

SOB O VÉU DA GUERRILHA: EXPERIMENTAÇÕES NA CRIAÇÃO DE UM FOTOLIVRO

ON THE GUERRILLA'S VEIL: EXPERIMENTATIONS IN A PHOTOBOOK CREATION

Mariana Capeletti Calaça
Ana Rita Vidica

RESUMO

O presente trabalho tem como proposta apontar um possível caminho para a discussão e organização das fotografias sobre a Guerrilha do Araguaia que foram realizadas para o projeto *Sob o Véu da Guerrilha* de Mariana Capeletti. Pretende-se criar um fotolivro que faça arder a memória da ditadura militar brasileira, proporcionando a discussão e visibilidade dos camponeses da região do baixo Araguaia, vítimas da repressão. Para composição dos arquivos será utilizado o método de cruzamento de imagens proposto por Etienne Samain a partir dos estudos de Aby Warburg com o *Atlas Mnemosyne*. Tal metodologia permitirá compreender os pensamentos das imagens e discutir como elas ardem abordando assuntos como luto, dor e sofrimento.

PALAVRAS-CHAVE

Fotografia; ditadura; Atlas Mnemosyne; Guerrilha do Araguaia.

ABSTRACT

The present work aims to point out a possible path for the thesis and for the discussion and organization of the photographs about the Guerrilha do Araguaia that were taken for the project On the Guerrilla's Veil. The aim is to create a photobook that burns the memory of the Brazilian military dictatorship, providing the discussion and visibility of peasants in the region of lower Araguaia, victims of repression. For the composition of the archives, the method of crossing images proposed by Etienne Samain from the studies of Aby Warburg with Atlas Mnemosyne will be used. Such methodology will allow us to understand the thoughts of the images and discuss how they burn, addressing issues such as grief, pain and suffering.

KEYWORDS

Photograph; dictatorship; Atlas Mnemosyne; Araguaia's guerrilla

Introdução

Pensar a estrutura do artigo é refletir sobre qual caminho se deve tomar para chegar a algum lugar que nem sempre está pré-estabelecido. Para esta jornada foi percebido que nenhuma das metodologias conhecidas pela autora seria capaz de guiá-la através do objeto de estudo. Era preciso encontrar um novo caminho e segundo Ribeiro (2014) isso exige ousadia e criatividade por parte do pesquisador. Esta ousadia e criatividade são o que o autor chama de método-caminho, em que o pesquisador está aberto a novas experiências, divergências de pensamentos, flexibilidade, desordem, dinamismo e todos os imprevistos e oportunidades que o desenvolvimento da metodologia pode oferecer.

Ribeiro (2014) a partir de Deleuze e Guattari vai propor uma tríade para o método-caminho, composta por Filosofia, Ciência e Arte. Embora distintas, aparecem para somar e não antagonizar no trabalho. Segundo o autor essa união permite pensar o método por conceito (filosofia), por função (ciência) e por sensações (arte). Essa tríade aparecerá neste trabalho como uma forma de organização das ideias que tenho para o artigo. Será iniciado com *Função*, depois *Conceito* e por último *Sensações*.

Por *Conceito*, também me aproprio do método proposto por Pierre (2018), que viu em sua pesquisa a necessidade de construir uma metodologia a partir de um conceito teórico. Neste trabalho, o conceito guia é o de *arder*, proposto por Didi-Huberman para pensar o Atlas Mnemosyne de Aby Warburg. Segundo o filósofo (2013), as imagens tocam o real, e isso não quer dizer que elas o façam para revelar verdades sobre a realidade. Ao trazer seu conceito, Didi-Huberman vai nos dizer que as imagens tocam o real e *ardem* durante esse contato. O cruzamento e a união de imagens fazem, segundo o autor, essa capacidade de *arder* aumentar, criando uma potência única. Esse *arder* está diretamente ligado a sobrevivência das imagens "Sabemos que cada memória está sempre ameaçada pelo esquecimento, cada tesouro ameaçado pela pilhagem, cada tumba ameaçada pela profanação." (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 210). Nessa perspectiva, pensando na sobrevivência, o que a imagem pode nos oferecer como conhecimento? Para responder essa questão é preciso que a imagem antes de resistir exista. Essa persistência nos dá a oportunidade de entrar em contato com o conhecimento através da imaginação e montagem (Didi-Huberman, 2013), que nos permite tocar as imagens e arder com

elas. O autor sugere então o método de aproximação do Atlas Mnemosyne como mecanismo para entender as imagens e sua latência.

