que torna as suas fotografias, como aponta Coelho sobre as fotos em geral, “uma interpretação do mundo. Interpretação da realidade, uma das maneiras de se retratar e expressar o que se passa à nossa volta, e, ao mesmo tempo, tudo tão parecido com o que vemos” (Coelho, 2012, p.22). Diante da produção fotográfica de Achutti, pode-se observar um passado de lutas políticas e, ao mesmo tempo, o viés humano no seu mais alto grau. Retratos da infância, a esperança, as conquistas e os sonhos de uma geração oprimida. Trabalhar com a análise dessas poucas imagens nos faz lembrar a afirmação de Maurice Halbwachs: “a memória não faz o passado reviver, mas o reconstrói” (HALBWACHS, 2023. p. 41). Ou ainda os escritos de Döblin

Diante de muitas dessas imagens seria preciso contar histórias completas, elas convidam a fazê-lo, são um material mais estimulante e mais rico que muitas notícias de imprensa. Essa é minha indicação. Quem olhar, aprenderá logo e mais do que por meio de aulas e teorias, [...] aprenderá sobre os outros e sobre si mesmo. (DÖBLIN, 1979. p. 12)

As fotografias presentes na obra (Achutti, 2021) referida são as seguintes: fotografia que capta o momento inicial do comício da *Campanha das Diretas Já*¹⁴, realizado em Porto Alegre, onde a cantora Fafá de Belém, após cantar o Hino Nacional, soltava uma pomba branca para pregar a paz e a liberdade em tempos de ditadura militar no Brasil; a segunda fotografia apresenta a comemoração de um grupo de mulheres após a invasão da Casa dos Estudantes da UFRGS (CEU), em 1980; a terceira imagem mostra um menino, filho de manifestantes Sem-Terra, adormecido em frente ao Teatro São Pedro na Praça da Matriz em Porto Alegre no início da década de 1980; a quarta fotografia é um retrato de uma menina do movimento Sem-Terra. A imagem foi produzida na Fazenda Annoni, onde acontecia um assentamento de repercussão nacional na primeira metade da década de 80.

¹⁴ O movimento popular denominado Diretas Já ocorreu de março de 1983 a abril de 1984 e buscava a retomada das eleições diretas para a presidência da República. Foram realizados 32 comícios em diferentes cidades brasileiras.

Fotografia 1. Campanha da Diretas (Porto Alegre-RS, 13/04/1984)



Fonte: Achutti, 2021, p.87.

A foto acima, foi produzida no comício da *Campanha das Diretas Já* na cidade de Porto Alegre no dia 13 de abril de 1984. Este evento reuniu 200 mil pessoas que clamavam por eleições diretas para o cargo de presidente da República, assim como protestavam contra o regime militar buscando a volta da democracia em solo brasileiro.

A fotografia em cores apresenta o momento em que a cantora Fafá de Belém, após interpretar o Hino nacional brasileiro, solta uma pomba branca para simbolizar a paz e a liberdade que deveriam imperar no Brasil.

Percebe-se que o fotógrafo está posicionado próximo e bem à frente da cena. A figura principal na imagem aparece centralizada e em primeiro plano. Sua postura é de arremesso, com os braços esticados em direção ao céu. A fotogenia (no sentido de pensar a mensagem através da luz para gerar uma conotação) sugere um contraste entre o fundo sombrio e a luminosidade da mulher e da sua camiseta amarela, como a dizer, “nós vamos sair das trevas que nos envolve e vamos levar o Brasil para a luz da democracia”. Como refere Soulanges

É preciso, portanto, pensar essas tensões e esses conflitos entre a foto e o referente, entre o material e o objeto a ser fotografado, entre as formas e o acontecimento passado: eles constituem o valor e a unidade da fotografia. Devem ser postos em relação com outras relações e tensões que alimentam a fotografia: a arte e a técnica, a arte e o sem-arte, o sujeito que fotografa e o objeto a ser fotografado, o sujeito que fotografa e o sujeito que recebe a foto, o irreversível e o inacabável, o imaginário e o real, o presente e o passado, a coisa e a existência. (SOULANGES, 2005. p. 224)

Certamente que outro ponto de atenção é a pomba branca que aparece voando na cena, posicionada na parte de cima à esquerda da imagem, quase escapando da captação do fotógrafo. Aqui também a ave se destaca sobre o fundo escuro. Sua postura parece querer voltar para os braços da mulher e tocar as asas abertas nos braços abertos da cantora Fafá de Belém – como que

uma união pela causa democrática, pacifista e libertária -. Ambas são pontos de atenção que se igualam em relação ao destaque que a imagem apresenta.

O fotógrafo Achutti refere o que aconteceu naquele momento:

Preparei-me para essa foto difícil pois perder a pomba, deixar que ela saísse do quadro seria um mico (vergonha). Então usei a grande angular 18 mm que sempre usava e mais um flash que eu normalmente não gostava de usar. Assim mesmo quase perdi a pomba. Tempo de jovem e de luta pela volta da democracia. Anos depois ganhei de presente a foto em preto e branco que um colega fez do chão alguns segundos antes de eu clicar a minha. Como eu apareço a direita na foto dele, me mandou pelo *Facebook* de presente no dia do meu aniversário. Não consigo lembrar o autor da foto, espero que ele veja esse meu livro para eu poder agradecer o presente mais uma vez. (ACHUTTI, 2021, p. 88)

Segue abaixo, a fotografia referida por Luiz Eduardo Achutti na citação acima apresentada. Achutti aparece no canto direito da imagem com a sua câmera colada ao rosto. Milésimos de segundo separam o clicar de Achutti e o disparo do fotógrafo desconhecido, que estava no mesmo tempo e espaço de Luiz Eduardo Achutti.

Fotografia 2. Campanha das Diretas (Porto Alegre-RS, 13/04/1984)



Fonte: Achutti, 2021, p.86¹⁵.

Através do relato do Fotógrafo, compreende-se o fato da cantora estar tão destacada e luminosa em relação ao fundo noturno, isso deveu-se ao uso do flash. Observando atentamente a imagem, percebe-se que o uso do flash era fundamental para captar o ato de libertação da pomba, pois atrás da Fafá de Belém havia um assistente de fotografia segurando um suporte com uma forte iluminação contrária a posição em que o fotógrafo estava. Somente com o flash ele conseguiria iluminar a ação principal que acontecia no palanque.

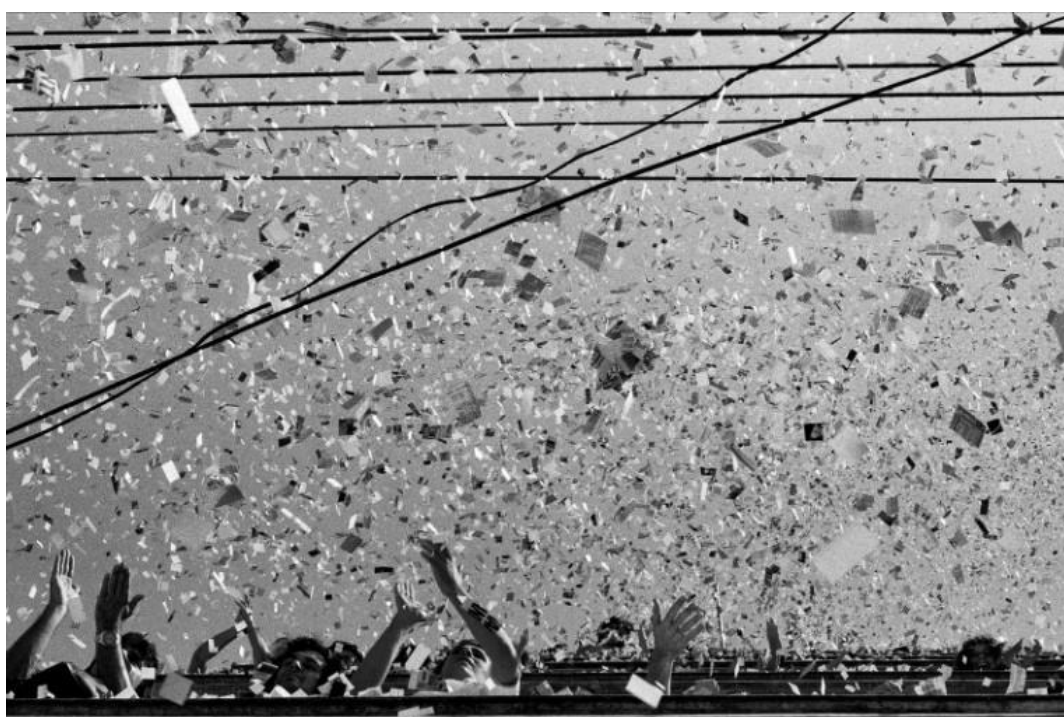
Além das questões técnicas referidas acima, cabe perceber a importância documental destas imagens. Refere Mauad

15 Achutti aparece destacado à direita na imagem

Longe de ser o somatório de memórias individuais, a memória coletiva é, justamente, a reconstrução de narrativas individuais a partir de um enquadramento coletivo, guardando os determinantes temporais e espaciais como elementos fundamentais em tal processo. Desta forma, entende-se por memória coletiva o passado que se perpetuou e ainda vive na consciência coletiva. A base comum das memórias individuais é consubstanciada por uma compreensão comum dos símbolos e significados [...] (MAUAD, 2008, p.58)

O comício da Campanha das Diretas Já, realizado em Porto Alegre no Largo Glênio Peres, foi o maior da região Sul do Brasil, contando com diferentes personalidades políticas e artísticas, entre outros, pode-se citar Tancredo Neves, Fernando Henrique Cardoso, Ulysses Guimarães, Luiz Inácio Lula da Silva, Teotônio Vilela, Leonel Brizola, Osmar Santos, Fafá de Belém, Chico Buarque e Milton Nascimento.

Fotografia 3. “Democracia” (Porto Alegre-RS, 1980)



Fonte: Achutti, 2021, p.144

A fotografia denominada *Democracia* foi tirada durante uma invasão de mulheres na Casa do Estudante da UFRGS, em Porto Alegre - RS no ano de 1980, em pleno regime militar.

A invasão obteve sucesso, mesmo com forte aparato policial nas redondezas da Casa do Estudante. O fotógrafo Achutti acompanhou a invasão, e ao se aproximar do prédio, pôde presenciar a comemoração dos invasores (mulheres e homens) através das janelas do prédio.

Nesse sentido, podemos de imediato perceber que o fotógrafo registrou a cena em um ângulo de baixo para cima, captando o momento em que as pessoas atiravam papéis picados em celebração a conquista.

A fotografia é em preto e branco e apresenta um céu acinzentado e salpicado pelos pequenos pedaços de papel, dando um esteticismo que remete as obras modernas ligadas ao pontilhismo. Essa colocação ligada ao esteticismo, que a foto em análise sugere, pode parecer um tanto forçada, entretanto, cabe salientar que

Admitindo que as palavras ‘imagem’ e ‘figurabilidade’ ultrapassam aqui em muito o quadro restrito do que habitualmente se chama arte ‘figurativa’, isto é, representativa de um objeto ou de uma ação do mundo natural. Que ninguém se engane, diga-se de passagem, quanto ao caráter ‘moderno’ de tal problemática. Não foi Freud que inventou a figurabilidade, e não foi a arte abstrata que empregou a ‘apresentabilidade’ do pictórico como contrapartida da sua representabilidade ‘figurativa’. Todos esses problemas são tão velhos quanto as imagens mesmas.(DIDI-HUBERMAN, 2010, p.217)

Pontos e linhas aparecem na fotografia, os pontos advêm da grande quantidade de papel picado atirado pelos manifestantes, já as linhas, aparecem devido aos fios elétricos retos e curvos na parte superior da imagem. Linhas horizontais e diagonais cortam a cena de maneira expressiva. Se um espectador desavisado olhar rapidamente para esta foto pode até achar que é uma obra abstrata.

Quanto a impressão de movimento, existente na fotografia, este pode ser sentido por mãos que aplaudem, arremessam papeis e abanam para os transeuntes. Os papeis picados também remetem ao movimento, formando uma constelação de papel solta no espaço. Nesse sentido a fotogenia presente na imagem sugere uma conotação de grande alegria e celebração, também expressada pela postura, pela atitude dos personagens representados.

Diante de tantos elementos presentes na imagem, centenas de tonalidades do preto ao branco aparecem na fotografia, salpicando o céu acinzentado ao fundo. O fotógrafo Achutti apresenta um pouco do contexto dessa foto:

Em 1980 eu estava cursando Ciências Sociais na UFRGS. Numa volta do Campus do Vale, minha colega e amiga, a professora Ondina Fachel Leal me disse de última hora: - Achutti, amanhã nós vamos invadir a CEU (Casa de Estudante da UFRGS), às 11h. Vamos nos concentrar no bar da Escola de Engenharia, tu devias ir lá dar uma força e fotografar. No dia seguinte lá estava eu, descendo ao subsolo do bar da Engenharia, na João Pessoa, da janela de onde se via, rente ao chão, uma linha de brigadianos. Alguém fala: - Vamos, gurias, está na hora - Deixei-as irem na frente, e logo fui atrás. Fiquei olhando meio atrapalhado, e elas passaram por eles e foram logo entrando. Foi então que começou uma chuva de papeis picados, de todos os andares... Homens jogando papeis picados e a Ondina não tinha me contado nada. Eu só tinha a lente normal 50mm, então o que fazer? Resolvi fotografar de baixo pra cima, dois cliques. Lindo de se ver... Sempre intitulei essa foto como - Democracia -. (ACHUTTI, 2021, p. 145.)

Nesse contexto, é interessante perceber a passagem do tempo e os problemas que são recorrentes, independentemente do regime político que esteja em vigor no Brasil. A fotografia de Luiz Eduardo Achutti, denominada *Democracia*, registra a conquista de um espaço universitário que havia sido “retirado” dos alunos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atualmente, a Casa do Estudante da UFRGS está em desuso, fechada (como pode-se ver na imagem abaixo), abandonada e, contudo, ainda hoje os universitários lutam para retomar o “seu” espaço estimado.

Figura 4. Casa do Estudante da UFRGS¹⁶



Fonte: O Autor.

Na década de 1980, a intensa concentração de terra, assim como a mecanização da agricultura e da pecuária, alterou a vida dos trabalhadores do campo ao longo do tempo. Milhares de agricultores foram perdendo as suas terras, suas habitações e principalmente as suas ocupações. Nesse contexto, a “expansão da fronteira agrícola patrocinada pela ditadura militar, a especulação com terras produtivas, transformando drasticamente o modo de vida de um enorme contingente de pessoas”(Coelho, 2012, p.130), o que afetou principalmente o Homem do Campo. Muitos trabalhadores tornaram-se boias-frias, realizando trabalhos sazonais, outros buscaram os grandes centros urbanos fazendo crescer o número de favelas na periferia das cidades.

No Rio Grande do Sul, trabalhadores Sem-Terra clamavam por reforma agrária e protestavam contra a falta de ações governamentais em prol daqueles que enfrentavam a falta de solo, de trabalho e dignidade.

Luiz Eduardo Achutti, no início dos anos 1980, fotografou um acampamento temporário de trabalhadores sem-terra que cercava a “praça dos três poderes” na cidade de Porto Alegre, a Praça Marechal Deodoro. Uma das fotos de destaque desse registro é a foto de um menino adormecido em frente a tapumes que cercavam o Teatro São Pedro, que estava em reforma nesse período. Achutti apresenta a referida imagem na obra *Fotos que Vivi*, e comenta.

Fiz esta foto no começo dos anos 80. Era governo Simon. O Teatro São Pedro estava cercado por tapumes devido a reformas. Os trabalhadores Sem-Terra fizeram um grande acampamento na Praça da Matriz. Fotografei este menino como ícone da situação dos Sem-Terra na época. A casinha atrás, em desenho de criança, para mim parecia ilustrar como o que o menino estava sonhando naquele momento, poder voltar para casa, se é que tinha casa. Eu queria saber da vida deste homem hoje. Onde estará? Segue lutando, tem filhos? Ainda sem-terra? Eu aproveitaria para lhe dar essa foto de presente.(ACHUTTI, 2021, p. 167)

¹⁶ Casa do Estudante da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (CEU), fechada (Porto Alegre-RS, 13 de janeiro de 1925).

Figura 5. Menino Sem-Terra dormindo em frente ao teatro São Pedro (Porto Alegre-RS, década de 1980)



Fonte: Achutti, 2021, p. 169.

A fotografia em preto e branco é uma imagem tocante. O sono imaculado da criança, que aparenta ser um querubim, nos remete imediatamente as pinturas renascentistas dos séculos XV e XVI, entretanto, ao invés de estar adormecida nas brumas celestiais, a criança dorme sobre panos que a separam do solo duro e sujo. A luminosidade mais intensa atinge o menino, as taleigas, as trouxas e cobertas. Tal iluminação transforma esses elementos prosaicos, e a própria criança, em um conjunto sublime de formas, volumes, relevos, todos unidos a humanidade infantil, frágil e inocente do menino adormecido. Diante desta análise, recorro a expressão cristã “o inconsciente do visível”

Para enunciá-lo concisamente, diremos que o cristianismo convocou não o domínio, mas o inconsciente do visível. Ora, se nos fosse necessário dar sentido a essa expressão - ‘o inconsciente do visível’ -, não é do lado de uma fenomenologia mais retorcida, mais contraditória, também mais intensa – mais ‘encarnada’. É isso que tenta designar o acontecimento, o sintoma do visual. (DIDI-HUBERMAN, 2013. p. 38)

Seguindo no exame da imagem, ao fundo, pode-se notar uma pintura que adorna os tapumes que cercam o Teatro em reforma, e nela estão representados um curto caminho que leva a uma casinha “feliz”, onde as duas janelas são olhos arregalados que ladeiam a porta de entrada que possui uma pequena boca sorridente. Pássaros voam num céu ensolarado, onde as nuvens e o sol aparecem acima do jardim da pequena casinha.

A fotografia de Achutti apresenta uma triste contradição, a qual confronta uma criança adormecida pertencente ao movimento Sem-Terra diante daquilo pelo qual os seus pais e o seu grupo lutam, a oportunidade de possuir um espaço terra onde possam ter a sua casa e plantar o seu sustento.

Nesse sentido, é importante ressaltar que o presente trabalho evita cair no posicionamento histórico tradicional, que destaca o estudo das imagens sem seguir as “análises de dentro para fora”, no sentido de apontar a necessidade de resistência ao “espírito de colonização cultural

sempre presente e não internalize as preconceituosas ideias-clichê do ‘típico’, do ‘atrasado’, do ‘subdesenvolvido’ enquanto roteiros programáticos de análises históricas” (Kossoy, 2023, p.63). Sendo assim, o pesquisador Kossoy afirma que

A história da fotografia da América Latina – assim como a iconografia de temas latino-americanos – não pode ser entendida superficialmente como exemplificação do exótico, nem, muito menos, desvinculada de suas histórias nacionais. É imperativo que se multiplique a produção científica descontaminada de estereótipos, ao mesmo tempo que se criem metodologias de investigação e modelos de interpretação sob uma ótica pensada a partir dos processos históricos da própria região. (KOSSOY, 2023, p. 63)

Abaixo, pode-se ver a quarta fotografia que compoe o grupo de imagens produzidas pelo fotógrafo Luiz Eduardo Robinson Achutti, a qual, também aborda o Movimento dos Trabalhadores Sem-Terra.

Fotografia 6. Menina Sem-Terra na Fazenda Annoni¹⁷



Fonte: Achutti, 2021, p. 161

Na década de 1980, centenas de fotógrafos ligados às agências (cooperativas de fotógrafos), assim como profissionais ligados aos jornais e revistas, ou ainda fotógrafos independentes, produziram importante documentação visual dos movimentos sociais que buscavam chamar a atenção para os diferentes problemas que afligiam a população em geral (Coelho, 2012, p.135). O Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra (MST), nesse contexto, realizou no dia 29 de outubro de 1985 a ocupação da Fazenda Annoni, no município de Sarandi-RS. Esse evento é considerado um marco histórico na luta pela reforma agrária. A mobilização de trabalhadores foi espantosa, com mais de seis mil pessoas ocupando uma área de nove mil hectares.

Luiz Eduardo Achutti visitou a fazenda Annoni no ano de 1986, ocasião em que fotografou o assentamento e as famílias de trabalhadores do MST.

¹⁷ Fazenda Annoni localizada no município de Sarandi-RS, 1986.

Achutti escreve, na sua obra *As Fotos que Vivi*, o seguinte:

Visita a assentados na Fazenda Annoni, este ano faz 35 anos que vivem lá, para além de mil pessoas. Essa menina por certo é hoje uma mulher madura de meia idade que segue na luta. Tentei contato com lideranças que me levassem a ela mas nunca consegui. Fico assim com meu presente para ela, o passado dela arquivado comigo. (ACHUTTI, 2021, p. 167)

A imagem acima, é considerada pelo fotógrafo um dos importantes registros feitos durante a sua estada na Fazenda Annoni. A fotografia colorida, sacada num dia ensolarado, apresenta em primeiro plano uma menina de aproximadamente 5 ou 6 anos, loira e bem-vestida, usando roupas limpas de cores neutras e, interessantemente, segurando uma sombrinha num dia de sol. Em um primeiro olhar ocorre a lembrança do filósofo Pierre Bourdieu, quando aborda a fotografia popular “As fotos em geral apresentam personagens de frente, no centro da imagem, de pé, firmes, numa postura digna. De fato, colocar-se em pose, é mostrar-se numa postura que se supõe não ser natural” (BOURDIEU, 1979, p.126). Pode-se dizer que esta fotografia é um retrato, entretanto, ao fundo podemos ver três elementos que se destacam na imagem. O primeiro é a destacada bandeira do Partido do Trabalhadores, que nessa época possuía seis anos de fundação. O PT, partido de esquerda, sempre esteve ligado às causas trabalhistas e ao Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra (MST). O segundo elemento é o pequeno pedaço de campo da Fazenda Annoni que aparece na imagem, evidenciando assim o meio rural onde se encontra a menina. O último elemento presente na foto é o casebre de madeira ao fundo, o que remete para o contexto provisório e frágil da habitação.

Em relação a fotografia, Luiz Eduardo Achutti afirma que “Tentei contato com lideranças que me levassem a ela (menina) mas nunca consegui. Fico assim com meu presente para ela, o passado dela arquivado comigo”. Eis aqui um ponto interessante da relação entre o fotógrafo e o fotografado. Achutti tenta de alguma forma voltar ao passado, ou restituir o referente (menina, agora uma mulher) para presentear a sua própria imagem. Ele não atingiu o seu intento. Tal situação nos remete a um interessante entendimento de Soulages

Da mesma maneira, apreender a fotografia apenas como uma ferramenta que nos restituiria o referente é, em primeiro lugar, não ter compreendido que ela não restitui o objeto a ser fotografado, mas metamorfoseia de maneira específica um fenômeno visual que depende tanto do objeto quanto do sujeito que fotografa e do material fotográfico; em seguida, é reduzir a reportagem, a paisagem, o retrato, o autorretrato, etc. a serem apenas resultado de uma operação técnica que seria o meio e a prova da restituição do referente; é além disso, permanecer no nível do sem-arte, da emoção produzida pela realidade e da nostalgia do passado perdido; finalmente, é impedir-se de pensar, à medida que as mediações não são levadas em conta. No máximo, é não querer ultrapassar o nível da semiologia, da sociologia e da história que elas próprias já interpretam e cujas mediações levam em conta [...] É preciso, portanto, pensar essas tensões e esses conflitos entre a foto e o referente, entre o material e o objeto a ser fotografado, entre as formas e o acontecimento passado; eles constituem o valor e a unicidade da fotografia.

Certamente que o professor Doutor Luiz Eduardo Robinson Achutti, domina e conhece essa imbricada relação entre a foto e o referente. Apenas trouxe esta citação para pensar a interessante afinidade que o fotógrafo nutriu em relação à menina fotografada, a ponto de tentar encontrá-la para lhe presentear com a imagem produzida no longínquo ano de 1986.

O propósito do exame das quatro fotografias produzidas por Achutti durante a ditadura militar foi dar ênfase a algumas das tantas fotografias daquele período. O presente trabalho pactua com o entendimento de Alberto del Castillo Troncoso, o qual afirma que

Considero que a foto representa um ponto de partida para construir uma narrativa histórica, já que as imagens formam parte da invenção de um passado. Nesse sentido, as fotografias

não podem ser equiparadas a uma cópia da realidade, mas representações que contribuem para a criação de imaginários visuais que devem ser lidos em função de contextos concretos. (TRONCOSO, 2022. p. 27)

Nesse sentido, a análise das imagens aponta para a importância das representações imagéticas relacionadas aos fatos ocorridos no Rio Grande do Sul–Brasil naquela época. A luta popular pela redemocratização envolvia diferentes âmbitos sociais, sendo assim, dezenas de milhões de registros foram produzidos naquele contexto. Incontáveis fontes históricas podem ser encontradas, estudadas e apresentadas a historiadores, sociólogos, cientistas políticos, enfim, a população em geral, para que nunca mais o Brasil tenha que estar submetido ao autoritarismo e à privação das liberdades individuais e coletivas.

REFERÊNCIAS

- ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. **Fotos que vivi**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2021.
- BOURDIEU, Pierre. La definición social de la fotografía. In: BOURDIEU, Pierre (Org). **La fotografía: um arte intermédio**. Mexico: Editorial Nueva Imagem, 1979.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. São Paulo: Ed 34, 2013.
- DÖBLIN, Alfred. Volti, imagine e la loroverità. In: Sander, August. **I volti dela società**. Milano: Mazzotta, 1979.
- COELHO, Maria Beatriz. **Imagens da Nação: brasileiros na fotodocumentação de 1940 até o final do século XX**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.
- HALBWACHS, Maurice. **Os quadros sociais da memória**. Curitiba: Antonio Fontoura, 2023.
- KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2023.
- MAUAD, Ana Maria. **Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografia**. Niterói: Ed. UFF, 2008.
- SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência**. São Paulo: Ed. SENAC, 2005.
- STAUDT, Leandro. **Eleição de 1985: como foi votação que elegeu Tancredo Neves presidente do Brasil**. Zero Hora, Porto Alegre, 15/01/2025. <http://gauchazh.clicrbs.com.br/colunistas/leandro-staudt/noticia/2025/01/eleicao-de-1985-como-foi-votacao-que-elegeu-tancredo-neves-presidente-do-brasil-cm5mo58fp00ir01951f7r0qas.html>
- TRONCOSO, Alberto del Castillo. **As mulheres de X'oyep: fotografia e memória**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2022.

ANEXO A - VACA PICHADA

Fotografia 7. Vaca pichada¹⁸



Fonte: Achutti, 2021, p. 185 .

“Se eu tiver que falar do tempo – nós fotógrafos estamos sempre à nossa maneira falando do tempo, registrando o desfiar do presente em passado –”.

“A fotografia é uma forma de estar no mundo. A fotografia é um discurso. A fotografia deve ser franca, direta, ‘nítida’, ‘precisa’, útil, parlante, eloquente”.

Luiz Eduardo Achutti

¹⁸ Local desconhecido, foto realizada em fazenda durante matéria encomendada pelo Jornal do Brasil, meados da década de 1980.

4.

A CONSTRUÇÃO DE UMA NOVA VISUALIDADE PARA A NAÇÃO: A FOTOGRAFIA DOCUMENTAL DE NAIR BENEDICTO¹⁹

CHARLES MONTEIRO

LUÍSA CARAVANTES

INTRODUÇÃO

A fotografia no campo das artes visuais brasileiras passa por diversas transformações ao longo das décadas de 1970 e 1980, influenciadas pela conjuntura de tensão social e política que o país vivenciava. Nesse contexto, a fotógrafa Nair Benedicto vai se estabelecer na construção de uma nova visualidade para o Brasil por meio de sua fotografia documental. Desse modo essa pesquisa visa questionar no que consiste formal e expressivamente a nova visualidade da sociedade brasileira nos anos 1970 e 80 que é elaborada pela fotografia documental em fotolivros da fotógrafa Nair Benedicto?

Neste estudo busca-se compreender a produção de imagens da fotógrafa Nair Benedicto no contexto mais amplo da produção fotográfica brasileira nos anos 1970 e 1980. Além de problematizar as fronteiras e os diálogos entre fotojornalismo, fotografia documental e artes visuais na

¹⁹ O presente texto apresenta resultados parciais de pesquisa do Projeto PQ CNPq “A transformação da paisagem da fotografia no Brasil nos anos 1970 e 80” desenvolvido com bolsa de produtividade de pesquisa entre 2022-2026 (Proc.: 310234/2022-0), bem como com apoio de bolsa de Iniciação Científica BIC/PUCRS (2024-2025). O presente texto apresenta resultados parciais de pesquisa do Projeto PQ CNPq “A transformação da paisagem da fotografia no Brasil nos anos 1970 e 80” desenvolvido com bolsa de produtividade de pesquisa entre 2022-2026 (Proc.: 310234/2022-0), bem como com apoio de bolsa de Iniciação Científica BIC/PUCRS (2024-2025).

produção de Benedicto, bem como a inserção de sua produção fotográfica no contexto nacional e no campo artístico através da publicação de fotolivros. Por fim, procura problematizar e interpretar as séries de imagens da Nair em fotolivros no contexto da produção fotográfica brasileira e internacional (mostras e exposições coletivas), que concorrem para a criação de uma nova imagem da sociedade e da paisagem brasileira em transformação no contexto dos movimentos sociais na abertura política.

Nessa perspectiva foram utilizadas selecionadas para a análise 18 fotografias em um recorte temporal de 1970 e 1980 do livro *Vi ver* (Benedicto, 2012) de Nair Benedicto, em conjunto ao banco de imagens digital N-Imagens. Por conseguinte foram elaboradas 5 categorias de estudo para agrupar as imagens: Lazer, Religiosidade, Questão Indígena, Trabalho e Movimentos Sociais. No aspecto formal, a pesquisa visa trabalhar como o enquadramento, a proximidade entre autor e os sujeitos fotografados, os planos da imagem, a iluminação e o foco. Analisar a imagem em si, mas também pensá-la na série selecionada e em relação com outras obras do campo visual.

O CONTEXTO DA FOTOGRAFIA DOCUMENTAL

Nas décadas de 1970 e 1980 ocorre uma série de transformações no seu cenário político e social nacional, que também impactou no campo da fotografia e a sua história no país latino-americano do século XX. O Brasil era vivia um processo de modernização industrial, uma ditadura militar opressora e movimentos sociais de resistência no campo e na cidade, lutando pelo fim da censura e pela abertura política. Nesse cenário movimentado, a fotografia começava a sofrer mudanças e apresentar novos significados, o seu campo passou por um processo de expansão, profissionalização e institucionalização com a criação de agências fotográficas independentes, a realização de exposições de fotografia, a publicação de fotolivros e a criação do Núcleo de Fotografia da FUNARTE. A nova geração de fotógrafos formados nos anos 1960 vai modificar a prática fotográfica dos anos de 1950, que criou a imagem de um país urbano e moderno com suas belezas naturais na imprensa. Os novos fotógrafos vão problematizar essa modernização excludente das capitais litorâneas e construir uma nova visualidade da sociedade e da paisagem brasileira (Monteiro, 2016).

As agências independentes de fotógrafos surgiram em reação à monopolização dos grandes veículos de comunicação, produzindo a homogeneização e a massificação do fotojornalismo. Os fotógrafos se organizaram em coletivos como forma de organização política e de luta pela valorização do seu trabalho (Barbosa, 2019). A nova geração tinha ensino superior, pois a fotografia passou a fazer parte do currículo dos cursos de Jornalismo, Arquitetura e Belas Artes. Os fotógrafos ingressavam no mercado do jornalismo com alguma formação universitária e aos poucos foram ocupando lugares de prestígio no campo, que anteriormente eram dominados por estrangeiros (Monteiro, 2016). Os jovens fotógrafos reivindicavam o reconhecimento da autoria de suas imagens e o crédito do nome em suas fotos publicadas na imprensa, bem como a propriedade sobre os negativos, a criação de uma tabela de honorários com preços mínimos por serviço fotográfico e participação na definição e na forma de cobertura das pautas para as quais eram escalados.

Logo, essas agências passaram a propor novas pautas e uma nova visualidade para a nação, além de criarem uma rede de suporte e de cooperação de fotógrafos pelo país, chegando a realizar grandes coberturas em conjunto. Esse novo cenário estava em sintonia com a valorização da fotografia no plano internacional de valorização da fotografia. Portanto, essa mudança

no contexto mundial somado a mobilização dos fotógrafos no campo nacional serviram para pressionar o governo para a criação de um órgão público capaz de propor e gerenciar políticas públicas para o campo da fotográfica. A institucionalização vai ser proporcionada pela criação do Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo e o Núcleo de Fotografia da Funarte (Fundação Nacional da Arte) ou Instituto Nacional da Fotografia a partir de 1984, que com a criação de uma galeria e a publicação de catálogos promovia a divulgação das imagens dos jovens fotógrafos (Monteiro, 2016; Zerwes, 2023). As instituições privadas também foram afetadas por essa nova perspectiva, ampliando os espaços que a valorizassem e expusessem esse tipo de expressão artística, como o Museu de Arte de São Paulo e a Bienal de São Paulo.

No contexto político autoritário brasileiro que dominava todos os aspectos da vida social das décadas de 1970 e 1980, os fotógrafos produziram imagens de denúncia das inúmeras violências policiais, políticas e sociais sofridas no cotidiano. Lutando contra o regime de Ditadura Civil-Militar e buscando proporcionar o aumento de visibilidade das camadas populares, protagonizando os trabalhadores urbanos, os agricultores pobres, os indígenas e outras minorias. No entanto, a oposição não foi a única a se utilizar da imagem como arma de luta. Havia as campanhas de propaganda política da Ditadura Civil-Militar na imprensa e os órgãos policiais de repressão política também fazia uso da fotografia para vigiar passeatas estudantis e greves operárias. A fotografia foi uma ferramenta para identificar indivíduos e grupos opositores. O próprio Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI) possuía fichas de identificação dos detidos (LISSOVSKY; BASTOS, 2010, p. 233-247).

Por outro lado, as novas agências propuseram temas que serviam para denúncia das desigualdades sociais e resistência política. Entre esses temas estavam ensaios fotográficos sobre a vida nas favelas e nas vilas populares das grandes cidades, as migrações entre as regiões e entre o campo e a cidade, a luta pela Anistia Política dos exilados, a melhoria das condições de trabalho, as greves brasileiras e a luta pela terra (Monteiro, 2016).

FOTOJORNALISMO E FOTODOCUMENTARISMO

O campo da fotografia reúne diferentes categorias, uma delas é a fotografia de imprensa, que engloba todas as fotografias que a imprensa planeja, produz ou compra e publica como parte de seu conteúdo próprio, visando transmitir informação como as fotorreportagens de acontecimentos relevantes socialmente, politicamente ou economicamente, acompanhadas de um texto jornalístico (Baeza, 2001). Essas fotografias têm o objetivo de divulgar conhecimento, apresentando, contextualizando e informando sobre os acontecimentos, sempre trabalhando com o atual. Elas visariam exibir o que está ocorrendo naquele instante no mundo com um compromisso deontológico com a realidade e a verdade (Monteiro, 2016). A seleção e edição desse tipo de fotografia está associada aos redatores chefes, os quais escolhem o que vão dar a ver para o seu público. Nessa categoria de imagem também está presente a fotorreportagem, que segundo Ritchin (1998) aquela à moda francesa traria uma qualidade de aproximação aos episódios de modo mais complexo, com uma perspectiva mais autoral e subjetiva, contemplando uma temporalidade mais ampla. Esse estilo de fotografia, que segundo Rouillé (2009) iria romper nos anos 1980 com o regime da verdade, antes tão crucial, para a criação de cenários e situações pretendendo lucrar ao máximo com a imagem.

Para Sousa (2004), o fotodocumentarismo faria uso de um intervalo ainda maior de tempo, fruto de pesquisa aprofundada, buscando os vários ângulos de um tema mais estrutural e

menos acidental, exigindo uma perspectiva autoral na produção de imagens. Consequentemente, o seu modo de exibição também é diverso, não sendo um produto de consumo rápido e imediato, mas algo que toma seu tempo para ser consumido pelo público em exposições e fotolivros. É um gênero de fotografia que mantém uma conexão com o real e o objetivo de capturar e transmitir imagens de valor informacional. Esse gênero de fotografia nos anos de 1970 passa por uma crise, onde a ideia da relação entre documento e realismo enfraquece, aproximando o fotodocumentarismo ao campo da arte, devido a sua característica de propagar uma visão da fotografia como forma de expressão, interpretação e recriação. Nesse mesmo contexto, no Brasil surgiram fotógrafos(as) que voltariam às suas câmeras às cidades, dado as suas transformações e as suas agitações sociais. Nesse processo histórico, a fotografia-documento compreende e cede lugar para a de expressão de um sujeito, que visava não apenas registrar as coisas e o estado delas como se encontram, mas dar um sentido ao acontecimento em relação às estruturas mais profundas da sociedade, questionando-as.

NAIR BENEDICTO E A AGÊNCIA F4

Nair Benedicto nasceu em 5 de janeiro de 1940, na cidade de São Paulo, em uma família numerosa de imigrantes italianos que viviam no bairro da Liberdade. Estudou um ano no curso de Comunicação na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) e, em 1967, entrou na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP) no curso Rádio e TV (Lima, 2019). Foi quando descobriu a fotografia como linguagem de expressão. Em entrevista com Paulo Boni (2013), Nair relata que em seus primeiros anos de formação enfrentou um certo ranço conservadores na universidade. O que a levou junto a alguns colegas a proporem uma revitalização do espaço acadêmico através de rodas de discussão com jovens filósofos e sociólogos. Nesses primeiros anos, desenvolveu uma visão crítica sobre a sociedade brasileira e contemporânea modificando a sua maneira de ver o mundo e que iria se manifestar em uma certa sensibilidade social e tom de crítica política em suas fotografias. Durante sua graduação, Nair e Jacques Breyton, seu marido na época, foi preso devido a sua militância política na Aliança Libertadora Nacional. Uma organização de luta armada de esquerda que combateu a ditadura em seu período de mais violento, no momento que foi decretado o Ato Institucional Nº 5 pelo governo de Artur da Costa e Silva em 13 de dezembro de 1968, suspendendo direitos e garantias individuais, fechando o Congresso Nacional, cassando mandatos de políticos e intensificando a repressão policial, a tortura e os desaparecimentos de opositores.

Ambos sofreram torturas físicas e morais, com Nair sendo detida por 40 dias no Departamento de Ordem e Política Social (DOPS-SP) e, depois, presa no Presídio Tiradentes, do qual saiu após nove meses de encarceramento. Dessa forma, a sua trajetória de amadurecimento pessoal e profissional deu-se em meio à Ditadura Civil-Militar. Em 1972, formou-se no Curso de Jornalismo da USP, com ênfase em Rádio e Televisão, tendo em mente trabalhar nos jornais ou no meio audiovisual. No entanto, devido o seu período no cárcere não pôde obter o Atestado de Bons Antecedentes, requerido para trabalhar no campo da televisão. Logo, em decorrência deste impedimento, Benedicto migrou para a fotografia iniciando como freelancer no Jornal da Tarde em 1972. Quatro anos depois, já fazia parte da Associação de Artistas Gráficos e Fotógrafos (AGRAF) colaborando para a mobilização em torno dos direitos dos fotógrafos, exigindo uma tabela de preços e de salários-mínimos por tipo de atividade na imprensa. Seu trabalho nos anos de 1970 e 1980 eram publicados, principalmente, em jornais e revistas alternativos e críticos ao regime, como o jornal Movimento (Lima, 2019).

Na década de 1970. Nair Benedicto fazia parte dessas iniciativas para a organização da

profissão de fotógrafo, visando garantir seus direitos trabalhistas, que a levou a fundar a Agência F4 Fotojornalismo, em 1979, junto com Ricardo Malta e os irmãos Delfim e Juca Martins, seguindo os moldes da agência francesa Magnum (Lima, 2019). A criação desse coletivo foi um importante marco no fotojornalismo brasileiro, promovendo uma maior independência e autonomia do fotógrafo para definir e cobrir as suas pautas de interesse. Desse modo, serviu de espaço alternativo às coberturas da grande imprensa. Na Agência F4, os direitos autorais do fotógrafos sobre as suas imagens estava garantido, assim como sua remuneração cada vez que as imagens fosse republicadas. Nair afirma que buscava a liberdade de produzir algo que tivesse uma vida mais longa e importância histórica.

Em consonância com os movimentos sociais e as contestações à Ditadura Civil-Militar, a agência se caracterizou por apresentar novas pautas e uma nova visualidade da sociedade brasileira e latino-americana. A fotografia da Agência F4 Fotojornalismo as lutas da classe trabalhadora e das mulheres, as greves sindicais, os movimentos pelo direito à moradia, as migrações e as festas populares. Sua relação com o cenário nacional foi a origem das edições e da publicação dos fotolivros “A greve do ABC” e “A questão do Menor” em 1980.

O primeiro focou no movimento grevista dando a ver os trabalhadores, em sua maioria migrantes nordestinos, que pararam as máquinas protestando contra os baixos salários e a exploração das horas extras no ABC Paulista - Santo André, São Bernardo e São Caetano. Em suas fotos Nair dá destaque à mulher nas manifestações políticas. No segundo fotolivro tem-se um olhar sobre a realidade das crianças e dos jovens na Fundação Estadual para o Bem Estar do Menor (FEBEM). Apesar de ser um local proibido de ser fotografado, os autores mostram os sinais de maus-tratos sofridos pelos jovens e apresentam uma nova visão sobre os retratados em momentos de lazer e descontração. Nair os apresenta não como delinquentes, mas sujeitos inseridos em uma sociedade violenta e discriminatória (Lima, 2019; Zerwes, 2023). Portanto, é possível analisar como os fotógrafos no contexto da ditadura civil-militar brasileira fizeram um uso político das imagens, que possuíam poder crítico e denunciador. Sobre essas imagens que serviram de instrumento de informação e conseguiram driblar a censura, Nair comenta: “Tem gente que acha que sou politizada demais. Dizem que politizo tudo. Mas não sou eu que politizo, a vida que é politizada” (Benedicto; Zerwes, 2018).