Função

A América Latina viveu entre as décadas de 1960 e 1980 sangrentas ditaduras militares que ecoam até hoje como fantasmas assombrando a democracia e os direitos civis. No Brasil, as duas décadas de ditadura militar tiveram início no golpe de 1964, momento em que práticas terroristas do Estado resultaram em pessoas torturadas, mortas e desaparecidas. Entre 1970 e 1974 ocorreu, na divisa entre Goiás (hoje Tocantins) e Pará, a Guerrilha do Araguaia, movimento que acreditava semear a revolução a partir do campo. Foram aproximadamente 79 mortos/desaparecidos (oficialmente) entre guerrilheiros e camponeses, restando apenas 20 sobreviventes.

Um dos momentos mais representativos do período ditatorial permaneceu em completa penumbra por mais de duas décadas, sendo acaçapado tanto pelas Forças Armadas quanto pelo Partido Comunista. O primeiro não dizia como havia derrotado e dizimado os guerrilheiros, o segundo também não comentava a derrota. Apenas em 1996 (CORREA, 2013), o capítulo Guerrilha do Araguaia começa a ser tratado de forma mais notável, mas ainda assim apenas enaltecendo os heróis militares (por parte do exército) e os fortes comandantes (pelo partido comunista).

A perspectiva trazida pelo termo “história a contrapelo” de Benjamin (2011) abre a possibilidade de contar a história da Guerrilha do Araguaia a partir do ponto de vista dos oprimidos e perdedores, que é o viés do projeto fotográfico *Sob o Véu da Guerrilha*, de minha autoria. O projeto é extenso e não está finalizado, iniciou-se em 2016 e possui mais de duas mil imagens (fotografias e arquivos militares). Mirzoeff (2016) vai chamar esse movimento como “reivindicar o direito a olhar”, que no trabalho *Sob o Véu da Guerrilha* é o direito de existir, é trazer para luz, através da fotografia, a história dos oprimidos e propositalmente esquecidos, pois o direito a olhar é, antes de tudo, o direito a ser visto e o direito ao real.

Dentre as diversas formas de refletir sobre memórias de sofrimento e lutar pela construção de uma memória que não negligencie nem transforme este passado em um eufemismo, a fotografia ganha destaque por seu uso extensivo, tanto na experiência íntima como na produção de obras de arte que usam dela como suporte para pensar sobre luto, memória e identidade.

Toda imagem tem algo verbal, simbólico, que pode ser interpretado e traduzido – de n maneiras – pelo receptor, mas toda imagem tem também restos não verbalizáveis. As imagens são ao mesmo tempo verbais e mudas. Assim como existem ausências de palavras diante de certas imagens, existem também cenas que deixaram imagens – embaçadas, traumáticas – apenas na mente de certas pessoas. (SELIGMANN-SILVA, Márcio. 2009, p.6)

Segundo Pinheiro (2009), a (re)construção da memória da ditadura, surge a partir de narrativas insurgentes, que tendem a ser negadas por medo, gerando manipulação da memória e do esquecimento por conta do “desapossamento dos atores sociais de seu poder originário de narrarem a si mesmos” (RICOEUR apud PINHEIRO, 2009). Essas memórias tornam-se inaudíveis pela grande massa, mas não sucumbem ao esquecimento, disseminam-se cuidadosamente por meio de veias periféricas, aguardando o momento da reivindicação. Esse longo silêncio, segundo Pinheiro (2009), não resulta em um esquecimento mas sim na “resistência que a sociedade civil impotente consegue opor aos excessos de discursos oficiais”. Mirzoeff (2016) acrescenta ainda que a contravisualidade não aceita a segregação e para se fazer vista vai criar novos formatos e meios de expressão, sobrevivência e circulação. É neste ponto que entra em questão a forma como trabalhar o arquivo fotográfico feito sobre a Guerrilha do Araguaia e transformá-lo em produto insurgente que questione o regime de visualidade e faça arder esse passado esquecido.