Nair Benedicto tem grande importância na história da fotografia brasileira, suas fotografias dirigiam-se ao público, demonstrando a sua preocupação com questões relacionadas ao cenário social e político, conduzindo nosso seu olhar a ver os ignorados e marginalizados, dando-os a ver com dignidade e respeito. O início de sua carreira profissional já apresentava os temas principais que a acompanhariam ao longo de toda a sua carreira. Nair abordou a luta pela terra das populações indígenas frente à expansão colonizadora, impulsionada por projetos de exploração da Amazônia. Fotografou as populações Kayapó e Arara, cobriu com os colegas da Agência F4, o Primeiro Encontro Indigenista Brasileiro em 1989. Também tratou da segregação dos migrantes nordestinos em São Paulo (Zerwes, 2017). Assim como conferiu um espaço especial às mulheres. Participou de projetos sobre a violência contra a mulher como “Não quero ser a próxima”, sobre autonomia do corpo feminino em “O prazer é nosso”.

Quando o tema é o feminismo, suas imagens apresentam grande relevância para refletir sobre a história das mulheres e os estudos de gênero. Uma vez que em paralelo à Ditadura Civil-Militar ocorria o fortalecimento do movimento feminista, contemporânea à segunda onda do feminismo. A fotografa optou por captar as mulheres em sua diversidade e em diversos aspectos de sua experiência coletiva, seja em relação à condição social, à idade e à religião, entre outras dimensões (Schmitt, 2019). Benedicto declarou à Erika Zerwes (2018) que acredita que o olhar das mulheres difere do masculino, em consequência da relação desigual entre os gêneros. Contexto que proporciona um olhar particular a uma mulher que fotografa outra, exteriorizando uma

forma de ver o feminino e uma forma de ser, dando oportunidade de tornar pública a trajetória de mulheres, oferecendo-lhes o poder da narrativa. É necessário ter em conta que o campo da fotografia era extremamente masculino e foi nesse contexto que Nair se tornou uma das primeiras mulheres a cobrir manifestações de rua, sendo uma das poucas fotojornalistas a registrar os movimentos populares em espaços públicos durante a ditadura civil-militar (Lima, 2019).

MULHERES NA FOTOGRAFIA

Com a finalidade dar a conhecer a importância do trabalho de Nair Benedicto, realçando o protagonismo das mulheres em diferentes cenários, através de um olhar feminino por trás das lentes, foram selecionadas 18 fotografias. Essas imagens foram selecionadas do fotolivro *Vi Ver* lançado em 2012, compreendendo fotografias tomadas entre 1971 e 2011 com uma visão humanitária e social. Estas fotografias abordam o garimpo do ouro em Serra Pelada, questões sociais urbanas, migrações e povos indígenas. Nesse recorte, seus principais temas são a mulher, a religiosidade, os movimentos sociais e questões de gênero (Lima, 2019). Também foi consultado o arquivo fotográfico de Nair Benedicto na plataforma digital N Imagens, que reúne 300 mil fotos registradas ao longo dos últimos 30 anos de diversos fotógrafos brasileiros. Para uma análise mais efetiva as imagens foram agrupadas em cinco categorias de estudo: Trabalho, Lazer, Religiosidade, Questão Indígena e Movimentos Sociais. O maior grupo de artes selecionadas foram concebidas em um plano normal, capturadas paralelas à superfície, o que promove um olhar específico sobre a realidade registrada enfatizando a centralidade e a importância do protagonismo dos sujeitos de cada imagem.

MULHERES NO TRABALHO

O Brasil no marco temporal delimitado é tomado por um contexto de expansão econômica com acelerado processo de industrialização e urbanização, somado às transformações demográficas e ao papel da mulher, especialmente, sobre sua inserção no mundo do trabalho. Ao longo dos anos 1970 e 80, ocorreu um contínuo aumento da participação feminina no mundo do trabalho (Bruschini, 2007). No entanto, é importante salientar que esse acesso é mais difícil em comparação ao dos homens, incluindo a quantidade e a qualidade dos postos ofertados. Ainda mais tendo-se em vista o entrave na esfera doméstica, onde a divisão conservadora de tarefas, impunha às mulheres uma dupla jornada. Benedicto coloca em foco a mulher das camadas populares, aquela que trabalha pela necessidade de complementar a renda familiar ou que são chefes de família, destacando as profissões socialmente marginalizadas.

Figura 1. Mulheres Trabalhando no Sisal (Bahia, 1985)



Fonte: Benedicto (2012)

Na foto “Mulheres do sisal” (Fig. 1) na Bahia, em 1985, a artista traz à luz as mulheres em seu cotidiano de trabalho pesado e perigoso. A foto nos dá a ver cinco mulheres no espaço fechado, onde o sisal cobre e tomando conta de todo o ambiente, assemelhando ao aspecto de nuvens, a cor é homogênea com tons amarelados claros do sisal, enfatizados pela luz do dia e pelas roupas das trabalhadoras, apresentando a característica pictóricas. Em segundo plano, no canto direito uma mulher de lado trabalhando de pé, assim como no centro uma trabalhadora se posiciona de frente no plano mais fundo e a terceira à esquerda segura grandes quantidades de sisal. Já em primeiro plano, no centro da imagem, duas trabalhadoras são capturadas curvadas de costas para a fotógrafa. É possível observar que todas têm seus cabelos cobertos por lenços, assim como seu rosto, para se protegerem do pó, e a maioria utiliza camisetas de mangas compridas e saia longa. Com essa fotorreportagem, Benedicto tratou de várias facetas dessa realidade, tornando visível o duro cotidiano que envolve a produção do sisal. Histórias de mutilações de mãos e dedos causadas pelas máquinas utilizadas, além de problemas respiratórios e dos cortes e das coceiras na pele derivados do contato contínuo com o sisal.

Figura 2. Lixão em São Bernardo do Campo (1979)



Fonte: Benedicto (2012).

Neste enquadramento geral tirado de uma certa distância, em um plano aberto, a artista representa a mulher trabalhadora em “Lixão em São Bernardo do Campo (SP)” de 1979 (Fig. 2). Em preto e branco com o plano de fundo de uma mata, observa-se as nove catadoras de lixo, vestindo saias, com lenços amarrados nos cabelos, espalhadas pela foto em diferentes espaços. Elas realizam a sua tarefa de catar resíduos, sob o sol, entre pilhas de lixo urbano. Entre todas as mulheres que protagonizam a ação, apenas uma delas olha diretamente para a fotógrafa, a única que mostra ter consciência sobre o que está acontecendo e se distingue das demais por ter seus braços abertos e esticados, com o seu corpo posicionado de frente, posando para Benedicto ela parece dizer: “eu estou aqui, eu existo, sou uma pessoa como as outras, para além de minha condição de catadora, que exerço para sustentar a minha família”.

Figura 3. Amazônia: Guritai (Pará) Anos 80 de Nair Benedicto



Fonte: Benedicto (2012).

Com “Guritai (Pará) Anos 80” (Fig. 3) a fotógrafa dá a ver a realidade vivida por aqueles migrantes do nordeste que foram povoar a Amazônia. A partir de um plano geral por ela captado na horizontal em preto e branco, vemos o novo povoado em seu cotidiano, com diversas casas, carros e pessoas caminhando pelas ruas poeirentas de terra batida em suas tarefas cotidianas, tendo como moldura a floresta ao seu redor. Toda a fotografia é nítida, dando valor a profundidade de campo e ao cenário, no centro uma criança olha para trás, a única que confirma a presença da fotógrafa. No entanto, a foto tende a pender para a esquerda, onde o foco principal em movimento congelado é capturado, estabelecendo um caminho para leitura da fotografia que inicia por esse lado. A lavadeira com sua bacia de folha sob o braço, caminha lombada acima de cabeça baixa, personificando o trabalho árduo. Nair estabelece uma relação entre a mulher trabalhadora e o espaço em que ela habita. Essa nova fronteira da civilização, em meio a floresta, para onde os deserdados do campo e das favelas migram em busca de um pedaço de terra para cultivar, trabalhar no corte das árvores para as madeireiras ou garimpar o ouro nas margens dos rios amazônicos.

Alterando o olhar para a proximidade que promove o enfoque no indivíduo, examina-se a fotografia de uma mulher sentada à mesa fumando. Com os cabelos presos, captada pela fotógrafa enquanto fuma, com uma mesa e uma cadeira à sua esquerda, em frente a uma parede branca com um abertura e a palavra “Jerencia”. A protagonista expressa ter consciência de estar sendo fotografada, mesmo tendo desviado seu olhar para a direita, com um pequeno sorriso no rosto. A imagem em preto e branco na horizontal nomeada “Prostituição em Marambá (Pará)” de 1985 (Fig.4) é outro exemplo de como Benedicto manteve-se próxima a essa mulher, deixando claro que ela é o foco da fotografia e que a imagem foi tomada com o seu consentimento. A fotógrafa vai em busca de sujeitos marginalizados e invisibilizados, como as trabalhadoras do sexo, dando-as a ver sob um olhar de dignidade e beleza.

Figura 4. Amazônia: Ônibus em Guritai (sul do Pará) de Nair Benedicto



Fonte: Benedicto (2012).

Nessa mesma região, Benedicto retrata um grupo de pessoas deslocando-se para o trabalho em “Ônibus em Guritai (Pará)” de 1985 (Fig. 4). A imagem em preto e branco permite ver cinco fileiras de bancos no ônibus, com jovens e mulheres distribuídas pelo espaço interno com o foco centralizado no corredor, o enquadramento dá equilíbrio entre pessoas sentadas à direita e à esquerda. Das janelas em ambos os lados da entrada da luz do dia, essas pessoas estão cientes de serem o tema de interesse da fotógrafa, com algumas olhando diretamente para a câmera e outras desviando o olhar, todas expressam faces sérias e desinteressadas. Entretanto, a verdadeira protagonista da fotografia é a mulher negra sentada na primeira fileira, que contrasta com as demais, com seus óculos escuros, sua expressão indiferente, ouvindo música em um *headphone*. Ela é o ponto mais nítido da fotografia, que vai se desfocando a cada fileira que vai se distanciando do primeiro plano em direção ao fundo do ônibus. Nair traz à luz diferentes aspectos da vida dessas mulheres nesta nova fronteira de colonização na Amazônia, capturando diferentes aspectos de suas vidas. Além de retratar profissões percebidas como subalternas, ilumina as diferenças sociais, evidenciando para o público paisagens e questões a serem discutidas.

MULHERES NO LAZER

Nair Benedicto além de trazer um novo olhar para a fotografia brasileira, dando protagonismo para as mulheres em suas imagens, também as apresenta em diferentes espaços. Uma das esferas que sua câmera vai captar são os espaços de lazer, mostrando algo que raramente é dado a ver no passado, isto é a mulher fora do mundo privado, do retrato de família e do espaço doméstico ao qual muitas vezes foi associada. A fotógrafa inova ao dar destaque ao corpo feminino, a sua liberdade e sexualidade, muito censuradas pela sociedade patriarcal e machista. Em um contexto de repressão da Ditadura Civil-Militar, marcado pelo período de “milagre econômico”, que foi seguido de uma crise na economia e pelo começo de um processo de redemocratização.

Ela dá a ver a mulher em espaços públicos de divertimento, os seus relacionamentos e suas amizades, privilegiando a espontaneidade das protagonistas. Além disso, Benedicto dá visibilidade às mulheres negras em uma sociedade marcada pelo racismo estrutural, dando luz, também, para os grupos marginalizados nas cidades, como os nordestinos que migraram nos anos 1960 e 70 para São Paulo.

Figura 5. Tesão no Forró do Mário Zan (SP) de Nair Benedicto



Fonte: Benedicto (2012).

Ao trazer a mulher para o centro de seu trabalho, Nair apresenta facetas do feminino que frequentemente não aparecem em fotografia, de mulheres em um espaço de prazer e de lazer. Dentre as fotografias que representam essa visão está “Tensão no Forró do Mário Zan (SP)” de 1978 (Fig. 5), na qual a fotógrafa posicionada próxima ao centro de interesse, mostra em preto e branco na horizontal um mundo antes pouco visualizado, aqueles dos migrantes nordestinos em São Paulo. A imagem foi captada no interior do Forró do Mario Zan à noite, onde estão em destaque vários casais dançando, no canto esquerdo em segundo plano se captura um homem olhando diretamente para a câmera. Em primeiro plano centralizado e iluminado, está uma mulher negra de olhos fechados, abraçada pelo seu par um homem que está beijando o seu pescoço. É uma arte que Benedicto captou de perto, mostrando um momento íntimo de uma a mulher à vontade com o próprio corpo, destacando o seu prazer e a sua sensualidade (Severo, 2020), que a protagonista incorpora, além de promover o olhar sobre uma população marginalizada, de trabalhadores da zona periférica de São Paulo.

Figura 6. Amazônia: Garimpeiro e Prostituta (Pará) 1989 de Nair Benedicto



Fonte: Benedicto (2012).

Na construção dessa fotografia vê-se a proximidade entre a fotógrafa e o “casal”. Foi escolhido o enquadramento e a captura de momentos íntimos entre duas pessoas, no toque e no sorriso do “Garimpeiro e Prostituta (Pará) 1989” (Fig.6) se presencia emoções diferentes, que o casal transmite. No plano de fundo se vê apenas um tecido rosado com flores simples, o que dá mais destaque para os protagonistas: a esquerda o “garimpeiro” um homem negro de camisa clara que sorri ao abraçar a “prostituta” que com os cabelos curtos pretos segura-o aproveitando o momento. Ambos transmitem um encanto e reconhecem a presença da fotógrafa, posando para ela, eternizando esse momento para o futuro. É o tipo de foto que proporciona um outro olhar sobre essa realidade, diferente da imagem comum estereotipada.

Figura 7. Amazônia: Cabeleireira dentro de bar em Guritá (sul do Pará) de Nair Benedicto



Fonte: Benedicto (2012).

Em “Cabeleireiro dentro de bar em Guritá (1985)” (Fig. 7), assim como nas outras duas imagens anteriores, Nair utiliza da proximidade para proporcionar ao seu trabalho o sentimento de conforto. Estão em destaque três mulheres em preto e branco, no plano de fundo é possível analisar a ambientalização de um bar, com mesas e bancos de madeira, garrafas enfileiradas e uma mesa de bilhar que serve de apoio para os produtos que elas usam para se arrumar. A mesa na forma geométrica de um triângulo, salienta em cada lado uma das jovens trazendo um perfeito equilíbrio para a imagem, à esquerda se observa uma mulher negra de vestido branco com rolo nos cabelos olhando para as outras duas. Na ponta do triângulo se destaca uma moça de cabelos curtos e pretos que ajuda a terceira, no lado direito da mesa, a se arrumar, enquanto essa de olhos fechados aproveita o momento. Observa-se espontaneidade nos gestos das mulheres enquanto elas sorriem e se divertem nesse cenário descontraído no intervalo de trabalho e preparação para receber os clientes à noite, proporcionando uma nova visão sobre o feminino.

MULHERES E A QUESTÃO INDÍGENA

Um dos projetos de desenvolvimento em grande escala promovidos pelos militares na década de 1970, foi a construção da estrada Transamazônica, que visava realizar a integração do território nacional. A proposta previa a feitura de 5 mil quilômetros de estrada, cortando a bacia amazônica, de leste a oeste, para conectar a região nordestina com o Peru e o Equador. Esse planejamento objetivava a colonização de novos territórios, principalmente na região de fronteira, com a migração de quase um milhão de pessoas do nordeste para o norte. Entretanto, a abertura da nova rodovia provocou a derrubada da floresta e um enorme consumo de recursos públicos (Schwarcz; Starling, 2015). Nesse cenário de políticas de integração nacional, a atenção do governo militar se voltou para a Amazônia. Nair Benedicto também direcionou a sua câmera para

as populações da Amazônia, capturando imagens de seus moradores e de suas práticas locais, valorizando e dando protagonismo a esses sujeitos. É importante assinalar que nesse período ocorreram diversas assembleias de lideranças indígenas. Contribuindo para a organização do movimento indígena, no qual seus líderes foram portadores de reivindicações para a criação de políticas públicas de demarcação de terras, saúde e educação indígena.

Figura 8. Amazônia: Índia Arara (Pará) de Nair Benedicto



Fonte: Benedicto (2012).

Benedicto sempre esteve envolvida com as questões indígenas e da Amazônia, usando a sua câmera como um meio de promover discussão. Ela se interessava pela relação que a fotografia tem com a educação. Como estava envolvida em retratar as mulheres em diferentes contextos, a fotógrafa voltou seu interesse pela Amazônia e teve seu primeiro contato com grupos indígenas entre 1979 e 1980. Um dos grupos que teve oportunidade de visitar foi o dos Arara (Zerwes, 2017). No período em que as fotografias foram tiradas, nos anos 1980, estava ocorrendo a construção da Rodovia Transamazônica, que cortou o território dos Arara ao meio. A fotógrafa queria documentar esse processo e perguntava-se sobre o que ocorreria àqueles que tiveram suas terras confiscadas.

Nesse contexto, a “Índia Arara” de 1983 (Fig. 8) foi captada na vertical, o plano de fundo da imagem desfocado mostra o verde das plantas na mata e a tranquilidade desse interior. No entanto, no centro o verdadeiro foco é revelado, a indígena posando nua. Ela tem a sua face vol-

tada para a luz solar, apenas com um colar laranja e um macaco abraçado no seu braço direito, apoiando uma de suas pernas em um toco de árvore, sorri com um olhar tímido desviado. A pose faz com que ela se assemelhe à estátua grega, uma Vênus de Milo, que em seu tempo simbolizava o padrão de beleza feminino. Esse parece ser o significado que Nair quer elaborar, o da perfeição e do encanto do corpo da mulher indígena, não sexualizando-o, mas apresentando-o na sua grandiosidade autêntica.

Figura 9. Amazônia: Índios Kayapós da Aldeia Gorotire (Pará) de Nair Benedicto



Fonte: Benedicto (2012).

Outra grupo que Nair teve a oportunidade de conhecer e de fotografar foram os Kayapó, a qual ela afirma ter admirado seu orgulho identitário e estilo briguento (Zerwes, 2017). Em 1982, Nair retratou uma mulher e uma criança dessa etnia, na horizontal, com apenas dois planos. A fotografia estava muito próxima e capturou no centro da imagem a indígena Kayapó da cintura para cima, com uma criança no colo, posicionada de frente para câmera com consciência da fotografia, ela tem seus cabelos longos pretos soltos, com a face pintada de vermelho e usando um vestido amarelo. Apresentando intimidade com a presença da fotógrafa, a protagonista posa para Benedicto, uma mão aponta para a fotógrafa e a outra segura em seus braços uma criança com pinturas faciais. Ambos usam adornos típicos da etnia e olham atentamente para a fotógrafa, iluminados pela luz solar, vê-se às suas costas à esquerda uma sombra densa que duplica a cena. A imagem “Índios Kayapós da Aldeia Gorotire (Pará) 1982” (Fig. 9) mostra uma faceta desse processo social, trazendo para o centro de interesse a indígena, a sua cultura, a floresta e o tópico da maternidade, que sempre anda entrelaçado com o tema da mulher.

Figura 10. Amazônia: Pintura corporal em mulheres Kayapós da Aldeia Gorotire (Pará)



Foto: Nair Benedicto (2012)

Na Aldeia Gorotire no Pará, a artista teve a possibilidade de presenciar os interesses dos indígenas, suas necessidades, sua cultura, seu modo de vida e a luta dessas comunidades para manterem sua identidade social e cultural, colocando em pauta assuntos relacionados ao meio ambiente e à sustentabilidade. Nessa região da Amazônia, em 1983, foi produzida a imagem “Pintura corporal em mulheres Kayapós da Aldeia Gorotire” (Fig. 10), com uma abordagem diferente, predominando os tons escuros, principalmente a cor preta,. A partir dela é possível observar cinco indígenas em uma cerimônia de pintura corporal, sendo visível que esse processo se passa no interior de um local fechado, pela ausência de luminosidade. Iniciando pela esquerda, uma mulher abaixada de frente pinta o corpo daquela a sua direita que está de costas em pé, com tintas pretas, o padrão da pintura aparenta ser linhas grossas pretas que tomam conta do corpo todo deixando pequenos espaços, onde se pode ainda ver a cor da pele, que é contornada com pequenos círculos. A direita ainda em segundo plano outra Kayapó é vista de lado olhando em direção a fotógrafa. Centralizada em primeiro plano, está posicionada com as suas costas viradas para a fotógrafa, uma mulher que tem a sua face virada de lado e os braços esticados, enquanto outra integrante da tribo abaixada e concentrada na sua arte pinta a frente do seu corpo. Todas elas possuem os cabelos presos e os traços desenhados nos rostos de algumas, aparentam ser diversos losangos um dentro do outro.

Entre os Kayapó da Amazônia, a pintura corporal constitui uma linguagem visual fundamental, que organiza a vida social e ritual, expressa identidade coletiva e conecta os indivíduos à cosmologia do grupo. Seus padrões geométricos funcionam como códigos que marcam idade, gênero, posição social e participação em cerimônias, configurando uma verdadeira tecnologia do corpo. Quando fotografada, essa visualidade — originalmente dinâmica e performática — é transformada em imagem, revelando tanto a potência estética Kayapó quanto as tensões próprias da representação indígena na história da fotografia. Em contextos contemporâneos, a pintura corporal também assume dimensão política, tornando-se signo de afirmação cultural e resistência, especialmente quando circula amplamente no registro fotográfico e em manifestações

públicas.

MULHERES E RELIGIOSIDADE

O panorama religioso brasileiro é composto de um mosaico de diferentes doutrinas e práticas religiosas. No entanto, o catolicismo era a corrente religiosa com o maior número de seguidores na década de 1970, mantendo a sua supremacia herdada do período colonial, sendo as religiões de matriz africana e as igrejas evangélicas minoritárias em termos de representatividade numérica no conjunto da população nacional. Nos anos 1980, porém, se inicia um amplo movimento de diversificação religiosa que continuará nas décadas seguintes, com a expansão dos cultos evangélicos (Jacob, 2004).

Cabe lembrar que setores progressistas da Igreja Católica tiveram um papel importante na resistência ao regime autoritário, opondo-se à tortura e à violência de Estado. O campo religioso, era uma das poucas esferas públicas em que as mulheres tinham um papel de relevo, desse modo a fotografia oferece uma visão da participação feminina nesse campo.

Figura 11. Louvação a Iemanjá na cidade de Praia Grande de Nair Benedicto



Fonte: Benedicto (2012).

A relação entre o feminino e as diferentes religiões, como cultura popular do Brasil é um tema explorado por Benedicto que capturou em preto e branco a “Louvação a Iemanjá” (Fig.11) em Praia Grande. O plano de fundo é representado por um prédio de apartamentos, enquanto no primeiro plano, dentro da água do mar, presencia-se pessoas reunidas para o ritual religioso. Tendo como enfoque principal a mulher que expressa um tom dramático em seu rosto, e de braços esticados e mãos abertas, veste luvas brancas que parecem quase apanhar a câmera foto-

gráfica. Ela é segurada por dois homens, que são apenas figurantes naquele momento em que entra em um transe espiritual. Em sua cabeça a protagonista utiliza uma estrela brilhante como um acessório que tapa seus olhos, que a identifica com a entidade. A mulher usa vestes claras, provavelmente azuis, em homenagem a Iemanjá (Lima, 2019). A fotógrafa oferece ao espectador um olhar respeitoso, sem julgamento e sem sensacionalismo de um ritual de matriz africana, dando a ver a euforia e a exaltação dos fiéis refletidas em suas expressões faciais.

Figura 12. Pagadora de promessa em Aparecida do Norte de Nair Benedicto



Fonte: Benedicto (2012).

Benedicto também explora esse vínculo entre mulher e religião na fotografia intitulada “Pagadora de Promessa em Aparecida do Norte (SP)” de 1981 (Fig.12). Também, tirada em preto e branco, a foto distingue dois planos. No primeiro, uma mulher negra com um vestido branco de noiva, comprido com mangas longas, visando pagar uma promessa por uma graça alcançada. No caso, o encontro de um companheiro de vida. Ela é iluminada pela luz do sol, enquanto veste um véu que a envolve desce pelas suas costas. A protagonista, é vista posando ao centro da imagem e apresenta-se imóvel com os braços esticados ao longo do corpo, olhando com uma expressão sóbria diretamente para a câmera. Atrás dela, na sombra do dia, observa-se um painel pintado com uma Nossa Senhora Aparecida, onde é possível ler as palavras “Lembrança de Aparecida”, e o papa João Paulo II retratado do outro lado. No plano de fundo mais à direita, também é visível o desenho da basílica da Nossa Senhora da Aparecida. A pagadora da promessa se posiciona entre a Santa e o Papa pintados atrás de si, visando associar sua própria imagem de fiel àquelas imagens santas como emblema de seu pertencimento religioso, de sua identidade como católica e prova do recebimento de uma graça alcançada.

No contexto dos anos de 1970 e 1980, ocorre uma transição que permite a inserção de novos e diferentes sujeitos no cenário político e social, como as mulheres. Antes, restringidas ao mundo privado, a partir dos governos militares cada vez mais elas participaram das manifestações da década de 1970, contribuindo para a emergência de novas formas de organização e de resistência. Logo, as mulheres foram legitimando novos espaços de conversa e de luta sobre o lugar delas na sociedade, desencadeado pelo movimento feminista. Mobilização impactada pelo Ano Internacional da Mulher, instituído pela Organização das Nações Unidas (ONU) em 1975, que trouxe à mesa discussões sobre as condições femininas (Dimambro, 2019). Nessa mesma década se registra uma série de conquistas ligadas à participação das mulheres no contexto social brasileiro e ao seu comprometimento com as reivindicações feministas (Woitowicz, 2014). No processo de institucionalização de suas lutas sociais uma das temáticas prioritárias era a violência contra as mulheres, devido à banalização com a violência doméstica. Desse modo, casos de assassinatos de mulheres foram alvos de protestos e campanhas, nos quais foi desenvolvido o slogan “Quem Ama não Mata”. Um dos resultados dessa luta foi a criação das delegacias das mulheres em meados da década de 1980 (Santos, 2008).

Figura 13. Mulher: Passeata Pró Diretas de Nair Benedicto



Fonte: Benedicto (1984b) site do Banco de Imagens N-Imagens.

No centro de São Paulo, no dia 24 de fevereiro de 1984 (Fig.13) Nair Benedicto acompanhou as mulheres que saíram às ruas do centro da cidade paulista para protestar pelos seus direitos, em uma das manifestações que fizeram parte das Diretas Já. Este movimento político objetivava a retomada das eleições diretas ao cargo da presidência do país, durante a ditadura militar. A fotografia capta em várias tonalidades de preto e branco, as mulheres em uma passeata, tomando o espaço público que por muito tempo foi negado à elas. Em primeiro plano se analisa

seis protagonistas, fazendo a linha de frente do protesto de mãos dadas, umas apresentam faces sérias. Já outras expressam sorrisos alegres, cada uma com um estilo diferente contribuindo para a diversidade na participação do movimento. As três à esquerda vestem blusas brancas e calças, aquelas à direita usam vestidos longos. Pelo cenário, observa-se que é uma cidade grande, com prédios altos em plena luz do dia. Atrás das mulheres em foco se extrai que elas estejam acompanhadas por um grupo grande, já que se nota uma multidão de pessoas seguindo-as. O segundo objeto que situa a foto, em seu exato momento na história, é o cartaz que elas carregam acima de suas cabeças, em letras amplas se lê “1932 nós mulheres conquistamos nosso direito de voto, 1984 exigimos nossos direitos e eleições diretas já”. Essa fotografia se encaixa em outro conjunto de imagens, disponíveis na plataforma digital da N-Imagens na web, que fornece outra visão sobre o que é ser mulher nos anos 1970 e 1980, apresentando a sua participação política e a sua luta por direitos e visibilidade.

Figura 14. Mulher: Ato Público Contra Violência de Nair Benedicto



Fonte: Benedicto (1980) do site do Banco de Imagens N-Imagens.

No mesmo grupo de fotografias que visibiliza a resistência das mulheres e a sua busca por direitos iguais, Benedicto utilizou as mulheres de outras manifestações como objeto de história visual. Em São Paulo, em outubro de 1980, a fotógrafa acompanhou um grupo de mulheres em um ato público contra a violência (Fig.14). A imagem evidencia que a passeata ocorreu à noite, pela escuridão no plano de fundo, apenas sendo observado alguns prédios com as luzes acesas à distância. Neste cenário, mulheres de diferentes classes se espalham pela foto segurando seus cartazes no alto. Uma dupla em primeiro plano, vestida em cores claras, parecem ser o foco da fotografia, enquanto carregam faixas com os dizeres “SOS mulheres” em letras amplas seguradas por duas madeiras para dar sustentação. No arredor, em maior distância, observa-se outras mulheres reivindicando seus direitos com as palavras “Maria Sai da Lata” e “Quem Ama Não Mata”. Com essa imagem, Nair incita o observador à reflexão sobre a constante luta para mudar o quadro de violência contra a mulher na sociedade brasileira. A imagem da manifestação, das mulheres carregando faixas com palavras de protesto expressam a persistência e evidenciam a

indignação coletiva contra essa violência, conclamando a sociedade para a transformação imediata dessa realidade.

Figura 15. Mulher: Ato Público do Dia Internacional da Mulher



Fonte: Benedicto (1981a) do site do Banco de Imagens N-Imagens.

Benedicto também produziu outra fotografia que apresenta mulheres no espaço público lutando por seus direitos. Na foto (Fig.15) em análise, elas protestam em um Ato Público no Dia Internacional da Mulher, em 8 de março do ano de 1981, na Praça Sé, em São Paulo. Tirada de baixo para cima, a fotografia dá destaque, grandeza e importância para as mulheres que foram capturadas por suas lentes. O local escolhido para a manifestação é de grande importância, considerando o centro geográfico da capital paulista e o marco zero da cidade, é possível localizar no plano de fundo as portas e a escadaria da Catedral Metropolitana da Sé, em frente à qual se reúnem as protestantes. Observa-se no olhar e na expressão dos rostos dessas mulheres sua indignação em relação à sociedade em que vivem, o fervor da sua queixa contra as violências sofridas e a falta de garantia aos seus direitos. Além disso, nota-se a movimentação congelada das protagonistas, captadas pela fotógrafa, os braços com punhos fechados elevados ao alto se movimentando e a postura do seus corpos, tudo que contribui para a manifestação pública de repúdio à violência que elas estão exprimindo. Em meio a multidão de mulheres reunidas, uma se destaca nas escadarias, é Maria Aparecida Schumacher, conhecida como Schuma, uma importante militante do movimento feminista brasileiro, que com seus cabelos soltos, de calça jeans e camiseta, tem a sua expressão fixada em meio aos gritos do protesto. Com o braço erguido acima da cabeça e o punho fechado, ela representa e personifica a luta feminista na década de 1980. O simbolismo do punho erguido é de grande importância através da história, sendo utilizados amplamente na iconografia do movimento negro estadunidense (pelos Black Panthers) e nos cartazes do realismo socialista na União Soviética. Entretanto, a sua origem vem da Espanha quando se tornou um gesto característico da Frente Popular e dos Republicanos na Guerra Civil Espanhola, logo associado à resistência frente a um poder opressor (Zerwes, 2014).

Figura 16. Mulher: Ato Público do Dia Internacional da Mulher



Fonte: Benedicto (1981b) do site do Banco de Imagens N-Imagens.

Em outra imagem sobre o Ato Público do Dia Internacional da Mulher de 1981 (Fig.16), o olhar da fotógrafa se modifica, num sentido picado ou plongé. Nair parece ter se colocado acima da multidão que está congelada nesta fotografia em preto e branco. Em comparação com a outra imagem destacada, onde as mulheres protagonizam o tema, nesta se observa a reunião de homens e de mulheres de todas as regiões da cidade. Elas erguem os seus cartazes em defesa das mulheres, com protestos sobre o aborto, a solidariedade e o prazer feminino, como a faixa com as palavras em destaque “Prazer também é revolucionário”. A imagem inteira é coberta pelas participantes nessa demonstração, estando repleta de diferentes rostos, com expressões sérias, felizes ou agitadas, sendo possível analisar punhos erguidos para cima em sinal de protesto e em apoio à luta feminina para acabar com a violência masculina.

Figura 17. Mulher: Julgamento Lindomar Castilho



Fonte: Benedicto, (1984a) do site do Banco de Imagens N-Imagens.

Nair Benedicto presenciou inúmeros protestos durante o limite temporal estudado, destacando em muitas de suas fotografias o papel que as mulheres possuíam nas manifestações políticas da época. Uma dessas mobilizações, também localizada na Praça da Sé na cidade paulista, é a imagem (Fig.17) do dia 28 de agosto de 1984, onde no plano de fundo apenas se vê partes da janela e da arquitetura da Catedral da Sé. A foto, em preto e branco, foi tirada no dia do julgamento de Lindomar Castilho, que matou sua ex-mulher, a cantora Eliane de Grammont. Na época, mulheres foram às ruas protestar contra a ideia vigente do direito implícito dos maridos de matarem suas mulheres por suspeita de adultério, sob a tese da legítima defesa da honra. Nesse contexto, ocorreu um clamor popular, agregado ao trabalho da imprensa, que contribuiu para a condenação e a sentença de 12 anos de prisão ao assassino. Na imagem, há uma mescla de mulheres negras e brancas, erguendo seus cartazes com palavras de ordem e reivindicação. Nair se posicionando muito perto das protagonistas da ação. Em primeiro plano, falando no que parece ser um megafone, está Clara Sharf, a ativista pelos direitos das mulheres, que expressa em suas feições a exaltação das suas palavras, a necessidade de seu discurso e o impacto dele na própria oradora. Em segundo plano, à direita de Sharf, de óculos e faixa na cabeça está Nilza Iraci, que protagonizou as principais lutas feministas, antirracistas e pelo processo de redemocratização do país. Nilza com seriedade escuta atentamente as palavras sendo proferidas, além de ser uma dentre muitas que estão dando força através de sua presença no centro da cidade.

CONCLUSÃO

Portanto, como é possível analisar, a fotografia documental no campo das artes visuais brasileiras passou por diversas transformações ao longo das décadas de 1970 e 1980, dado o contexto de grande tensão social e política. A conjuntura é evidenciada pelas fotografias de Nair

Benedicto, que a partir delas estabelece uma nova visualidade para o Brasil. Desse modo, introduzindo o estudo nas categorias determinadas por Meneses (2005, p. 39), o visual “engloba a “íconosfera” e os sistemas de comunicação visual, os ambientes visuais, a produção / circulação / consumo / ação dos recursos e produtos visuais, as instituições visuais, etc.”. Logo, no caso deste estudo é exemplificado pelo gênero de fotojornalismo e da foto documental, representado pelas produções de Nair Benedicto e o estabelecimento da Agência F4.

A segunda definição do autor (2005), o visível que é determinado pelas esferas de poder e os sistemas de controle das imagens, propõem dois campos. O primeiro são os objetos de observação obrigatória, ou seja os estabelecidos pelo Estado militar, o Brasil em processo de modernização e industrialização, determinado por fotografias exibicionistas de um país urbano, moderno e em crescimento econômico, evidenciado por grandes obras de infraestrutura como rodovias, hidrelétricas, refinarias, portos etc. O segundo campo seria o invisível, todos os aspectos excluídos da visão e em conflito como a imagem que o regime queria estabelecer para o país. Nair Benedicto vai produzir imagens alternativas do trabalho feminino, dos indígenas, do movimento grevista, das lutas feministas e pela redemocratização política. Nesse caso, o tópico da mulher, de seu corpo, de sua liberdade de escolha, de sua saúde e de sua mobilização social estão no centro de sua fotografia documental. A fotógrafa protagonizou ao longo da sua carreira um olhar crítico e político sobre as migrações entre regiões, a questão indígena, as lutas feministas, a cultural e a estética das classes populares.

Por fim, na última definição de Meneses (2005), a visão é descrita como as técnicas e instrumentos de observação e as modalidades do olhar. Nesta pesquisa, esta categoria é proposta pela originalidade presente nas fotografias em análise, que além de fornecer um novo olhar para grupos sociais que eram até então excluídos do campo visual, também apresenta uma perspectiva única: o olhar de uma mulher capturando o feminino. Logo, Benedicto foi determinante para a formação da visão sobre as lutas das mulheres brasileiras nos anos 1970 e 1980.

Dessa maneira, ao considerar a articulação entre o visual, o visível e a visão, torna-se evidente que a obra de Nair Benedicto ultrapassa a mera documentação de acontecimentos para constituir um gesto político de disputa simbólica dentro da íconosfera brasileira. Sua atuação, tanto individualmente quanto por meio da Agência F4, reposiciona os sujeitos historicamente marginalizados no centro do enquadramento e reivindica para eles um lugar legítimo na narrativa visual da nação. Ao tensionar os limites entre o que podia ser mostrado e o que se pretendia ocultar no contexto autoritário, Benedicto não apenas desestabiliza o repertório imagético oficial, mas amplia as possibilidades de leitura do país ao investir em uma estética comprometida com a denúncia, a visibilidade e a afirmação de outras existências. Assim, sua fotografia contribui decisivamente para a consolidação de uma visualidade alternativa no Brasil, inscrevendo-se como um marco na construção de práticas documentais engajadas e abrindo caminho para que novas formas de olhar – mais plurais, críticas e sensíveis às questões de gênero e de justiça social – ganhassem força nas décadas seguintes.

REFERÊNCIAS

- BAEZA, Pepe. *Por Una Función Crítica de la Fotografía de Prensa*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001.
- BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. Fotojornalistas brasileiros em época de ditadura: entre a

- estabilidade e o compromisso. *Domínios da imagem, Londrina*, v. 13, n. 24, p. 86-103, jan./jun. 2019.
- BENEDICTO, Nair. *Mulher - Ato Público Contra Violência*. 1980. 454 × 287 pixels. 1 Fotografia. Disponível em: <http://www.n-imagens.com.br/banco/images/preview.php?ID=7142>. Acesso em: 28 set. 2023.
- BENEDICTO, Nair. *Mulher - Ato Público do Dia Internacional da Mulher*. 1981a. 454 × 288 pixels. 1 Fotografia. Disponível em: <http://www.n-imagens.com.br/banco/images/preview.php?ID=7124>. Acesso em: 28 set. 2023.
- BENEDICTO, Nair. *Mulher - Ato Público do Dia Internacional da Mulher*. 1981b. 454 × 294 pixels. 1 Fotografia. Disponível em: <http://www.n-imagens.com.br/banco/images/preview.php?ID=7138>. Acesso em: 28 set. 2023.
- BENEDICTO, Nair. *Mulheres - Julgamento Lindomar Castilho*. 1984a. 454 × 294 pixels. 1 Fotografia. Disponível em: <http://www.n-imagens.com.br/banco/images/preview.php?ID=7205>. Acesso em: 28 set. 2023.
- BENEDICTO, Nair. *Mulheres - Passeata Pró Diretas*. 1984b. 454 × 291 pixels. 1 Fotografia. Disponível em: <http://www.n-imagens.com.br/banco/images/preview.php?ID=7174>. Acesso em: 28 set. 2023.
- BENEDICTO, Nair. *Vi Ver*. Porto Alegre: Brasil Imagem, 2012.
- BENEDICTO, Nair; ZERWES, Érika. Sobre mulheres e fotografia: uma conversa com Nair Benedicto. *Revista ZUM*. Disponível em: <https://revistazum.com.br/entrevistas/conversa-nair-benedicto/autor/?autor=Nair+Benedicto+%26+Erika+Zerwes>. Acesso em 12 mai. 2024.
- DIMAMBRO, Nadiesda Carolina. Mulheres no Brasil dos anos 1970: militância, mídia e padrão de beleza. *Revista Extraprensa*, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 157–178, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/155487>. Acesso em: 7 dez. 2024.
- JACOB, C. R. A diversificação religiosa. *Estudos Avançados*, v. 18, n. 52, p. 9–11, dez. 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/yxZ66wFSyPQDYNvS6Yn7NHv/?format=html>. Acesso em: 25 set. 2024.
- LIMA, Solange Teixeira de. *A fotografia de Nair Benedicto 1970 – 1985: Do registro documental ao percurso poético*. Trabalho de conclusão de curso (Bacharel em História da Arte) - Departamento de História da Arte, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2019.
- LISSOVSKY, Maurício; BASTOS, Teresa. A enunciação da vigilância nas fotografias da polícia política brasileira. In: BRUNO, Fernanda; KANASHIRO, Marta; FIRMINO, Rodrigo. *Vigilância e visibilidade: espaço, tecnologia e identificação*. Porto Alegre: Sulina, 2010, p. 223-247
- LUGON, Olivier. “L’esthétique du document...1890-2000: Le réel sous toutes ses formes”. In: GUNTHER, André; POIVERT, Michel. *L’art de la Photographie*. Des origens à nos jours. Paris: Citadelles, 2007, p. 363.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Rumo a uma “história visual”. In: SCHRITZMEYER, Ana Lúcia Pastore (org.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 2005. p. 47–104.
- MONTEIRO, Charles. A Reorganização e a Institucionalização do Campo Fotográfico no Brasil nos Anos 1970 e 1980: Entre fotojornalismo e fotografia documentária. In: COSTA, Eduardo Augusto; SCHIAVINATTO, Iara Lis Franco (org.). *Cultura Visual e História*. São Paulo: Alameda, 2019.
- RITCHIN, Fred. Close witnesses. The invention of the photojournalist. In: FRIZOT, Michel. *A*

- New History of Photography*. Köln: Könemann, 1998, p. 595.
- ROUILLE, André. *A fotografia: Entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: SENAC, p. 135-159, 2009.
- SANTOS, C. M. Da delegacia da mulher à Lei Maria da Penha: Absorção/tradução de demandas feministas pelo Estado. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 89, p. 153–170, 2010. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rccs/3759>. Acesso em: 22 nov. 2023.
- SCHMITT, E. Fotojornalismo e subjetividade em tempos de ditadura: Produção de sentidos e suas relações com os feminismos. *Revista de la Red de Intercatedras de Historia de América Latina Contemporánea*, Coimbra n. 11, Córdoba, 2019.
- SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING Heloisa. *Brasil: Uma Biografia*. São Paulo: Companhia das Letras. 2015
- SEVERO, C. A. Um olhar direcionado à diferentes experiências de “ser mulher”: a questão de gênero no trabalho de Nair Benedicto. In: ETCHEVERRY, Carolina; MONTEIRO, Charles (Orgs.). *Arte e cultura visual no Brasil dos anos 1970*. Porto Alegre: Editora Fi, 2020. p. 35–61.
- SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó/Florianópolis: Argos/Letras Contemporâneas, 2004.
- WOITOWICZ, K. J. A Resistência das Mulheres na Ditadura Militar brasileira: Imprensa Feminista e Práticas de Ativismo. *Estudos em Jornalismo e Mídia*, Florianópolis, v. 11, n. 1, p.104, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/view/1984-6924.2014v11n1p104>. Acesso em: 22 nov. 2023.
- ZERWES, Erika. Iconografias de esquerda: encontro entre cultura visual e cultura política em fotografias da Guerra Civil Espanhola. *Visualidades*. Goiânia, v.12 n.2, 2014, p. 159-177. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/34483/18185>. Acesso em: 22 nov. 2023.
- ZERWES, Erika. Os Dois Lados da Moeda: Humanismo e Militância em Claudia Andujar e Nair Benedicto. In: BRANDÃO, Angela; TATSCH, Flavia Galli; DRIEN, Marcela (org.). *Política(s) na História da Arte: Redes, contextos e discursos de mudança*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em História da Arte, UNIFESP, 2017, p. 442- 454.
- ZERWES, Erika. The Photographs of Nair Benedicto and the Memory of Protests in Brazil. In: RIGNEY, Ann; SMITS Thomas (ed.). *The Visual Memory of Protests*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2023, p. 58-75.