Samain (2014) aponta que toda imagem é uma forma pensante capaz de nos fazer pensar e que isso decorre da sua associação com outras imagens que, em contato com o real, ardem e suscitam em nós diversos sentimentos, desejos e memórias. Partindo deste pressuposto, chega-se a ideia da criação de um livro fotográfico contendo as fotografias e arquivos da Guerrilha. As fotografias são o que Samain (2014, p.23) denomina de “memória de memórias, um jardim declaradamente vivo” que ao nos colocar para pensar são “ora um pedaço de real para roer, ora uma faísca de imaginário para sonhar”. Posto que é viva e arde, a imagem fotográfica também é cinza (Didi-Huberman, 2012) pois não deixa de ser documento e arquivo, é um rastro daquilo que existiu, daquilo que *ardeu* e ficou como experiência documentada. A proposta do livro fotográfico faria *ardere* novamente essas cinzas.

Conceito – Primeiros passos

O livro aparece na fotografia como um suporte de organização e divulgação do trabalho do fotógrafo. No século XX podemos citar projetos documentais importantes que ganharam corpo através da sequência, como os clássicos *American*

Photographs (1938) de Walker Evans e *The Americans* (1958) de Robert Frank. No Brasil está entre as principais obras *Amazonia* (1978) de Claudia Andujar e George Love. Contemporaneamente, o livro estreita ainda mais sua relação com a fotografia, sendo renomeado como fotolivro, termo que utilizaremos no projeto, transformando-se no protagonista servindo de suporte oficial de algumas obras.

Segundo o instituto de pesquisa em artes visuais Getty, o fotolivro pode ser definido como:

Um livro com ou sem texto, onde a informação essencial é transmitida através de uma coleção de imagens fotográficas. Pode ser de autoria de um ou mais artistas ou fotógrafos, ou organizado por um editor. Geralmente as imagens em um fotolivro são destinadas a serem vistas em contexto, como partes de um todo maior. Na maioria das vezes usado para se referir a obras reproduzidas mecanicamente e distribuídas comercialmente. Para álbuns formados por impressões fotográficas montadas, com ou sem informações de identificação, use "álbuns de fotografia". (GETTY RESEARCH, 2018)

Agregando a definição do instituto Getty, Abreu (2018) define que os fotolivros possuem "grande diversidade de forma, design, estilo fotográfico, etc. e podem ser definidos como livros usando a imagem fotográfica em todas as suas possibilidades" assim, cada projeto fotográfico utilizará uma tática editorial com a finalidade de produzir uma sequência narrativa coerente. Silveira (2015) acrescenta ainda que o livro surge como uma possibilidade comercial para produtos de arte, uma saída para o artista lucrar com sua obra e que a terminologia fotolivro é apenas uma tentativa de dar um ar de novo a um suporte utilizado pelas artes há muito tempo.

Um problema detectado para montagem do fotolivro *Sob o Véu da Guerrilha* envolve a organização das imagens para criação da narrativa. São mais de 2000 arquivos que após uma triagem que considerou o conteúdo e questões estéticas foi reduzido para aproximadamente 500 imagens. Como solução para montagem do livro optou-se em utilizar a metodologia de associação de imagem utilizada por Aby Warburg no *Atlas Mnemosyne*. Didi-Huberman (2018) nos aponta que o Atlas surge inevitavelmente de uma situação problemática e caótica, e que ele não propõe soluções definitivas, mas nos permite percorrer pelas imagens indefinidamente pois vai contra a pureza epistêmica, abrindo portas para o caráter lacunar que as imagens possuem.