5.

MEMÓRIAS VISUAIS DA OPERAÇÃO BLUE STAR: A LUTA DA DIÁSPORA SIKH PELA PRESERVAÇÃO HISTÓRICA

LUCIANA SANGUINÉ

INTRODUÇÃO

A fotografia, como ferramenta documental, tem desempenhado um papel fundamental na preservação e interpretação de eventos históricos (McQuire, 2013). Desde o seu surgimento, as imagens fotográficas tornaram-se uma das principais formas de testemunhar e relatar momentos críticos na história da humanidade, capturando tanto a realidade objetiva quanto emoções subjetivas de épocas e conflitos (McQuire, 2013). Um dos exemplos mais marcantes dessa função documental são as fotografias da Operação Blue Star, uma ação militar conduzida pelo governo da Índia em junho de 1984 no Templo Dourado, o local mais sagrado da fé Sikh.

A Operação Blue Star foi motivada por tensões crescentes entre o governo central indiano e a comunidade Sikh, em parte devido à crescente demanda por um estado Sikh independente, conhecido como Khalistão (Sanguiné, 2025). Esse movimento separatista foi alimentado por líderes Sikh, como Sant Jarnail Singh Bhindranwale, que buscavam autonomia política e religiosa para a região de Punjab, onde a maioria dos Sikhs vivia (Chaudhry, 2017). A presença de Bhindranwale e seus seguidores no complexo do Templo Dourado, fortificados com armas e militantes, levou o governo de Indira Gandhi a planejar a invasão do santuário. Embora a Operação Blue Star tenha visado remover os militantes do templo, o evento provocou a morte de milhares

de civis e a destruição de parte importante do local sagrado, gerando uma forte reação da comunidade Sikh, tanto na Índia quanto na diáspora. Alguns meses após a operação, em outubro de 1984, a Primeira-Ministra Indira Gandhi foi assassinada por seus próprios seguranças que eram seguidores da religião Sikh como forma de retaliação pelo ataque ao Templo Dourado, o que desencadeou uma onda de violência contra Sikhs em várias partes da Índia.

O impacto emocional e cultural da Operação Blue Star foi devastador para a comunidade Sikh, e as imagens capturadas durante e após o evento continuam a reverberar na memória coletiva (Singh, 2018). As fotografias tiradas nesse período documentam os horrores da operação e levantam questões sobre o uso e a preservação dessas imagens, além dos esforços de censura e controle narrativo implementados pelo governo indiano na época (Mandair, 2015).

As imagens da Operação Blue Star são particularmente impactantes porque capturam um momento de extrema violência contra a comunidade Sikh e a profanação de um de seus locais mais sagrados (Tatla, 2020). No entanto, muitas dessas fotografias foram preservadas em baixa qualidade e digitalizadas de jornais ou arquivos pessoais, sugerindo que houve uma tentativa deliberada de restringir a circulação dessas imagens. Este processo de preservação parcial e a consequente degradação das imagens levantam questões sobre o controle da memória visual e a repressão estatal em situações de conflito (Taylor, 2020). Como Bardin (2011) aponta, a análise de conteúdo é uma ferramenta fundamental para desvendar as intenções por trás de documentos visuais como as fotografias, e isso é especialmente verdadeiro quando se trata de eventos politicamente sensíveis como a Operação Blue Star.

Além disso, a maneira como essas fotografias foram preservadas e disseminadas, muitas vezes pela diáspora Sikh em países como o Canadá e o Reino Unido, reflete um esforço consciente para manter viva a memória do massacre e resistir à censura governamental (McQuire, 2013). Segundo Singh (1999), a diáspora Sikh pode ser vista como uma “vítima diáspora”, com sua identidade cultural moldada por experiências de perda e perseguição, como ocorreu após os eventos de 1984. Fotografias tornaram-se, registros históricos e, ao mesmo tempo, símbolos de resistência e perseverança de uma comunidade que continua a lutar por reconhecimento e justiça.

No contexto mais amplo das representações visuais de genocídios e massacres, há uma crescente conscientização sobre o poder e a responsabilidade que as fotografias carregam. Trabalhos como os de Chaudhry (2017) e Diboyan e Goliath (2023) enfatizam como imagens de violência e opressão são frequentemente negligenciadas ou sub-representadas em bases de dados de pesquisa internacionais, o que cria uma lacuna no conhecimento global desses eventos. A ausência de imagens de alta qualidade ou acessíveis do massacre Sikh de 1984 é um reflexo dessa tendência, onde a sub-representação de eventos históricos tem um impacto direto sobre a forma como esses acontecimentos são lembrados.

Portanto, este estudo tem como objetivo interpretar as fotografias da Operação Blue Star como documentos visuais, que carregam significados políticos, culturais e emocionais. Através da análise dessas imagens, busca-se explorar como as narrativas visuais são construídas, manipuladas e preservadas, e como essas fotografias continuam a desempenhar um papel vital na preservação da memória e na busca por justiça da comunidade Sikh (McQuire, 2013; Singh, 2018).

As fotografias da Operação Blue Star levantam questões sobre quem estava por trás da câmera e as intenções por trás das imagens capturadas. Algumas dessas fotografias mostram soldados do exército indiano em posturas relaxadas, olhando diretamente para a câmera, sugerindo que o fotógrafo era alguém em quem eles confiavam. Esse comportamento pode indicar que as fotos foram tiradas por alguém alinhado ao governo, possivelmente um jornalista autorizado ou até mesmo militares encarregados de documentar a operação. Tal proximidade entre fotógrafo e soldados pode ser um sinal de que as imagens foram controladas para retratar uma narrativa específica, favorecendo o governo indiano e legitimando suas ações durante a operação (Mandair, 2015; Taylor, 2005).

Conforme apontado por Burke (2004):

Se as fotografias e outras imagens são usadas como testemunhas, como documentos visuais, é fundamental lembrar que essas testemunhas podem ser parciais ou tendenciosas. Como qualquer outro tipo de documento histórico, as imagens não falam por si mesmas: são interpretadas e reinterpretadas de acordo com o contexto cultural e político. Além disso, a própria seleção do que é registrado visualmente envolve decisões que refletem os interesses de quem está por trás da câmera. (BURKE, 2004, p. 92).

A captura de imagens em contextos de guerra e repressão frequentemente segue essa dinâmica de controle narrativo. Kaplan (2015), em sua análise sobre a manipulação de imagens de operações militares, observa que fotografias de guerra são muitas vezes aceitas como documentos objetivos, mas, na realidade, podem ser usadas para construir e reforçar a narrativa oficial de um evento. Isso ocorre quando as imagens são feitas por aqueles que estão diretamente ligados ao exército ou ao governo, com a intenção de moldar a percepção pública e minimizar as críticas. No caso da Operação Blue Star, essa hipótese faz sentido, considerando o ambiente politicamente tenso e as tentativas do governo de justificar a invasão de um local sagrado.

Historicamente, governos em conflito utilizam a mídia e as imagens para manipular a opinião pública, projetando uma versão controlada dos acontecimentos. Kaplan (2015) aponta que, ao retratar os eventos de forma que pareçam objetivamente capturados, os governos ganham legitimidade ao esconder os aspectos mais brutais ou controversos da operação.

A relação entre o fotógrafo e os soldados também pode ser interpretada a partir de uma sensação de controle. Quando os indivíduos retratados estão cientes de que estão sendo observados e, ainda assim, se comportam de maneira relaxada, isso sugere que eles sabem que as imagens não serão usadas contra eles, mas como parte de uma narrativa coordenada. Mandair (2015), ao discutir as representações da violência em eventos como a Operação Blue Star, argumenta que o controle visual desempenha um papel importante na manipulação da memória pública. O ato de fotografar é, por si só, uma forma de poder, especialmente em contextos de repressão, onde o governo decide o que pode ou não ser visto pelo público.

Figura 1. Operação Blue Star, 1984, Templo Dourado

Fonte: Sikh Museum

As práticas de censura e manipulação visual em contextos de guerra não são inéditas. Durante operações militares de alto impacto, como na Guerra do Iraque e no Afeganistão, governos e exércitos utilizaram estrategicamente imagens de soldados em posturas controladas para moldar a opinião pública e obter apoio internacional. Fotografias que mostram militares em situações de controle ou autoridade, mas sem violência explícita, ajudam a suavizar a percepção da brutalidade dos eventos (Taylor, 2005). Essas práticas de censura e controle da narrativa também são comuns em situações de repressão interna, como ocorreu no caso da Operação Blue Star, onde as imagens públicas precisavam ser cuidadosamente geridas para manter o apoio ao governo indiano.

Por fim, ao analisar essas fotografias, é importante reconhecer que muitas imagens da Operação Blue Star que foram contrabandeadas e preservadas pela diáspora Sikh apresentam uma narrativa visual diferente. Fotografias mais gráficas e menos controladas, que mostram os aspectos mais violentos da operação, só emergiram fora da Índia, especialmente em países com intensa presença da diáspora Sikh, onde a comunidade buscava justiça e reconhecimento pelos abusos sofridos. Isso reflete uma tentativa deliberada de censurar a realidade completa da operação dentro da Índia e controlar o que o público interno e externo poderia ver (Mandair, 2015).

A análise das fotografias da Operação Blue Star, portanto, não se limita ao conteúdo visual imediato, mas inclui uma compreensão crítica de quem estava por trás da câmera e por que essas imagens foram capturadas de forma a favorecer a narrativa oficial. Como observam Kaplan (2015) e Mandair (2015), a captura e disseminação de imagens em contextos de repressão são estratégias deliberadas para moldar a memória pública, e as fotografias da Operação Blue Star não são exceção.

A baixa qualidade das imagens da Operação Blue Star, muitas das quais disponíveis online, levanta questões sobre o papel da censura e da preservação intencionalmente limitada desses registros visuais. Fotografias em baixa resolução, granuladas e digitalizadas de fontes secundárias, como jornais ou arquivos pessoais, indicam uma tentativa deliberada de limitar o impacto visual desses eventos. Essa degradação pode ser interpretada como parte de um esforço do governo para minimizar a disseminação dessas imagens e reduzir sua acessibilidade ao longo do tempo, limitando a memória visual pública da violência e da destruição no Templo Dourado. Tal prática de controle da memória histórica é frequentemente usada por regimes autoritários para moldar a percepção de eventos traumáticos e evitar repercussões políticas e sociais.

Em outros contextos históricos, como observado nos arquivos fotográficos da Segunda Guerra Mundial, a baixa qualidade das imagens foi frequentemente um resultado de tentativas governamentais de censurar e controlar a narrativa visual de eventos traumáticos. Westbroek (1994) argumenta que a manipulação e o controle de imagens, especialmente em tempos de guerra, são ferramentas poderosas para governos que desejam controlar o que é lembrado e o que é esquecido. Quando a qualidade das imagens é intencionalmente comprometida, elas perdem parte de sua força como evidências documentais, tornando mais difícil para o público questionar ou relembrar plenamente o que aconteceu. Esse fenômeno pode ser observado no caso da Operação Blue Star, onde a degradação das imagens, seja por censura ou por preservação inadequada, contribui para a erosão gradual da memória visual do massacre.

A manipulação visual, portanto, não ocorre apenas por meio da seleção cuidadosa de quais imagens são mostradas, mas também por meio da qualidade dessas imagens. A baixa resolução ou a deterioração intencional de fotografias pode servir como uma forma de apagar gradualmente a relevância do massacre de 1984 para o público mais amplo, especialmente em uma era em que a percepção pública é moldada por registros visuais. Taylor (2005), ao discutir as imagens de tortura no Iraque, observa que regimes autoritários frequentemente manipulam a qualidade e a apresentação de fotografias para reduzir seu impacto emocional e seu poder de denúncia. Imagens de baixa qualidade tornam-se menos chocantes e mais fáceis de serem descartadas como prova irrefutável de abusos ou crimes.

No caso da Operação Blue Star, a preservação inadequada ou parcial de muitas dessas fotografias também pode ser explicada pelo fato de que muitas delas foram contrabandeadas para fora da Índia pela diáspora Sikh. Essas imagens, muitas vezes preservadas em arquivos pessoais por décadas, passaram por processos de digitalização amadores, o que contribuiu para sua deterioração. No entanto, o fato de terem sido preservadas, apesar das tentativas de apagamento oficial, destaca a importância da resistência visual e cultural da comunidade Sikh. Como Mandair (2015) aponta, as imagens preservadas pela diáspora Sikh representam uma luta contínua contra a tentativa do governo de controlar a narrativa sobre a Operação Blue Star. Elas são símbolos do evento em si e da resistência da comunidade em manter viva a memória do massacre.

Essa degradação visual reflete também um padrão observado em outras situações de censura e repressão governamental. Kaplan (2015), em sua análise de imagens de operações militares, destaca que a degradação intencional da qualidade das fotografias muitas vezes visa reduzir o impacto das imagens, dificultando a sua utilização como ferramentas de denúncia. A baixa qualidade limita a capacidade do público de reconhecer plenamente a violência capturada, ao mesmo tempo em que serve como um lembrete de que essas imagens foram, de alguma forma, “autorizadas” pelo poder governamental. Assim, a degradação das imagens da Operação Blue Star pode ser vista como uma estratégia de manipulação visual, onde o apagamento gradual da

clareza e da resolução ajuda a suavizar a lembrança do evento e a minimizar sua importância política.

Entretanto, é crucial reconhecer que, apesar dessas tentativas de apagar ou minimizar o impacto das imagens, elas continuam a desempenhar um papel vital na preservação da memória coletiva da comunidade Sikh. A diáspora Sikh, em particular, tem sido responsável por manter essas imagens vivas, apesar da censura e das dificuldades de preservação. Embora as fotografias da Operação Blue Star possam estar em condições deterioradas, seu significado transcende sua qualidade visual, pois continuam a ser uma poderosa ferramenta de resistência e memória.

O SIGNIFICADO SIMBÓLICO: O QUE AS IMAGENS TRANSMITEM?

As imagens da Operação Blue Star capturam não apenas a violência física cometida contra a comunidade Sikh, mas também elementos visuais que sugerem uma profanação deliberada do Templo Dourado, o local mais sagrado da religião Sikh. Um dos detalhes mais perturbadores em algumas dessas fotografias é a presença de soldados usando calçados no parkarma, o piso sagrado que circunda o Templo, onde é estritamente proibido caminhar de sapatos. Essa violação do espaço sagrado é um símbolo claro de desrespeito e, quando analisada em conjunto com as outras representações visuais de violência, sugere uma tentativa de subjugar fisicamente a comunidade Sikh, e de violar sua identidade e espiritualidade.

Figura 2. Sikh mortos e grandes poças de sangue sobre o mármore do parkarma do Templo Dourado após a Operação Blue Star, junho de 1984.



Fonte: Sikh Museum

A presença de sangue no *parkarma* e de corpos sendo arrastados ou violentados no chão sagrado intensifica ainda mais o simbolismo da profanação. A combinação de violência explícita com a desonra de um local religioso reverenciado evidencia que o massacre foi mais do que uma simples operação militar — foi também um ataque à cultura e aos valores centrais da comunidade Sikh. Segundo Singh (2018), essas imagens revelam um cenário de brutalidade que vai além da violência física, sendo um exemplo claro de “violência cultural” — a destruição de símbolos sagrados e a humilhação pública de uma comunidade inteira. A operação, portanto, foi mais do que um esforço militar para remover militantes; representou também uma afronta à identidade e à herança cultural dos Sikhs.

A utilização de imagens de violência ritualística, onde a profanação de um espaço sagrado é capturada de forma tão explícita, remete a práticas históricas em que a destruição de símbolos religiosos foi usada como uma tática de repressão cultural. Crane (2008), em sua análise sobre as imagens do Holocausto, observa que a violência simbólica é um aspecto fundamental na brutalidade de regimes autoritários. Destruir os locais e símbolos mais sagrados de uma comunidade vai além de um ato de guerra física, é também uma forma de apagar ou subverter sua identidade cultural. No caso do Holocausto, a destruição de sinagogas e a humilhação pública de judeus serviram como ferramentas para desumanizar e desmoralizar a comunidade judaica. Esse paralelo pode ser traçado com a Operação Blue Star, onde o ataque ao Templo Dourado simbolizou um golpe na alma da comunidade Sikh.

As imagens que retratam a presença de soldados com armas e sapatos no Templo Dourado refletem um tipo de violência simbólica que ecoa a intenção de subjugar tanto fisicamente quanto espiritualmente a comunidade Sikh. As normas religiosas violadas — como o uso de calçados no espaço sagrado — e o tratamento desumanizante de corpos Sikh demonstram um desrespeito flagrante pela dignidade humana e espiritual dessa comunidade. Singh (2018) argumenta que essa violação não foi acidental, mas parte de uma tática calculada para desmoralizar os Sikhs, destruindo não apenas seus corpos, mas também sua fé e seus símbolos religiosos.

Além das representações de soldados armados violando o espaço sagrado, algumas imagens documentam a brutalidade cometida contra figuras centrais da resistência Sikh, como o Major General Subeg Singh. Na fotografia a seguir, seu corpo mutilado apresenta sinais de tortura e desrespeito após a morte, um exemplo extremo da desumanização infligida durante a operação (Sikh Museum, 2024).

Figura 3. Corpo do Major General Subeg Singh mutilado com sinais de tortura e profanação durante a Operação Blue Star, evidenciando violência simbólica e física contra a comunidade Sikh.



Fonte: Sikh Museum

Outro aspecto relevante dessas imagens é a forma como elas capturam a violência cultural contra a identidade Sikh de maneira ritualística. A ritualização da violência, como observado nas imagens da Operação Blue Star, segue um padrão histórico em que regimes autoritários utilizam a destruição de símbolos culturais e religiosos para demonstrar controle e superioridade. Crane (2008) observa que o uso de imagens de violência cultural em momentos de repressão tem como objetivo subverter a narrativa de resistência de comunidades oprimidas. Ao atacar e violar símbolos sagrados, os regimes dominam fisicamente essas comunidades enquanto tentam reescrever a narrativa de resistência e fé, transformando um local de adoração em um espaço de derrota e humilhação.

As fotografias da Operação Blue Star também trazem à tona a questão do testemunho visual. Ao ver soldados armados no espaço sagrado do Templo, fica claro que essas imagens registram não só violência física, mas também documentações de uma batalha cultural e espiritual. A tentativa de apagar ou subverter símbolos religiosos como forma de repressão reflete uma estratégia bem estabelecida na história dos genocídios e massacres. Crane (2008) ressalta que imagens de violência cultural podem ser interpretadas como tentativas de destruir o espírito de uma comunidade, tornando o espaço que uma vez foi sagrado em um local de horror e degradação.

As fotografias da Operação Blue Star são um lembrete de como o uso de violência cultural em conjunto com a violência física pode ter consequências para a memória de uma comunidade. A natureza simbólica da profanação do Templo Dourado torna essas imagens mais do que simples registros visuais de uma operação militar; elas capturam um ataque coordenado à identidade e à fé de uma comunidade. Essa violência ritualística e simbólica, documentada nas fotografias, continua a ressoar na memória coletiva da diáspora Sikh e na luta contínua pela justiça e pelo reconhecimento dos abusos sofridos em 1984.

Portanto, as imagens da Operação Blue Star revelam mais do que os horrores de um massacre; elas transmitem a profundidade da profanação cultural e espiritual infligida à comunidade Sikh. Através desses elementos visuais — como o uso de calçados no parkarma, a presença de sangue no piso sagrado, e a degradação dos corpos Sikh — essas fotografias se tornam um testemunho da tentativa de erradicar uma cultura e uma fé. Essa combinação de violência física e cultural transforma essas imagens em símbolos de resistência, memória e luto, e reforça a importância da preservação dessas narrativas visuais no contexto de eventos históricos traumáticos.

A DIÁSPORA E O PAPEL DA MEMÓRIA COLETIVA

A preservação das imagens da Operação Blue Star fora das fronteiras da Índia desempenhou um papel fundamental na construção da memória coletiva da comunidade Sikh. Muitas das fotografias mais impactantes do ataque ao Templo Dourado foram preservadas pela diáspora Sikh, particularmente em países com altas concentrações de imigrantes dessa religião. Nessas nações, a comunidade Sikh encontrou um ambiente mais aberto para organizar movimentos de justiça e lutar pelo reconhecimento do massacre de 1984. A diáspora preservou essas imagens, e as transformou em ferramentas de mobilização política, protesto e resistência cultural. McQuire (2013) destaca que a preservação e disseminação de imagens em contextos de exílio são frequentemente um ato consciente de resistência, uma maneira de desafiar as narrativas oficiais que buscam silenciar ou minimizar eventos traumáticos.

O papel da diáspora na preservação das imagens da Operação Blue Star vai além de uma simples documentação histórica. Essas imagens, muitas vezes contrabandeadas para fora da Índia, foram fundamentais para garantir que a memória do massacre não fosse apagada pelo governo indiano, que controlava rigidamente a circulação de informações dentro do país. No Canadá e no Reino Unido, as imagens se tornaram símbolos de luto e resistência, ajudando a criar uma narrativa alternativa àquela promovida pelo Estado indiano. A diáspora, portanto, desempenhou um papel crucial ao preservar as imagens e construir uma memória coletiva transnacional que desafia os esforços de apagamento histórico.

A preservação dessas imagens fora da Índia também reflete a importância da diáspora Sikh em manter viva a identidade cultural e religiosa da comunidade. Para muitos Sikhs que emigraram, especialmente após os eventos de 1984, a preservação dessas fotografias é uma forma de resistência contra o apagamento de sua história. McQuire (2013) argumenta que, em situações de repressão, o controle sobre a memória visual torna-se um campo de batalha simbólico, onde a preservação de imagens pode servir como uma forma de resistência contra as tentativas de censura.

No entanto, dentro da comunidade Sikh, existe uma dualidade entre a necessidade de relembrar e o desejo de manter o silêncio em relação aos eventos de 1984. Enquanto alguns membros da diáspora e da comunidade Sikh na Índia veem a preservação e divulgação das imagens como um ato necessário de justiça e reparação, outros preferem manter a dor como um trauma privado, não exposto ao público global. Mandair (2015) explora essa tensão, argumentando que, para muitos Sikhs, o massacre de 1984 representa uma ferida tão profunda que a dor deve ser mantida dentro da comunidade, como parte de uma narrativa interna de sofrimento e resistência. Esse desejo de silêncio reflete uma forma de lidar com o trauma que difere da mobilização política observada em outros setores da diáspora.

O silêncio sobre os eventos de 1984 pode ser tanto uma maneira de lidar com o trauma, quanto uma forma de proteção contra a exposição externa. Muitos Sikhs, especialmente aqueles

que continuam a viver na Índia, enfrentam uma realidade de repressão contínua e medo de retaliação. Para esses indivíduos, o silêncio pode ser uma forma de proteger a si mesmos e suas famílias das repercussões políticas de falar abertamente sobre os eventos de 1984. Mandair (2015) sugere que, embora o silêncio possa parecer uma forma de negação, ele também pode ser uma estratégia de sobrevivência em um contexto em que a crítica aberta ao governo pode resultar em violência ou perseguição.

Essa dualidade entre resistência e silêncio também se reflete na maneira como as imagens da Operação Blue Star são tratadas. Enquanto na diáspora essas fotografias são amplamente divulgadas e utilizadas como ferramentas de mobilização, dentro da Índia, sua circulação é mais restrita e envolta em silêncio. A preservação dessas imagens pela diáspora, portanto desafia a narrativa oficial promovida pelo Estado indiano, e dá voz àqueles que, por razões de segurança ou trauma, não podem ou não querem falar abertamente sobre o massacre. Assim, as fotografias preservadas pela diáspora são ao mesmo tempo documentos históricos e símbolos de resistência contra o esquecimento forçado.

Em conclusão, o papel da diáspora Sikh na preservação das imagens da Operação Blue Star é um exemplo de como a memória coletiva é construída em contextos de exílio e repressão. A preservação dessas imagens fora da Índia representou um ato de resistência cultural e uma forma de manter viva a memória do massacre de 1984, garantindo que sua verdade não se perdesse no tempo. No entanto, a tensão entre a necessidade de lembrar e a tendência ao silêncio reflete a complexidade da memória coletiva dentro da comunidade Sikh. Enquanto muitos veem a divulgação das imagens como uma forma de buscar justiça, outros preferem manter a dor como uma parte privada de sua identidade, refletindo as diversas maneiras pelas quais a comunidade lida com o trauma e a opressão.

IMPACTO EMOCIONAL E O PAPEL DAS IMAGENS NA JUSTIÇA HISTÓRICA

As imagens da Operação Blue Star continuam a evocar um forte sentimento de injustiça e dor na comunidade Sikh, tanto na Índia quanto na diáspora. Essas fotografias não documentam o evento violento e funcionam como símbolos visuais que mantêm viva a memória de um trauma coletivo que ainda não foi plenamente resolvido. Para muitos Sikhs, as imagens do massacre no Templo Dourado funcionam como uma evidência contínua das atrocidades cometidas contra sua comunidade e reforçam a percepção de que a justiça nunca foi completamente alcançada. Singh (2018) destaca que, embora o tempo tenha passado, as imagens permanecem um testemunho crucial, ajudando a manter a memória da injustiça viva e a dar voz às demandas por responsabilização. Esses registros visuais são, portanto, essenciais para a preservação da memória histórica, especialmente em uma sociedade onde a narrativa oficial muitas vezes minimiza ou distorce os eventos.

O impacto emocional dessas imagens também é amplificado pelo fato de que elas retratam mais do que simples cenas de violência; elas capturam a violação de um espaço sagrado, um ataque à própria identidade espiritual da comunidade Sikh. Esse aspecto simbólico fortalece o vínculo emocional com as imagens e torna difícil para a comunidade Sikh esquecer ou seguir em frente sem um verdadeiro reconhecimento da injustiça. O uso dessas fotografias em contextos de protesto e mobilização política evidencia sua importância contínua como ferramentas de resistência e reivindicação de justiça. Para muitos Sikhs, manter essas imagens em circulação é uma maneira de garantir que os eventos de 1984 não sejam esquecidos e que a luta por justiça permaneça viva.

Além de evocar um sentimento de injustiça, as imagens da Operação Blue Star também desempenham um papel central na busca pelo reconhecimento internacional do massacre de 1984 como um evento de grande importância histórica e cultural. A comparação com outros genocídios, como o Holocausto, ressalta a necessidade de que o mundo reconheça os eventos de 1984 não apenas como uma tragédia localizada, mas como parte de uma narrativa global de repressão e resistência. Crane (2008) argumenta que o uso de imagens em contextos de genocídio, como o Holocausto, é fundamental para garantir que esses eventos permaneçam na consciência pública global. De maneira semelhante, a comunidade Sikh acredita que a divulgação internacional das fotografias da Operação Blue Star pode impedir o apagamento histórico e pressionar por justiça global.

O reconhecimento internacional é visto por muitos Sikhs como uma etapa crucial na busca por justiça, especialmente porque dentro da Índia há um sentimento de que a narrativa oficial continua a suprimir a verdade sobre o que aconteceu no Templo Dourado. Comparado a outros genocídios reconhecidos mundialmente, como o Ruandense ou o Armênio, a luta da comunidade Sikh para obter justiça e reconhecimento internacional tem sido um processo lento e complicado. Singh (2018) observa que, embora as imagens do massacre estejam amplamente disponíveis na diáspora, o acesso a essas mesmas imagens dentro da Índia permanece limitado, refletindo um esforço contínuo de controlar a narrativa oficial. A exposição internacional das imagens é, portanto, uma forma de buscar justiça, e assegurar que o evento não seja esquecido ou minimizado pela história.

A importância das imagens como ferramentas de justiça histórica não pode ser subestimada. Para a comunidade Sikh, elas são muito mais do que simples registros visuais; elas são símbolos de resistência e esperança de que, algum dia, o massacre será oficialmente reconhecido como um ato de injustiça contra toda a comunidade. O reconhecimento internacional traria alívio emocional para os Sikhs que continuam a carregar o peso desse e impulsionaria a luta por reparação e responsabilidade. Como argumenta Crane (2008), o poder das imagens de genocídios e massacres reside na sua capacidade de manter viva a memória dos eventos e de pressionar por justiça, mesmo anos depois dos atos de violência terem ocorrido.

Em última análise, as fotografias da Operação Blue Star têm um papel central na memória coletiva da comunidade Sikh e na busca por justiça histórica. Elas continuam a ser uma lembrança da violência sofrida e da necessidade de reconhecimento global dos eventos de 1984. Através dessas imagens, a comunidade Sikh espera garantir que o mundo conheça a verdade e que o massacre nunca seja esquecido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise das fotografias históricas da Operação Blue Star revela muito mais do que uma simples documentação de um evento violento. Ao longo deste trabalho, examinamos como essas imagens, marcadas por sua degradação e simbologia, se tornaram parte central da luta por memória e justiça da comunidade Sikh. As fotografias do ataque ao Templo Dourado carregam um significado importante para aqueles que foram afetados, capturando não apenas a violência física, mas também a violação de um espaço sagrado, ampliando a dor e o trauma da comunidade.

O estudo mostra como o controle e a manipulação visual por parte de governos em tempos de conflito, especialmente em contextos de repressão, são táticas utilizadas para moldar a narrativa pública e reduzir o impacto das evidências de abusos. O uso de imagens de baixa resolução e a dificuldade em acessar registros visuais de alta qualidade são sintomas dessa tentativa

de apagar a gravidade dos eventos e de minimizar a memória histórica da Operação Blue Star. Ainda assim, a diáspora Sikh desempenhou um papel fundamental ao preservar essas imagens fora das fronteiras da Índia, permitindo que elas continuassem a ser símbolos de resistência e memória coletiva.

A diáspora Sikh, especialmente no Canadá e Reino Unido, foi responsável por preservar e disseminar essas imagens, mantendo viva a luta por justiça e reconhecimento dos abusos cometidos em 1984. Isso reflete um processo de resistência cultural e de preservação da identidade Sikh diante de tentativas de apagamento histórico. No entanto, é importante reconhecer que, dentro da própria comunidade, há uma dualidade entre aqueles que veem a necessidade de tornar pública essa dor e aqueles que preferem manter o trauma como uma memória privada, não exposta ao olhar global.

Além disso, a análise do papel simbólico dessas fotografias destaca a importância do reconhecimento internacional. Comparando-se com genocídios como o Holocausto, as imagens da Operação Blue Star assumem um papel crucial para que a comunidade Sikh busque um reconhecimento global, não apenas para preservar a memória de suas vítimas, mas também para garantir que a justiça seja alcançada. A ausência de um reconhecimento amplo e oficial desses eventos dificulta a reparação histórica e perpetua a sensação de injustiça dentro da comunidade Sikh, tanto na Índia quanto na diáspora.

As fotografias da Operação Blue Star continuam a ser uma ferramenta na busca por justiça histórica. A luta para manter viva a memória desses eventos não se limita à preservação de um passado doloroso, mas é também uma afirmação contínua da identidade cultural Sikh e de sua resistência contra a repressão. Através dessas imagens, a comunidade Sikh continua a lutar para que a verdade não seja esquecida e que as gerações futuras reconheçam os sacrifícios feitos em 1984.

Em suma, este trabalho revela como as imagens da Operação Blue Star transcendem seu papel documental para se tornarem símbolos duradouros de resistência, memória e justiça histórica, refletindo a importância das representações visuais na construção de narrativas sobre genocídios e massacres.

REFERÊNCIAS

BARDIN, L. **Análise de Conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru, Sp: Edusc, 2004.

CHAURDHY, I. K. Religious Intolerance and Cinematic Representations: A Study of Selected Short-Films on the 1984 anti-Sikh Pogrom in India. **Journal of Religion and Film**, v. 21, n. 1, p. 2-21, 2017. Disponível em: <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol21/iss1/2/>. Acesso em: 1 set. 2024.

CRANE, S. A. Choosing not to look: Representation, repatriation, and Holocaust atrocity photography. **History and Theory**, v. 47, n. 3, p. 309-330, 2008. Disponível em: https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/j.1468-2303.2008.00457.x?casa_token=txxZhSejSroAAAAA%3ADuX89d_hPh4V5i-_QpHYDTSMFyOjXrv_2bLn3ioN-4-L5gU_GUIEngYPwHbSMjiSiZtNaf-

- DIBOYAN, A.; GOLIATH, L. The Sub-representation of the 1984 Sikh Genocide in International Research Databases. **Cambridge University Press**, 2023. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/books/the-sub-representation-of-the-1984-sikh-genocide/7F678EB-8F57A42192A92B7321DB0E7A3>. Acesso em: 1 set. 2024.
- JONES, A. **Genocide: A Comprehensive Introduction**. Routledge, 2006. Disponível em: <https://www.routledge.com/Genocide-A-Comprehensive-Introduction/Jones/p/book/9780415486194>. Acesso em: 1 set. 2024.
- KAPLAN, C. Air power's visual legacy: Operation Orchard and aerial reconnaissance imagery as ruses de guerre. **Critical Military Studies**, v. 1, n. 1, p. 61-78, 2015. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/23337486.2014.974949>. Acesso em: 1 set. 2024.
- MANDAR, A. After 1984? Violence, Politics and Survivor Memories. **Sikh Formations**, v. 11, n. 3, p. 267-270, 2015. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17448727.2015.1133104>. Acesso em: 1 set. 2024.
- MCQUIRE, S. Photography's afterlife: Documentary images and the archive. **Theory, Culture & Society**, v. 30, n. 7-8, p. 183-202, 2013. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1359183513489930>. Acesso em: 1 set. 2024.
- SANGUINÉ, Luciana. O genocídio Sikh de 1984: quatro décadas de invisibilidade na divulgação científica. **Revista Digital do NIEJ**, Rio de Janeiro, ano 8, n. 10, p. 76-85, 2025. Disponível em: <https://niej.historia.ufrj.br/revista-do-niej/>. Acesso em: 13 maio 2026.
- SINGH, I. Reconsidering Operation Blue Star and 1984 Anti-Sikh Riots - A Study of Vikram Kapur's the Assassinations: A Novel of 1984. **International Journal of Research**, v. 5, n. 1, p. 3812-3820, 2018. Disponível em: <https://journals.pen2print.org/index.php/ijr/article/download/12850/12149>. Acesso em: 1 set. 2024.
- SIKH MUSEUM. **Operation Blue Star Photographs**. Disponível em: <https://www.sikhmuseum.com/bluestar/photographs/index.html#tn3=0/slide0>. Acesso em: 15 jun. 2024.
- TATLA, D. The loss of Sikh heritage: The missing manuscripts of Sikh Reference Library since June 1984. **Sikh Formations**, v. 16, n. 2, p. 117-135, 2020. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17448727.2020.1720838>. Acesso em: 1 set. 2024.

6.

INSTRUÇÕES PARA OLHAR UMA FOTOGRAFIA²⁰

CORA GAMARNIK

Escolher, buscar ou encontrar uma fotografia que, por alguma razão, nos impacte, nos interesse, nos surpreenda, nos doa, nos alegre, nos fira, nos traga lembranças, nos convença, nos interpele.

Buscar uma foto e olhá-la. Olhá-la, olhá-la e voltar a olhá-la. Parar para vê-la.

Procurar o autor ou a autora. Descobrir o ano, o dia, o lugar em que foi feita. Se possível, entrevistá-lx. Perguntar por que fez essa foto, em que circunstâncias, o que aconteceu ao fazê-la, o que sentiu, o que fez depois, como a fez circular, para quê ou para quem a tirou, onde a publicou, caso tenha se tornado pública. Perguntar o que pensa de sua própria foto.

Conhecer sua história, ver outras de suas fotografias, colocar essa imagem em série, em continuidade.

Tomar o que diz o autor ou a autora com cautela. Analisar, contrastar com outras vozes. Considerar seu depoimento uma chave para pensar essa fotografia, mas não a única voz possível.

Supor suas intenções. Pensar no que buscou, mas também no que escapou, no que captou sem querer, no que pôde e no que não pôde.

²⁰ Artigo originalmente redigido em espanhol e publicado em: <https://vistprojects.com/instrucciones-para-mirar-una-fotografia>. Tradução para o português realizada por Luciana Sanguiné, graduada em Letras, História, Gestão de Tecnologia da Informação e Engenharia da Computação, mestra em Gestão de TI e doutoranda em História pela PUCRS.

Ver as causalidades e as casualidades dessa imagem.

Pensar o que o fotógrafo ou a fotógrafa fez para captá-la. Onde se posicionou, onde subiu, com qual câmera a registrou, por que escolheu aquele lugar. Tinha outras opções?

Refletir se a planejou, organizou ou simplesmente a conseguiu. Se fez os retratados posarem ou não. Se sabiam que estavam sendo fotografados. Se tentou passar despercebido ou montou a cena. Se modificou algo da situação antes de fotografá-la ou se apenas agiu como testemunha silenciosa.

Analisar a data, estudar o acontecimento fotografado, as razões pelas quais ocorreu, o que estava em jogo, o que ficou à margem, o que se ganhou ou perdeu.

Olhar o que acontece dentro da fotografia. Observar sua forma: planos, ângulos, composição, pontos de fuga, cores, luzes e sombras. Ver as pessoas ou objetos presentes. Ver as poses, os detalhes. Identificar os personagens principais e os secundários. Observar o que está em primeiro plano e o que não está. Ver as figuras centrais e o fundo. Ver o que está iluminado e o que permanece na escuridão.

Ver o instante capturado. É uma exceção? Parte de uma rotina? Algo extraordinário?

Ver se é única ou uma entre milhares.

Observar os olhares. Para quem olham? Para onde olham? Olham uns para os outros? O que não podem ver?

Olhar o que está dentro do enquadramento. Observar o que ficou fora dele. O que o fotógrafo escolheu captar? O que decidiu deixar de fora? O que não pôde ou não quis incluir na imagem?

Ampliar a foto e recortá-la. Olhá-la em partes. Reenquadrá-la.

Ver quem está dentro da foto. O que acontece com essas pessoas? O que fazem ali? O que sabemos sobre elas? Por que estão ali?

Observar o que a fotografia diz, grita ou sussurra. Observar o que ela não diz, o que silencia ou oculta.

Ler os textos que a acompanham. Pensar nos textos que poderiam acompanhá-la.

Ver o local de publicação da imagem. Está em um jornal, em um livro, em uma postagem de rede social, em um site oficial de governo, em um álbum de família? Foi feita por um fotógrafo de jornal, de agência, um freelancer, uma fotógrafa de mídia alternativa, um amador?

Observar a relação entre o texto (ou textos) que a cercam e a imagem. Ver se o texto a explica, a reforça, a distorce, a transforma, a completa, a encobre, a sustenta, a pensa, a contextualiza.

Refletir se vale a pena mostrá-la. E pensar onde e como. Em uma rede social, na parede de um museu, em uma escola, em um muro de rua? Por que mostrá-la? Por que essa e não outra entre as milhares que existem? Sozinha ou acompanhada de outras?

Perguntar-se: o que a foto transporta? O que conserva? O que guarda?

Compará-la com outras. Do mesmo dia, do mesmo autor, de outro autor, do mesmo tema, de situações semelhantes ou diferentes.

Contrastá-la.

Colocá-la em relação, em série.

Escrever sua história.

Ver o que sintetiza, o que simboliza, o que indica.

Ver se é vestígio, traço ou rastro.

Ver que chama acende, que vazão deixa, como fere.

Pensar se é testemunho, documento, agulhão ou lampejo de luz.

Ver se vale a pena arquivá-la, catalogá-la, etiquetá-la.

Ver se pulsa.

7.