O *Atlas Mnemosyne* é antes de tudo uma disposição fotográfica (Didi-Huberman, 2013) em que várias imagens colecionadas por Aby Warburg são dispostas em papelões pretos formando pranchas. Cada prancha possui um conjunto de imagens

que seguem uma temática instituída pelo autor, essa ação combinatória gera um movimento de “imagens cruzadas” (Samain, 2014, p.32) que criam um circuito de pensamentos. As imagens utilizadas em uma mesma prancha não precisam advir do mesmo contexto, tempo histórico ou espaço, pois o tempo das imagens é anacrônico, não obedece à linearidade da história. As imagens são vivas e capazes de relacionar-se entre si.

O primeiro exercício de montagem e associação das fotografias e documentos (que trato como imagens) foi a impressão do material e definição do primeiro tema da Prancha 01 que resultará na primeira sequência do livro. Adaptei os papelões para um painel de cortiça e uma parede vazia, como pode ser visto na figura 1. É importante ressaltar que as imagens não podem ser fixadas de forma definitiva, o processo envolve posicionar e reposicionar as imagens, trocar, se afastar e olhar. Esse exercício permite que as imagens pensantes (Samain, 2014) dialoguem e nos coloquem a pensar sobre a história que está sendo criada ali. Cada combinação permite uma interpretação e interação diferente com a prancha.



Figura 1 Em cima da bancada encontram-se as imagens impressas divididas por tema, paisagem ou cor. Na cortiça a separação dos retratos e algumas imagens que associo a eles (prancha 2).



Figura 2 Primeira sequência definida, sequência de casas para construção e ambientação da paisagem.



Figura 3 Segunda sequência - tristeza, chegada do perigo.

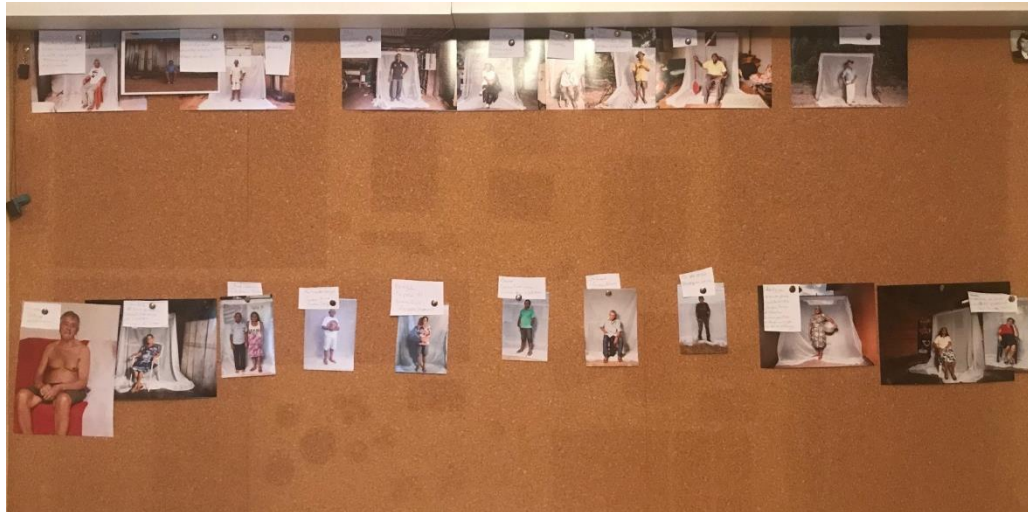


Figura 4 Prancha de retratos

As imagens para Samain (2014) podem ser exploradas em três níveis: aquilo que mostram, o que dão a pensar e o que não revelam. O primeiro nível se refere as ligações diretas que a imagem possui, aqui cabem as memórias e sentimentos que são ocasionados por conta da presença da imagem. O segundo que toda imagem leva consigo pensamentos ao longo da história, ela carrega as memórias por onde existiu. O terceiro, segundo Samain (2014), é o mais ousado e o que guiou essa experiência, é entender que a imagem é uma forma que pensa e isso ocorre quando ela se associa a outra imagem, permitindo a criação de um novo pensamento acerca do assunto. Isso aconteceu ao associar as fotografias das casas (figura 2) e os retratos (figura 4).