ENTREVISTA COM A PROF.^a DRA. CORA GAMARNIK: ÉTICA, MÉTODO, SENSIBILIDADE E CONTEMPORANEIDADE NO USO DE IMAGENS NA PESQUISA HISTORIOGRÁFICA

LUCIANA SANGUINÉ

A professora doutora Cora Gamarnik é uma referência internacional nos estudos sobre fotografia, memória e ditadura na América Latina. Formada em Comunicação Social e doutora em Ciências Sociais pela Universidade de Buenos Aires (UBA), Cora é uma das principais responsáveis por consolidar a história da fotografia como campo de investigação acadêmica na Argentina, especialmente a partir de sua atuação na área de estudos sobre fotografia da faculdade de ciências sociais da UBA, que coordena desde sua criação. Pesquisadora do *Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas* (CONICET), suas contribuições combinam o rigor da análise historiográfica com uma sensibilidade aguda às dimensões éticas e políticas da imagem.

Ao longo de sua trajetória, tem se dedicado a compreender o papel da fotografia na construção da memória coletiva e na elaboração das narrativas sobre a ditadura militar argentina. É autora de obras fundamentais como *El fotoperiodismo en Argentina: de Siete Días Ilustrados a la Revista Crisis*, *Lo visible y lo invisible en la fotografía política* e *Lo que puede una fotografía: imágenes, medios, redes sociales y ecología*, nas quais propõe um olhar atento às imagens como testemunhos e como instrumentos de disputa simbólica. Sua produção teórica, amplamente difundida em revistas científicas e publicações internacionais, aborda temas como o *fotoperiodismo* político, o uso da fotografia na imprensa durante os regimes autoritários, e as relações entre imagem, afeto e resistência.

A entrevista que se segue foi realizada no dia 13 de outubro de 2025, via Google Meet, como parte complementar do seminário *Imágenes de la sociedad argentina en la dictadura militar (1976–1983)*, ministrada pela professora Cora Gamarnik e mediada pelo professor doutor Charles Monteiro na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Inspirada na concepção dialógica proposta por Alessandro Portelli (2016), a entrevista foi conduzida como um espaço de escuta e coautoria, em que a pesquisadora e a entrevistada compartilharam a construção do sentido histórico da imagem a partir da troca de olhares, das pausas e das emoções manifestas no diálogo. Tal abordagem entende, conforme Portelli, que a entrevista de história oral não é uma simples coleta de informações, mas uma “arte da escuta”, um encontro que cocria a narrativa e permite que memória, subjetividade e experiência se entrelacem na produção do conhecimento histórico. Nessa conversa, Gamarnik reflete sobre os desafios éticos e metodológicos da análise de imagens, a presença da sensibilidade no fazer historiográfico e as tensões trazidas pela emergência da inteligência artificial no campo da produção e da interpretação fotográfica.

Figura 1. Fotografia da professora Cora Gamarnik



Autor: Gianni Mestichelli

A seguir, apresenta-se a entrevista completa, que convida à reflexão sobre o lugar das imagens na escrita da história e sobre as novas fronteiras da pesquisa visual em tempos de transformações tecnológicas.

[LUCIANA] – Bom dia, professora. Muito obrigada por reservar um tempo em sua agenda para esta entrevista. Gostaria de iniciar com a seguinte pergunta:

Em tempos de inteligência artificial, como podemos analisar fotografias históricas sem perder o olhar crítico do historiador nem cair em vieses automatizados?

[PROF.^a DRA. CORA] – Bom, então, para começar, entrando pela questão da inteligência artificial, eu diria o seguinte. Até muito recentemente pesquisávamos sobre fotografia sem ter essa ferramenta, sem sequer imaginar que ela existiria, e mesmo assim foram realizadas inúmeras pesquisas.

Em primeiro lugar, é importante mencionar isso: a inteligência artificial ainda está em sua fase inicial. Ainda não sabemos duas coisas fundamentais, nem o quanto ela pode nos ajudar

como ferramenta de pesquisa, nem o quanto pode prejudicar a investigação. Vamos nos mover nessa via dupla, porque estamos parados em um ponto de inflexão, no surgimento de uma tecnologia transformadora.

Dito isso, quero deixar claro que não tenho uma visão nem apocalíptica nem totalmente integradora da inteligência artificial. Retomo aqui os termos de Umberto Eco, que falava dessa antiga dicotomia entre apocalípticos e integrados²¹, e que ainda me parece útil hoje.

Por que digo isso? Porque, ao longo da história, toda nova tecnologia que surgiu, pensemos, por exemplo, na escrita, que separou as sociedades orais das sociedades letradas, ou na imprensa, que permitiu a publicação em larga escala e, de certo modo, a democratização do acesso ao conhecimento, gerou reações semelhantes.

Em cada caso houve vozes que exaltaram o novo como uma solução para todos os males da humanidade e outras que anunciaram o fim dos tempos. A escrita e a imprensa foram vistas, respectivamente, como revoluções libertadoras e como ameaças à memória ou à verdade. E, no entanto, essas tecnologias mostraram que nem uma coisa nem outra era totalmente verdadeira.

Acredito que a inteligência artificial se insere nessa mesma linha de transformações profundas. Ela provocará mudanças estruturais, mas não destruirá o mundo nem o salvará. O que teremos serão adaptações e transformações radicais. O mundo mudará, disso não tenho dúvida, mas nós, como humanidade, nos adaptaremos a essas mudanças, como fizemos em todas as outras revoluções tecnológicas.

O verdadeiro problema está em quem controla essa tecnologia. Se deixarmos nas mãos do mercado, de poucos empresários bilionários que definem seus rumos, corremos o risco de um uso desigual e concentrado. Mas, se a colocarmos nas mãos do poder público, dos Estados democráticos, das universidades e das instituições de pesquisa, poderemos direcioná-la para o desenvolvimento do conhecimento e das nossas sociedades. Haverá, portanto, uma disputa em torno do uso e do sentido dessa tecnologia.

Falando agora especificamente das fotografias, acredito que, para analisar imagens históricas, os métodos tradicionais ainda continuarão válidos. Precisamos observar a materialidade da fotografia: em que tipo de papel foi feita, com qual tecnologia, com qual câmera, o que está escrito no verso, quem a produziu, tudo o que já sabemos fazer.

No entanto, há um risco novo e grave, que devemos levar muito a sério: o da impossibilidade de distinguir entre uma fotografia verdadeira e uma falsa.

Sabemos que a inteligência artificial pode criar imagens que parecem históricas, com a mesma qualidade estética e técnica, e se ainda não o faz de modo perfeito, em breve o fará. Com as ferramentas que temos hoje, muitas vezes não conseguiremos mais saber se uma fotografia é realmente um registro histórico ou se foi criada artificialmente.

Isso abre uma possibilidade muito perigosa: a de alterar não apenas o presente ou o futuro, mas também o passado, criando imagens falsas de eventos que nunca existiram. Isso significa que alguém pode, intencionalmente, reconstruir ou distorcer o passado histórico.

Diante desse cenário, o que fazer? Precisamos investir em pesquisa pública e universitária para compreender essas transformações. Devemos também usar a própria inteligência artificial como aliada, para que ela nos ajude a detectar quais imagens foram criadas artificialmente.

É fundamental que existam regulamentações estatais obrigando que toda imagem gerada

21 Conceito formulado originalmente por Umberto Eco em *Apocalittici e integrati* (1964), ao distinguir entre aqueles que rejeitam e os que aceitam a cultura de massa de modo absoluto. Versão da obra consultada: *Apocalípticos e integrados*. Tradução de Andrés Boglear. Barcelona: Editorial Lumen, 1984.

por IA traga essa informação explicitamente. Caso contrário, estaremos infringindo um código ético profissional que deve ser sancionado.

Se um meio de comunicação, um arquivo ou uma pessoa divulgar uma imagem afirmando que é histórica, quando na verdade foi criada por inteligência artificial, isso poderá desencadear grandes campanhas de desinformação.

Portanto, vamos precisar, paradoxalmente, contar com a própria inteligência artificial como nossa aliada nesse tipo de trabalho, não apenas como ferramenta de criação, mas também de verificação e preservação da verdade histórica.

[PROF.^a DRA. CORA] – Há muito pouco tempo investigávamos temas ligados à fotografia sem contar com essa ferramenta, sem sequer imaginar que ela existiria, sem saber o que eram imagens derivadas da inteligência artificial e, ainda assim, numerosos estudos valiosos foram realizados. A inteligência artificial ainda se encontra em sua fase inicial. Ainda desconhecemos dois aspectos fundamentais: nem o quanto ela pode nos ajudar como ferramenta de pesquisa, nem o quanto pode transformar ou prejudicar o universo das imagens. Percorreremos esse caminho duplo porque nos encontramos em um ponto de inflexão, no surgimento de uma tecnologia transformadora. Dito isso, quero deixar claro que não tenho uma visão nem apocalíptica nem celebratória da inteligência artificial. Retomo aqui os termos de Umberto Eco, que falou dessa antiga dicotomia entre os apocalípticos e os integrados, algo que ainda hoje me parece bastante útil.

Por que digo isso? Porque, ao longo da história, cada nova tecnologia que surgiu — pensemos, por exemplo, na escrita, que separou as sociedades orais das letradas, ou na imprensa, que permitiu a publicação em larga escala de textos impressos e, de certo modo, a democratização do acesso ao conhecimento — gerou reações semelhantes. Em cada caso, houve vozes que exaltaram o novo como solução para todos os males da humanidade e outras que anunciaram o fim dos tempos.

A escrita e a imprensa foram consideradas, respectivamente, revoluções libertadoras e ameaças à memória ou à verdade. No entanto, essas tecnologias demonstraram que nenhuma dessas afirmações era completamente verdadeira. Creio que a inteligência artificial se insere nessa mesma linha de profundas transformações. Ela provocará mudanças estruturais, mas não destruirá o mundo nem o salvará. O que veremos serão adaptações e transformações radicais. O mundo mudará, disso não tenho dúvidas, mas nós, como humanidade, nos adaptaremos a essas mudanças, como já fizemos em todas as demais revoluções tecnológicas.

O verdadeiro problema reside em quem controla essa tecnologia. Se a deixarmos nas mãos do mercado, de alguns poucos empresários bilionários que definem seus rumos, corremos o risco de aprofundar um uso desigual e concentrado. Mas, se a colocarmos nas mãos do poder público, dos Estados democráticos, das universidades e das instituições de pesquisa, poderemos orientá-la para o desenvolvimento do conhecimento e das nossas sociedades. Portanto, haverá uma disputa em torno do uso e do significado dessa tecnologia.

Falando especificamente das fotografias, acredito que, para analisar imagens históricas, os métodos tradicionais continuarão sendo válidos. Precisamos observar a materialidade da fotografia: que tipo de papel foi utilizado, com qual tecnologia, com qual câmera, o que está escrito no verso, quem a produziu; tudo aquilo que já sabemos fazer. Contudo, existe um novo e grave risco que devemos levar muito a sério: a impossibilidade de distinguir entre uma fotografia autêntica e uma falsa.

Sabemos que a inteligência artificial pode criar imagens com aparência histórica, com a mesma qualidade estética e técnica, e, embora ainda não o faça perfeitamente, em breve fará.

Com as ferramentas atuais, muitas vezes já não conseguiremos determinar se uma fotografia é um verdadeiro documento histórico ou se foi criada artificialmente. Isso abre uma possibilidade muito perigosa: a de alterar não apenas o presente ou o futuro, mas também o passado, criando imagens falsas de acontecimentos que nunca existiram.

Isso significa que alguém pode reconstruir ou distorcer intencionalmente o passado histórico. Diante desse cenário, o que devemos fazer? Precisamos investir em pesquisa pública e acadêmica, dotando as universidades de ferramentas para compreender essas transformações. Também devemos utilizar a inteligência artificial como aliada para nos ajudar a detectar quais imagens foram criadas artificialmente.

É fundamental que existam regulamentações estatais exigindo que toda imagem gerada por IA indique explicitamente essa informação. Caso contrário, estaríamos infringindo um código de ética profissional que deve ser passível de sanção. Se um meio de comunicação, um arquivo ou uma pessoa publica uma imagem afirmando que ela é histórica quando, na realidade, foi criada por inteligência artificial, isso pode desencadear grandes campanhas de desinformação.

Portanto, paradoxalmente, precisaremos recorrer à inteligência artificial como aliada nesse tipo de trabalho, não apenas como ferramenta de criação, mas também como instrumento de verificação e preservação da verdade histórica.

[LUCIANA] – Sim, muito bem. Na verdade, acredito que as regulamentações são extremamente importantes, porque praticamente não existe nenhuma, e as pessoas estão completamente fora de controle criando coisas, de modo que já não sabemos mais o que é real e o que não é.

[PROF.^a DRA. CORA] – Sim, o problema das regulamentações é que elas sempre chegam depois dos usos e das práticas.

Vamos ter um cenário em que o uso se expandirá rapidamente, e as práticas sociais farão o que quiserem de acordo com as possibilidades tecnológicas disponíveis. As regulamentações virão tarde, como sempre acontece, quando as coisas já tiverem acontecido. Por isso, não podemos confiar apenas nelas.

Precisamos pensar em como, desde a educação infantil, passando pelo ensino fundamental, médio e pelas universidades, podemos ensinar que as imagens que vemos hoje podem ou não ser reais. Também é necessário desenvolver métodos de verificação para checar se as imagens não foram produzidas por inteligência artificial.

A educação, em todas as suas dimensões, deve ser uma grande aliada nesse processo de formação crítica para o trabalho com as imagens.

[PROF.^a DRA. CORA] – Sim, o problema das regulamentações é que elas sempre chegam depois dos usos e das práticas. Nós nos encontraremos em um cenário em que o uso se expandirá rapidamente e as práticas sociais farão o que quiserem de acordo com as possibilidades tecnológicas disponíveis. As regulamentações chegarão tarde, como sempre acontece, quando as coisas já tiverem ocorrido. Portanto, não podemos depender apenas delas.

Precisamos pensar em como, desde a educação infantil, passando pelo ensino fundamental, médio e pela universidade, podemos ensinar que as imagens que vemos hoje podem ser reais ou não. Também é necessário desenvolver métodos de verificação para comprovar se as imagens foram ou não produzidas por inteligência artificial.

A educação, em todas as suas dimensões, deveria ser uma grande aliada nesse processo de formação crítica para o trabalho com imagens.

[LUCIANA] – Verdade, estou totalmente de acordo. A educação digital precisa caminhar junto

com a inteligência artificial e com todas as tecnologias. É de fato muito interessante, porque, recentemente, em uma entrevista, o primeiro-ministro da Índia, Narendra Modi²² (NDTV, 2025), comentou sobre a existência de vieses importantes nos sistemas de inteligência artificial. Ele deu um exemplo bastante ilustrativo: a IA raramente gera pessoas escrevendo com a mão esquerda. Mesmo que eu peça em um prompt uma imagem de uma pessoa escrevendo com a mão esquerda, ela sempre é gerada escrevendo com a direita. Esse é apenas um dos muitos vieses existentes, porque nós ainda não conhecemos as limitações reais dessa ferramenta.

[**PROF.^a DRA. CORA**] – O que acontece nesses casos, Luciana, é que a inteligência artificial aprende muito rápido. Isso ocorre porque ainda estamos no início e porque as imagens usadas para alimentar a inteligência artificial são, em sua maioria, de pessoas destros.

Mas, assim que esse problema é detectado, a inteligência artificial começa a ser alimentada também com imagens de pessoas canhotas. Ela as incorpora, e em poucos dias ou semanas, se essa entrevista foi recente, provavelmente já veremos o problema resolvido, com pessoas sendo geradas escrevendo com a mão esquerda. A inteligência artificial tem uma capacidade de aprendizado praticamente ilimitada, então tudo depende das imagens com as quais ela é alimentada para se formar.

O problema é que não há limites sobre quais imagens estão sendo utilizadas. Tudo o que publicamos nas redes pode ser usado pela inteligência artificial para aprender, inclusive nossos gestos, rostos e movimentos. Há pouco tempo li um artigo no livro *Medios Calientes*, de Hito Steyerl (2025), que trata justamente desse tema das imagens e da inteligência artificial. A autora explica os problemas que surgiram quando esses sistemas foram alimentados com imagens pornográficas para aprender sobre o corpo humano.

Os resultados eram terríveis e, muitas vezes, perturbadores. Por isso, foi necessário criar códigos e contar com pessoas que monitoram o processo, ensinando à inteligência artificial a censurar certos tipos de imagens e selecionar outras, para que os resultados não sejam enviesados, por exemplo, pela pornografia.

Estamos realmente no início desse processo. E, como acontece com todas as tecnologias, tudo depende das forças sociais que atuam sobre ela. Quem empurra em uma direção ou em outra? Se deixarmos nas mãos do mercado, nas mãos dos grandes bilionários do mundo, cujo único objetivo é maximizar seus lucros, estaremos diante de sérios problemas. À imensa desigualdade existente no planeta e à destruição ecológica somar-se-á ainda essa nova ferramenta.

Se acreditamos que a humanidade pode ser mais justa, equitativa e igualitária, com cada vez mais direitos sociais e políticos, onde trabalhamos por um mundo ecologicamente sustentável, então precisamos que os governos do mundo assumam a responsabilidade de decidir o que farão com a inteligência artificial e quais possibilidades desejamos construir com ela.

[**LUCIANA**] – Sim, estou totalmente de acordo. Mudando um pouco de tema, embora seja difícil conversar hoje sem mencionar a inteligência artificial, que é o assunto do momento, passemos à próxima pergunta:

Qual é o papel da fotografia na construção da memória histórica e na compreensão dos processos sociais e políticos?

[**PROF.^a DRA. CORA**] – Bom, agora podemos nos afastar um pouco da inteligência artificial.

Eu diria que, sem dúvida, a fotografia ocupa um lugar central, porque muitos acontecimentos permanecem ancorados na memória social dos povos por meio das imagens.

22 Discurso de Narendra Modi no AI Summit in Paris (NDTV, 2025).

Quando alguém menciona a Guerra do Vietnã, imediatamente nos vem à mente uma imagem²³. Quando se fala na Guerra Civil Espanhola, outra imagem surge, as grandes fotografias da história da humanidade. Elas possuem essa potência, essa força do ícone, e ainda a capacidade de permanecer na memória, algo que as diferencia das imagens audiovisuais.

As imagens em movimento têm outras virtudes, mas não possuem a da contemplação. Por não serem fixas, passam rapidamente, o que as torna muito mais difíceis de recordar. Já as fotografias têm um tipo de ancoragem, uma relação quase visceral com a memória. Por serem estáticas, são mais fáceis de lembrar.

Ao mesmo tempo, é preciso reconhecer que trazem consigo muitos vieses no modo como recordamos os acontecimentos, porque nenhuma fotografia é capaz de representar um evento histórico em sua totalidade. Ela mostra apenas alguns aspectos.

E é exatamente isso que estudamos quando analisamos fotografia e história: por que determinada imagem se tornou a síntese de um acontecimento? Que características ela possuía para alcançar esse status? O que ficou de fora? O que ela não conta? E, inclusive, o que ela chega a distorcer sobre o que realmente aconteceu?

Por isso, é fundamental estudar as fotografias em relação aos acontecimentos históricos, levando em conta toda a sua complexidade, tanto o que revelam quanto o que deixam oculto.

[LUCIANA] – Exatamente. E, falando sobre a parte oculta da fotografia, que também acredito ser algo possível de se perceber no momento em que analisamos uma imagem, de que maneira o contexto de produção de uma fotografia condiciona sua interpretação historiográfica?

[PROF.^a DRA. CORA] – Uma das coisas que nós, como analistas de imagens, devemos fazer é estudar o contexto de produção. Nem sempre o contexto de produção condiciona a interpretação, e eu até questionaria essa ideia, porque a pergunta parte do pressuposto de que o contexto necessariamente condiciona, e eu não concordo com isso.

Podemos reformular a questão e perguntar de que maneira devemos abordar o contexto de produção de uma imagem, deixando a resposta mais aberta.

Para compreender as imagens, especialmente em sua relação com a história, precisamos entender quem as produziu, para quem foram produzidas e em que contexto foram tiradas. É necessário pensar com que tecnologia puderam ser realizadas, por que há uma fotografia naquele lugar, naquele momento e naquela circunstância, e quem estava presente para produzi-la. Também é importante analisar como essa imagem circulou, de que forma chegou até nós hoje.

Devemos nos perguntar se alguém encomendou ou solicitou essas imagens, se foram tiradas de maneira oculta, se foram produzidas como forma de resistência ou com o objetivo de perpetuar um acontecimento. Há muitas possibilidades, e por isso é preciso analisar cada caso específico.

De todo modo, quero reforçar que o contexto de produção de uma imagem é fundamental para compreendê-la em sua totalidade.

[LUCIANA] – Como podemos ensinar os estudantes de história a lerem uma fotografia como um documento complexo, cheio de intenções, silêncios e enquadramentos ideológicos?

[PROF.^a DRA. CORA] – Essa pergunta dá origem a toda a proposta do seminário de doutorado que vocês cursaram, por isso é muito difícil respondê-la em poucas linhas ou em poucos segundos. Diria que a melhor forma de compreender o tema é recorrer ao texto *Instruções para olhar*

23 Referência à fotografia conhecida como *Napalm Girl*, registrada por Nick Ut em 1972, cuja autoria foi recentemente reavaliada pela World Press Photo (Holland, 2025).

uma fotografia, que agora também integra este livro em sua versão traduzida para o português.

Nesse texto apresento um modelo de análise para observar e compreender uma imagem, enfatizando que o verbo “observar” é mais adequado do que “ler”. O ato de ler costuma restringir ou associar as imagens apenas à leitura e à escrita, enquanto as imagens mobilizam outros elementos que vão além da leitura, como a visualidade, a emotividade e o impacto imediato que produzem no momento em que são vistas.

O texto, escrito de maneira simples e acessível, propõe um modelo possível de análise e reflexão sobre as diversas maneiras de olhar e compreender uma fotografia. Por essa razão, acredito que a sua leitura complementa e aprofunda a discussão trazida nesta entrevista, convidando o leitor a exercitar um olhar mais atento e sensível diante das imagens.

[LUCIANA] – Com base em minha experiência de pesquisa, percebo que o uso de fotografias em trabalhos históricos levanta questões complexas. Por isso, gostaria de perguntar:

Quais são os principais desafios metodológicos ao incorporar arquivos fotográficos em uma investigação histórica?

[PROF.^a DRA. CORA] – É uma questão muito interessante, pois cada investigação enfrenta dilemas próprios e o uso da fotografia frequentemente nos coloca diante de novos desafios éticos e interpretativos. Em alguns casos, as imagens revelam informações que os documentos escritos não trazem; em outros, abrem tensões inesperadas sobre identidade, memória ou representação.

Incorporar fotografias em uma pesquisa histórica implica reconhecer que elas não apenas reproduzem a informação textual, mas acrescentam um tipo distinto de conhecimento. As imagens carregam um “plus” de informação visual, simbólica e afetiva, que amplia o escopo da investigação. Deixá-las de fora seria como ignorar metade da experiência humana registrada ao longo do tempo.

Pensem, por exemplo, em como estudamos as sociedades antigas: ninguém conceberia compreender as civilizações pré-escritas sem considerar as pinturas rupestres, os petróglifos ou os hieróglifos. Essas imagens foram formas fundamentais de narrar o mundo. O mesmo se aplica à fotografia, que constitui uma fonte histórica legítima e indispensável.

Isso não significa tratá-la como evidência objetiva, mas sim como um documento visual que, analisado criticamente, pode revelar dimensões invisíveis nos textos ou nas narrativas orais. Nosso papel, como pesquisadores, é ir além do uso ilustrativo das imagens, não as inserir apenas como decoração, mas como parte integrante do processo de conhecimento histórico.

A fotografia, com sua conexão direta e indicial com o real, permite uma aproximação singular com o passado. Com todas as precauções teóricas e éticas necessárias, devemos incorporá-la como fonte de pesquisa histórica, reconhecendo seu potencial interpretativo e o valor único que oferece à construção do saber histórico.

[LUCIANA] – Com isso, acredito que entramos em um tema fundamental: a ética no uso das imagens. A próxima pergunta é: como evitar a esterilização da dor ou a espetacularização do sofrimento ao trabalhar com imagens de violência ou de catástrofe?

Recentemente tivemos uma situação muito difícil no Rio Grande do Sul. Devido às chuvas intensas, quase todo o estado ficou submerso. Esse evento gerou um grande volume de material visual que muitos pesquisadores estão começando a analisar, mas são imagens muito fortes e sensíveis. O mesmo ocorre com as fotografias relacionadas ao conflito em Gaza.

Como nós, pesquisadores, podemos utilizar essas imagens sem transformar o sofrimento das pessoas em espetáculo?

[PROF.^a DRA. CORA] – Acredito que você tocou exatamente no ponto central ao mencionar a necessidade de termos um olhar ético e sensível. Assim como em qualquer campo de pesquisa, é fundamental pensar para que fazemos uma investigação, por que a realizamos, a quem ela se destina e o que desejamos alcançar ao mostrar o que estamos mostrando. As imagens mais cruas, aquelas próximas da estética da crônica policial, muitas vezes não são as mais adequadas para abordar a dor do outro. Em vez de gerar empatia, tendem a provocar rejeição, impotência, paralisia ou até a impossibilidade de olhar.

Existem excelentes pesquisas que discutem como é possível falar sobre a dor sem transformá-la em espetáculo. Desde Walter Benjamin²⁴ (1987, 2018), podemos recorrer às suas reflexões sobre a estetização da política e a politização da estética. Esses debates teóricos nos ajudam a pensar também quais são os limites éticos que temos ao mostrar imagens de outras pessoas. Devemos nos perguntar se essas pessoas gostariam de ser representadas daquela maneira. E, quando o fazemos em contextos acadêmicos, precisamos refletir sobre quais cuidados, palavras e ações devem acompanhar essas imagens, de modo a favorecer uma compreensão crítica, sem reproduzir políticas de exploração, crueldade ou colonização que possam ter estado presentes no momento de sua criação.

Penso, por exemplo, nas inúmeras fotografias produzidas ao longo do tempo sobre povos originários. Eles queriam ser representados daquela forma? Essas perguntas devem preceder qualquer decisão de exibição, e, caso decidamos mostrá-las, é necessário cuidar da forma como isso é feito.

Posso citar o caso de um soldado que lutou na Guerra das Malvinas, que sobreviveu à fome e à desnutrição. Ele havia perdido quase trinta quilos durante o conflito, pois as próprias Forças Armadas Argentinas não garantiam alimentação adequada aos soldados²⁵. Em determinado momento, foi atendido por um médico a bordo de um navio, que pediu para que ele tirasse a roupa e tirou uma fotografia. Eu reconstruí toda a história de como essa imagem se tornou conhecida, pois havia sido ocultada. No entanto, hoje não a mostro livremente. Peço autorização ao soldado, porque ele aparece nu e desnutrido.

Depois da guerra, ele expressou o desejo de que a fotografia fosse exibida, dizendo que queria que as pessoas soubessem em que condições eles haviam sido mantidos. Mesmo assim, quando a apresento, aviso ao público como ela será mostrada. Não a exponho de maneira abrupta, como uma imposição visual. Acredito que esse tipo de cuidado é essencial quando lidamos com imagens do sofrimento alheio.

[LUCIANA] – Quais desafios metodológicos surgem ao tentar traduzir em palavras o que uma imagem comunica por meio da emoção, do gesto ou do silêncio?

[PROF.^a DRA. CORA] – A primeira coisa que eu diria sobre isso é que se trata de duas linguagens diferentes. Uma coisa são as imagens e outra coisa são as palavras. Não há necessidade de pensá-las em termos de tradução. Eu não falaria em tradução. As palavras têm sua própria força e toda a flexibilidade que lhes é característica. Além disso, depende de quem as escreve, porque não é o mesmo se estamos falando de um grande poeta ou de alguém que está aprendendo a escrever. O que essa pessoa vai dizer sobre uma imagem? Há pessoas que sabem escrever muito bem e conseguem descrever uma imagem de maneira mais profunda e imaginativa. Mas eu não pensaria em ambas, imagens e palavras, como linguagens que se traduzem mutuamente.

Há também aspectos em que as palavras ajudam as imagens a serem compreendidas, já

24 A preocupação em representar a dor sem convertê-la em espetáculo remete às reflexões de Walter Benjamin sobre a estetização da experiência e a reprodutibilidade da imagem, especialmente em *Pequena história da fotografia* (1931, versão consultada: 1987) e *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1935–1939, versão consultada: L&PM, 2018).

25 Sobre esse episódio, ver Gamarnik et al., 2019.

que as imagens são mudas. Existem coisas que as imagens não podem contar: o contexto em que foram produzidas, o que está fora do enquadramento, o que aconteceu antes ou depois, as consequências e desdobramentos que aquela imagem teve. Tudo isso a imagem, por si só, não expressa, pois ela é pura visualidade. Nesse sentido, as palavras são de grande ajuda.

Também não concordo com frases feitas, como “uma imagem vale mais que mil palavras” ou “mil imagens valem uma palavra”. Essas expressões não têm sentido para um pesquisador. O mais adequado é sempre observar os casos particulares e refletir sobre como, em cada situação, as imagens se relacionam com as palavras. Isso depende tanto das imagens quanto das palavras, pois cada caso é distinto.

[LUCIANA] – E agora passamos às perguntas de caráter mais pessoal.

Bem, depois de tantos anos analisando fotografias, o que ainda a emociona ao olhar uma imagem com os olhos de uma historiadora, de uma cientista social?

[PROF.^a DRA. CORA] – Posso dizer que, depois de tantos anos, continuo apaixonada pelo tema e pelo estudo das imagens. Sinto que ele possui uma vitalidade, uma profundidade e uma potencialidade que continuam me fascinando. O desafio de explicar a historiadores e a pesquisadores de outras áreas, como a sociologia, que as imagens são objetos valiosos para a pesquisa, que podem ser estudadas e que não devem ser tratadas como simples adornos, ainda me motiva profundamente. Isso representa, para mim, uma grande responsabilidade e também uma luta dentro dos próprios campos acadêmicos, para que as fotografias sejam reconhecidas e valorizadas como objetos legítimos de investigação.

Essa tarefa, essa militância intelectual, ainda me emociona. Acredito que, na América Latina, avançamos muito nesse sentido. Hoje, muitos de nós que pesquisamos o tema somos convidados a participar de palestras, conferências e cursos. Nossos textos são lidos, nossas ideias circulam, e há um interesse genuíno em aprender a trabalhar com imagens. Já não há mais aquela resistência em considerá-las fontes de estudo; ao contrário, cresce o desejo de entender como utilizá-las de forma crítica e metodologicamente rigorosa.

Isso me emociona porque sinto que vivi um momento de expansão e consolidação dos estudos sobre fotografia. Eles se institucionalizaram, ganharam relevância e passaram a ser reconhecidos por outras disciplinas como um campo importante de reflexão e método. Fico orgulhosa de fazer parte desse coletivo de pesquisadores e pesquisadoras que ajudaram a impulsionar esse movimento.

[LUCIANA] – Em sua trajetória como professora e pesquisadora, o que mais mudou? As imagens, a história ou a nossa maneira de olhá-las?

[PROF.^a DRA. CORA] – Uau, essa pergunta é realmente excelente.

Voltando à questão da inteligência artificial e ao que estamos vivendo com as novas tecnologias e o universo digital, acredito que tudo está mudando, as três dimensões, e de forma extremamente acelerada. Talvez as imagens estejam mudando ainda mais, especialmente por causa da possibilidade de edição e manipulação infinita, da criação de imagens sem qualquer referente real. Estamos diante de imagens geradas apenas por algoritmos, produzidas artificialmente, sem uma fotografia original que lhes dê origem. Assim, chegamos a um ponto em que o “isso foi”²⁶ de Roland Barthes (1984) deixa de existir, pois já vemos fotografias onde “isso não foi”. São imagens que não correspondem a nada que tenha ocorrido no mundo físico, e isso representa uma transformação profunda.

26 A expressão “isso foi” (ça a été) é formulada por Roland Barthes em *A câmara clara: nota sobre a fotografia* (1980), ao definir o vínculo ontológico entre a fotografia e o real. Versão consultada: Barthes, 1984.

A história também está se transformando a uma velocidade que nos desafia a acompanhar. As mudanças sociais, as novas formas de sensibilidade e subjetividade, as estruturas de poder, os processos de transnacionalização e a circulação de capital, de dados e de imagens acontecem em um ritmo vertiginoso. Vivemos um tempo em que tudo se acelera, enquanto nós, como seres humanos, ainda pensamos e sentimos de maneira mais lenta do que a tecnologia.

Nesse sentido, considero que o trabalho que realizamos nas universidades é essencial: tentar compreender o que está acontecendo, escolher um caso, analisá-lo com profundidade, retirar uma imagem do fluxo incessante de informações e pensá-la criticamente. Em meio à saturação visual que nos cerca, é preciso desacelerar e refletir sobre as imagens de que realmente precisamos, sobre como abordá-las e sobre quais imagens de futuro desejamos construir para as próximas gerações.

[LUCIANA] – Muito obrigada. Foi realmente uma honra conversar com uma mulher tão inteligente, especialmente em tempos de tanta inteligência artificial e, paradoxalmente, de tanta escassez de inteligência humana. Agradeço profundamente pelo tempo dedicado e pela generosidade em compartilhar seus conhecimentos e reflexões.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. 9. imp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução do alemão e seleção das variantes de Gabriel Valladão Silva. Organização, ensaio biobibliográfico, prefácio, revisão técnica e seleção dos fragmentos de Márcio Seligmann-Silva. Porto Alegre: L&PM, 2018.
- BENJAMIN, Walter. **Pequena história da fotografia**. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 91-107. (Obras escolhidas; v. 1).
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. Tradução de Andrés Boglear. 7. ed. Barcelona: Editorial Lumen, 1984.
- GAMARNIK, Cora. **Página da autora Cora Gamarnik**. Tierra Roja, Buenos Aires, 2025. Disponível em: <https://tierraroja.com.ar/author/cora-gamarnik/>. Acesso em: 28 out. 2025.
- GAMARNIK, Cora; GUEMBE, María Laura; AGOSTINI, Vanina; FLORES, María Celina. El regreso de los soldados de Malvinas: la historia de un ocultamiento. **Nuevo Mundo Nuevos, Images, mémoires et sons**, 8 out. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.76901>. Acesso em: 29 out. 2025.
- HOLLAND, Oscar. **Who took 'Napalm Girl'? World Press Photo 'suspends' attribution of historic Vietnam War image**. CNN, 19 maio 2025. Disponível em: <https://www.cnn.com/2025/05/19/style/napalm-girl-world-press-photo-nick-ut-hnk-intl>. Acesso em: 29 out. 2025.
- MODI, Narendra. **PM Modi AI Summit Speech | "Need To Be Careful About AI Biases": PM Modi At AI Summit In Paris**. YouTube, NDTV, 11 fev. 2025. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cQfSUugtXL0>. Acesso em: 29 out. 2025.

PORTELLI, Alessandro. **História oral como arte da escuta**. Organização e seleção de textos de Ricardo Santhiago. Tradução de Ricardo Santhiago. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

STEYERL, Hito. **Medios calientes: las imágenes en la era del calor**. Traducción de Maximiliano Gonnet. 1. ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2025. 224 p.

SOBRE OS AUTORES

Charles Monteiro

Historiador, Historiador da Arte e Pesquisador PQ2 do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), que atua como Professor Adjunto nos cursos de graduação de História e de Pós-Graduação de História e de Letras (Escrita Criativa) da PUCRS. Realizou Estágio Sênior com bolsa CAPES (Pós-Doutorado) em História Cultural e Social da Arte na Université Paris 1 Panthéon - Sorbonne (2013-2014) sob supervisão de Michel Poivert. É Doutor em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2001) com bolsa CNPQ e bolsa sanduíche CAPES (1998-99) na Université Lumière (Lyon 2/ França). É autor de três livros: Porto Alegre: Urbanização e Modernidade (EDIPUCRS, 1995); Porto Alegre e suas escritas: História e memórias da cidade (EDIPUCRS, 2006) e Breve História de Porto Alegre (Editora da Cidade, 2012); tendo organizado outros nove livros; publicado 25 capítulos de livros no Brasil e no exterior, além de 32 artigos científicos completos publicados no Brasil e no exterior.

E-mail: monteiro@pucrs.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7314978347718720>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1498-8155>

Cora Gamarnik

Licenciada em Ciências da Comunicação pela Universidade de Buenos Aires (UBA) e doutora em Ciências Sociais, coordena a Área de Estudos sobre Fotografia da Faculdade de Ciências Sociais da UBA, onde desenvolve pesquisas e promove seminários voltados ao resgate do valor da fotografia como documento histórico e expressão cultural. É docente da *Maestría en Historia Contemporánea* na Universidade Nacional de General Sarmiento (UNGS). Tem ampla experiência em estudos sobre fotografia, memória e cultura visual, com diversas publicações em periódicos acadêmicos e participação em eventos nacionais e internacionais na área. Suas pesquisas abordam a fotografia como ferramenta de construção de memória social e histórica, com ênfase na América Latina.

E-mail: coragamarnik@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0128-5453>

Isadora Dutra de Freitas

Doutora pelo Programa de Pós Graduação em História da PUCRS, com bolsa CNPq. Atualmente, desenvolve pesquisa sobre a produção da História do Brasil pela TV Senado, sob a perspectiva da História Pública. Possui Mestrado em História pela mesma instituição, onde realizou a dissertação sobre os Cinejornais da Agência Nacional, no período da Ditadura civil-militar e a produção da auto-imagem oficial do Estado ditatorial, também como bolsista CNPq. Graduada em História - Bacharelado pela mesma instituição em 2017. Durante a graduação teve experiência como bolsista de Iniciação Científica (BPA-PUCRS), na área de Brasil Republicano. Atualmente pesquisa sobre o mesmo tema, com ênfase nos estudos das imagens audiovisuais e sua relação com a História Pública. Atua também como historiadora do “Sarau Capitu e outras mulheres”, onde produziu um documentário histórico sobre as obras que compõem o projeto.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8254473291143698>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5007-417X>

Email: isadora.freitas@edu.pucrs.br

Luciana Sanguine

Doutoranda em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), com Mestrado em Gestão de Projetos pela University of Essex, no Reino Unido, e MBA em Business Intelligence e Segurança da Informação pelo IGTI. Graduada em História e em Gestão da Tecnologia da Informação pela UNISUL e atualmente cursando o 8º período de Letras - Português pela UNIGRAN e o 8º período de Ciência da Computação pela Uniamérica. Pesquisadora do processo de construção da identidade cultural no Rio Grande do Sul através dos fluxos migratórios. Com mais de 18 anos de experiência em tecnologia da informação, atua também como professora e profissional nas áreas de segurança da informação e inteligência artificial.

E-mail: luciana.sanguine@outlook.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/232940414887345>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8517-7803>

Luísa Caravantes

Mestranda em História no Programa de Pós-Graduação em História das Sociedades Ibéricas e

Americanas da PUCRS, bacharel em História pelo Curso de História da PUCRS. Foi bolsista de Iniciação Científica BIC/PUCRS entre 2023-2024 no Projeto A CONSTRUÇÃO DE UMA NOVA VISUALIDADE PARA A NAÇÃO: A FOTOGRAFIA DOCUMENTAL NO BRASIL NOS ANOS 1970 E 1980 ATRAVÉS DA LENTES DE NAIR BENEDICTO coordenado pelo Prof. Dr. Charles Monteiro.

E-mail: lpcaravantes@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0434498743781585>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-0518-9779>

Miguel Pinto Soares

Doutorando e Mestre em História, ao longo de 11 anos, foi professor universitário nos cursos de História, Direito, Artes Visuais e Arquitetura e Urbanismo da Universidade Luterana do Brasil. Foi coordenador do Curso de História da ULBRA-Torres. Com formação acadêmica e experiência em história e artes visuais, com ênfase em imagem, fotografia e memória, publicou trabalhos nas áreas de História e fotografia. Foi professor de História da Arte nos cursos de Arquitetura, Artes Visuais, Design, Fotografia, entre outros. Frequentou o Curso de Artes Visuais da UFRGS. Realizou também diversas exposições de arte, tanto individuais quanto coletivas, destacando-se a Exposição Individual Guardiões do Céu no Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Coordenou o Núcleo de Artes Visuais da Casa de Cultura Mario Quintana-RS por quase uma década e foi Sócio-Diretor do Centro Cultural Terravista Literatura & Arte, instituições onde produziu inúmeras exposições de arte, shows musicais e eventos literários. Em 2023, lançou o livro “Imagens da Morte: fotografia e memória”. *Doutorando com Bolsa de Estudo do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ).*

E-mail: miguel.soares@edu.pucrs.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/967366193138780>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-0736-9437>

Fotografia, Memória e História: caminhos do fazer historiográfico reúne reflexões e pesquisas dedicadas ao papel das imagens na construção da memória, das narrativas históricas e das disputas em torno do passado. Resultado de trabalhos desenvolvidos no âmbito da disciplina internacional Imágenes de la sociedad argentina en la dictadura militar (1976-1983), ministrada pela professora Dra. Cora Gamarnik no Programa de Pós-Graduação em História da PUCRS, o e-book articula diferentes perspectivas sobre fotografia, visualidade, política e resistência.

A obra reúne ensaios e artigos que investigam desde o uso político das imagens em regimes autoritários até os processos contemporâneos de circulação visual em redes sociais, passando por debates sobre memória coletiva, fotografia documental, ditaduras latino-americanas, diásporas, ecologia e cultura visual. Entre os temas abordados estão os cinejornais da ditadura civil-militar brasileira, a fotografia documental de Nair Benedicto, a redemocratização no Brasil, a preservação visual da memória Sikh e o potencial político das imagens na denúncia de crimes ambientais. O livro propõe compreender as imagens como fontes históricas capazes de revelar disputas de memória, sensibilidades, projetos políticos e formas de representação social em diferentes contextos históricos. Ao longo dos capítulos, a fotografia aparece não apenas como registro do passado, mas também como testemunho, linguagem e instrumento de intervenção social, evidenciando as múltiplas possibilidades do fazer historiográfico a partir da cultura visual contemporânea.



PUCRS

ESCOLA DE
HUMANIDADES