Sensações

As imagens foram realizadas em 2017, mais de 40 anos após o fim da guerra no norte do país, segundo Cotton (2010), os artistas contemporâneos têm adotado a prática de “desacelerar” (COTTON, 2010, p167) a produção das imagens factuais, num movimento antirreportagem. Tal ação proporciona uma nova perspectiva sobre os fatos, uma abordagem de registrar o que ficou para trás numa tentativa de trabalhar com rastros e vestígios, fugindo das imagens banalizadas de dor, morte, sofrimento e batalhas, apontadas por Sontag (2003) como peças importantes para a insensibilidade humana perante a dor do outro (retratado). Segundo Rouillé (2009),

essa mudança é uma passagem da fotografia puramente documento para algo pautado na expressão:

Mas como fazer para reaprender a olhar? Primeiramente reconhecer ao sujeito – seus desejos, seus sonhos, suas sensações, suas fragilidades – um lugar maior dentro do processo fotográfico, a fim de transformar a máquina documental em uma máquina subjetiva de expressão. Em seguida, minar, de dentro, as principais engrenagens da máquina documental da reportagem: recusar o furo; garantir-se contra a pornografia da imagem e o voyeurismo; mas, sobretudo, romper com esta mola principal da reportagem: o famoso ‘instante decisivo’, do qual Henri Cartier-Bresson se tornou o arauto. (ROUILLÉ, 2009, p. 177)

Grande parte das fotos que compõem *Sob o Véu da Guerrilha* são fotos (figura 2) em/de casas e esse é um dos seus aspectos mais icônicos. Diz muito sobre o processo de criação desta obra, contando a história de como a artista se aproximou destas pessoas e escutou suas histórias, além de como estas pessoas abriram suas portas e memórias. As fotos dos exteriores destas casas, associadas lado a lado na prancha 1 (Figura 1 e 2), nos permitiram pensar junto às imagens e perceber que essa reunião estética constrói uma vizinhança imaginária em que a fotógrafa foi recebida, lugar que não é retratado como um cenário de guerra, mas como um lugar de memória e resistência, onde estas pessoas lutaram para reconstruir suas vidas, profundamente afetadas pelas consequências da Guerrilha.

Nos retratos, a apreensão da alteridade é mais direta e intensa: somos colocados frente a frente com estes camponeses, cuja pungência dos olhares remete profundamente ao que Lévinas chama de *epifania do rosto*. Segundo o autor, pelo rosto desperta-se um pensamento de não indiferença pelo outro - a face tem o potencial de lembrar-nos da mortalidade do outro, e essa mortalidade concerne ao Eu, como se a indiferença do eu o tornasse cúmplice, e assim tivesse que responder por essa morte do outro, não deixá-lo morrer só. Esse fenômeno evoca uma chamada à responsabilidade do eu pelo outro, um vínculo de apreensão sensível e não jurídica.

Em todos os retratos, há presença do único objeto trazido de fora, pela fotógrafa: o véu (Figura 4). É forte a simbologia dos camponeses posando sobre o véu e não sob, numa poética abertura deste sofrimento por tanto tempo encoberto. O mesmo véu dá um tom teatral ao ensaio, que é poderoso por nos revelar que não há, neste ensaio, a pretensão de documentalidade e imparcialidade. O véu, bem como o fato dos retratos serem posados e não espontâneos, reflete uma fotografia que sabe não ser capaz de reescrever a história sozinha, mas que oferece um vislumbre do que foi obscurecido, do que deveria ser visto, uma miragem de justiça que nunca será

plenamente efetuada, mas cuja visibilidade pode impedir, ou no mínimo desacelerar, a continuidade da injustiça. Também representa uma fotografia comprometida a se reinventar como arte contemporânea no sentido de reparar a dívida moral criada pelo fotojornalismo predatório, agressivo, massificado e sem compromisso ético desenvolvido a partir da Primeira Guerra Mundial, que gerou uma proliferação de imagens de sofrimento que acabaram contribuindo para a banalização deste sofrimento e para a criação de um tabu da temática dos direitos humanos na fotografia.

Outra intensidade deste ensaio percebida na prancha 1 (figura 4) reside da centralização dos retratados, afirmação simbólica de seu merecido protagonismo. O retrato frontal, segundo Fabris:

É próprio de uma cultura popular campesina. Para os integrantes dessa cultura, posicionar-se frontalmente no centro da imagem significa apresentar-se ao outro sob o melhor ângulo, num movimento psicológico no qual o respeito e auto-respeito caminham paralelos. (2004, p.43).

A escolha de utilizar o mesmo enquadramento e elementos visuais semelhantes em todos os retratos, bem como nas fotos do exterior das casas, também é bastante poderosa por evocar uma característica inerente a todas as imagens: a repetição. Essa escolha estética não apenas nos diz que a violação se repetiu na vida de todos os camponeses retratados, mas que o fato da ditadura militar se situar no passado não nos protege de futuras violações por parte do Estado: elas são sempre possíveis. Essa consciência é despertada pelo que Agamben chama de poder de repetição das imagens:

Nos perguntamos: “Como isto foi possível?” – primeira reação –, mas ao mesmo tempo compreendemos que sim, tudo é possível, mesmo o horror que nos fazem ver. Hannah Arendt definiu um dia a experiência final dos campos como o princípio do “tudo é possível”. É também nesse sentido extremo que a repetição restitui a possibilidade. (AGAMBEN, 1998, p. 69).

Conclusão

A história dos terrores da ditadura brasileira nos foi contada em tom de fantasmagoria, quando não reduzida ao silêncio e ao tabu ou, pior ainda, negada. Isso não é de forma alguma um fenômeno inédito ou estranho. A criação da narrativa histórica e o reconhecimento de verdades são processos que resultam de uma luta entre opressor e oprimido, em que o primeiro tem extensiva vantagem por meio do domínio do regime de visualidade (Mirzoeff, 2016). A máquina ditatorial brasileira

empreendeu um elaborado processo de apagamento institucional de imagens que retratassem os abusos por ela cometidos, ao mesmo tempo alimentando o medo dessas violências no imaginário social como forma de repressão. Márcio Seligmann-Silva diz que essa ausência de imagens de torturas é *parte do buraco negro de nossa memória da violência da ditadura* (SELLIGMAN-SILVA, 2009, p. 317). Soma-se ao apagamento, o peso do trauma das vítimas num cenário de transição que não empreendeu grandes esforços para que suas narrativas fossem ouvidas.

Numa cultura de amnésia, muitos sobreviventes optam pelo silêncio como reação à indizibilidade do sofrimento vivido e presenciado. Michael Pollak (1988) discorre sobre a opção das próprias vítimas de não falar sobre o vivido, por sentirem que qualquer expressão reduziria a gravidade da violência vivida, ou mesmo que suas narrativas atuariam como ficcionalização do terror, eufemizando a carga de verdade da experiência ditatorial. Pollak vai além e afirma que “é como se esse sofrimento extremo exigisse ancoragem numa memória muito geral, a da humanidade, uma memória que não dispõe nem de porta-voz nem de pessoal de enquadramento adequado” (POLLAK, 1989, p. 14). É de fato muito desafiador encontrar um suporte para memórias de tamanho sofrimento, a história ditatorial é permeada por não-imagens e silenciamentos e a tentativa de estabelecimento do que Pollak chama de *memória da humanidade* pode ser entendida como o próprio projeto de cultura de direitos humanos. A verdade é que toda tentativa de estabelecimento dessa memória/cultura é frustrada: não há reparação ou justiça possível para o sofrimento inimaginável vivido por vítimas da ditadura. Mas é nesta insistência que está o mínimo que podemos oferecer para os sobreviventes: esforços para que a verdade seja validada pela História.

Em *Sob o Véu da Guerrilha* vemos o arquivo da Guerrilha arder novamente por meio das fotografias, possibilitando um possível desnudamento do véu que encobre esse fato histórico. Seu corpo imagético se sustenta a partir do tecido da memória de um período tão trágico da nossa História. Desse lugar tão sensível, desperta alteridade pelas pessoas e seu passado, invoca uma compreensão da Guerrilha do Araguaia e da história da ditadura militar e da luta por Direitos Humanos no Brasil muito diferente da que nos é transmitida através das fontes tradicionais e/ou escritas de conhecimento.

Forças políticas conservadoras no Brasil se valem do apagamento efetuado pela máquina ditatorial para perpetuar um dos mais aterrorizantes fenômenos da política atual: o golpismo. Perante a tal ameaça, *Sob o Véu da Guerrilha* nos atinge de forma ainda mais intensa: estas imagens nos atravessam em sua urgência, ardem. Susan Sontag, em sua obra *Diante da Dor dos Outros*, afirma que, existindo um contexto

apropriado para o sentimento e a atitude, a fotografia pode deixar sua marca na opinião pública, podendo reforçar ou ajudar a desenvolver uma posição moral ainda embrionária (SONTAG, 2004, p. 27).

O presente ensaio não apenas se situa neste contexto apropriado, mas se engaja ativamente em criá-lo, num ativismo de contravisualidade que merece ser visto tanto pela sua força poética quanto política. Contudo, aqui estão esboçados os primeiros passos à construção da materialidade do fotolivro que se mostra como ferramenta potente para abrir novamente a história, pela ótica dos camponeses, fazendo arder novamente as cinzas de um evento da ditadura militar brasileira.

Referências

ABREU, F. **A sequência na fotografia contemporânea: um estudo da construção dos fotolivros ganhadores do prêmio aperture / paris photo**. Dissertação de mestrado: Unicamp, 2018

AGAMBEN, Giorgio. **Image et mémoire**, Hoëbeke, 1998, pp. 65-76.

BENJAMIN, Walter. As Teses sobre o Conceito de História. In: **Obras Escolhidas**, Vol. 1, p. 222-232. São Paulo, Brasiliense, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**. História da Arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Editora Contra Ponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O atlas ou o Gai saber inquieto**. O olho da história, III. Belo Horizonte: Editora Ufm, 2018.

CORRÊA, S. Carlos Hugo. **Em algum lugar das selvas amazônicas: as memórias dos guerrilheiros do Araguaia (1966-1974)**. Tese de Doutorado, Universidade de Brasília, 2013.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2010

FABRIS, Annateresa. **Identidades Virtuais**. Uma leitura do retrato fotográfico. Editoria UFMG, 2004

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004

HUNT, Lynn. **A invenção dos Direitos Humanos** – uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MIRZOEFF, Nicholas. O direito a olhar. *ETD – Educação Temática Digital*, Campinas, SP, v.18 n4, p 745-768, Nov.2016. ISSN 1676-2592

PINHEIRO, Douglas. **Blow-up – Depois daquele golpe**: a fotografia na reconstrução da memória da ditadura. In: Revista Anistia Política e Justiça de Transição. 2009.

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio**. Revista Estudos Históricos, v. 2, n. 3, 1989, pp. 03-15.

RIBEIRO, Olzeni C. Criatividade na pesquisa acadêmica: Método-caminho na perspectiva de uma fenomenologia complexa e transdisciplinar. In: **NUPEAT-IESA-UFG**, V5, N1, jan/jun., 2015, p 189-215.

ROUILLÉ, André. **A Fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens. In: **Como pensam as imagens**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2014

SELLIGMAN-SILVA, Márcio. **Fotografia como arte do trauma e imagem-ação**: jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na América Latina. 2010. Disponível em:<www.forumfoto.org.br/wpcontent/uploads/2010/09/seligmann_fotografia_como_arte_do_trauma.pdf>.

SILVEIRA, P. **A faceta travestida do livro fotográfico** 24º Encontro da ANPAP Compartilhamentos na Arte: Redes e Conexões. Anais...Santa Maria, RS: 2015

SONTAG, SUSAN. **Regarding the pain of others**. New York: Picador, 2003.

PIERRE, Elizabeth A. Uma história breve e pessoal da pesquisa pós-qualitativa:mem direção à “pós-investigação” in: **Práxis Educativa**, Ponta Grossa, v. 13, n. 3, p. 1044-1064, set./dez. 2018

