



Esta obra possui uma Licença

Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional

Submissão: 10/10/2024 | Aprovação: 12/11/2024



<https://periodicos.ufpa.br/index.php/revistamargens/article/view/18256>

<http://dx.doi.org/10.18542/rmi.v18i31.18256>

Margens: Revista Interdisciplinar | e-ISSN:1982-5374 | V. 18 | N. 31 | Jul-Dez, 2024, pp. 273-295



GESTO TESTEMUNHAL E RESISTÊNCIA ANARQUÍVICA NA FOTOGRAFIA FEMININA CHILENA

TESTEMUNHAL GESTURE AND ANARCHIC RESISTANCE IN CHILEAN FEMALE PHOTOGRAPHY

Prof. Dr. Augusto Sarmiento-Pantoja¹  
Universidade Federal do Pará – UFPA (Brasil)

Resumo: Quando vamos aos arquivos da produção fotográfica do Chile durante a ditadura (1973-1990), nos deparamos com dois importantes documentos históricos, realizados em 1981 e 1982, publicado pela Asociación de Fotógrafos Independientes (AFI). O segundo anuário, teve parte de um concurso para selecionar as fotografias que comporiam a publicação, que continha fotografias de Chilenos que viviam no Chile e em outros países como Brasil, Argentina e França. Neste estudo, observaremos como a fotografia feminina chilena, se apresenta como gesto testemunhal e um arquivo da resistência à ditadura no Chile. Para isso, refletimos sobre a relação do *gesto fotográfico* (Vilém Flusser, 1983) com o *gesto testemunhal* (Seligmann-Silva 2009; Sarmiento-Pantoja, 2024), e as políticas de resistência anarquívica, inspiradas em Jacques Derrida, *Mal de arquivo* (1995) e Márcio Seligmann-Silva, *Sobre o anarquivamento* (2014).

Palavras-chave: Resistência. Gesto Testemunhal. Arquivo e *anarquivamento*. Fotografias chilenas.

Abstract: When we go to the archives of photographic production in Chile during the period (1973-1990), we come across two important historical documents, made in 1981 and 1982, published by the Association of Independent Photographers (AFI). The second yearbook, you are part of a contest to select the photographs that will be published, which It contains photographs of Chileans who lived in Chile and in other countries such as Brazil, Argentina and France. In this study, we will observe how Chilean female photography is presented as a testimonial gesture and an archive of resistance to dictatorship in Chile. For this purpose, we reflect on the relationship between the photographic gesture (Vilém Flusser, 1983) and the testimonial gesture (Seligmann-Silva 2009; Sarmiento-Pantoja, 2024), and the politics of anarchic resistance, inspired by Jacques Derrida, *Mal de arquivo* (1995) and Márcio Seligmann-Silva, *Sobre o anarquivamento* (2014).

Keywords: Resistance. Testemunhal gesture. Archive and anarchy. Chilean photographers.

¹ Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com pós-doutorado em Estudos Comparatistas pela Universidade de Lisboa (ULisboa). Docente de Literatura da Universidade Federal do Pará. Coordena os grupos de pesquisa Estudos de Narrativas de Resistência (Narrares) e o Grupo Estéticas, performances e hibridismos (ESPERHI). Bolsista Pós-doutorado Sênior – PDS, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq. E-mail: augustos@ufpa.br

A CONSTRUÇÃO DO OLHAR, COMO PERCEPÇÃO DA EXPERIÊNCIA FOTOGRÁFICA

O que eu vejo, pelo menos, é o seguinte: no limite extremo da região do cognoscível, está a ideia do bem, dificilmente perceptível, mas que, uma vez apreendida, impõe-nos de pronto à conclusão que é a causa de tudo que é belo e direito, e geratriz, do mundo visível, da luz e do senhor da luz, como no mundo inteligível é dominadora, fonte imediata da verdade e da inteligência, que precisará ser contemplada por quem quiser agir com sabedoria, tanto na vida pública, quanto na particular. (Platão, 2000, p. 323)

O embate entre o visível e não visível, o que é cognoscível e o que é perceptível está na reflexão de Platão, que fecunda o diálogo entre Sócrates e Glauco, na República, em meio à construção das bases da alegoria da caverna, que exalta a luz, como fundamental para a construção da percepção das particularidades do visível, e as sombras como expressão do desconhecido ou do irrevelado, mas diretamente ligados pelo olhar do leitor. Benedito Nunes, no prefácio dedicado à República, salienta a associação da luz, com o encontro com a verdade, nesse jogo de sensações e percepções sobre o visível e o invisível:

A luz que rege o jogo das imagens, predominantemente visuais, de sombra e de claridade, e as direções, passagens e transições metafóricas da Alegoria da Caverna, a **alétheia**, é afinal, a própria origem da analogia que, religando os dois termos dessa grande símile – o visível e o invisível, o ato de ver com a vista e o ato de ver com a alma – determina a diferença que separa a ciência da opinião. (Nunes, 2000, p. 19)

Acreditamos que essa inflexão entre o visível e o invisível não será apenas responsável pela reconstrução da percepção de uma autêntica natureza humana, mediada pela ideia da existência do verdadeiro conhecimento, na profícua síntese entre a **Paideia** e a **Aleteia**. Mas também, para que possamos mirar em uma epistemologia da imagem, que está no cerne da reprodução do cognoscível, e nas bases da experiência sensível e/ou inteligível.

A luz da fogueira na caverna, descrita no relato de Sócrates sobre a prisão ocular das sombras, se mostra, tal qual a luz da câmara escura. Essa associação, nos permite trazer à baila e fixar a imagem observada e construída sensivelmente, como parte da experiência individual, mediada pela luz e suas nuances.

Por mais que haja vista nos olhos e se esforce por usá-la quem a possui; por mais que neles haja cores, se não lhes adicionar um terceiro elemento criado pela natureza para esse fim, sabe perfeitamente que a vista não verá nada e as cores permanecerão invisíveis. (Platão, 2000, p. 311)

Platão salienta que não é suficiente apenas ter a possibilidade de ver, mas para que a leitura do que está visível só faz sentido quando há uma esfera de ligação entre o que se vê e que é visto. Em

*Literatura e arte de resistência*² (2014), dou início a essa reflexão sobre o papel da experiência visual, como parte de um complexo de leituras sobre o objeto e suas ilimitadas interpretações, quando

As sombras não formalizam em forma de arte a realidade, mas ressignificam o sensível, o invisível e o assombroso, tornando a arte uma expressão do irreal e do insignificável, ou seja, a idiossincrasia do artista e de sua civilização. (Sarmento-Pantoja, 2014)

Na história da fotografia, sabemos que para chegar até a realidade digital, dos megapixels, tivemos um longo caminho e, por isso, não podemos considerar que possamos fixá-la apenas em sua criação. Nesta argumentação inicial, considero Platão um ponto de inflexão necessário para agregar conceitos e processos originadores da técnica fotográfica. A percepção platônica, pode ser entendida como provedora do que mais adiante teremos como sendo o mais antigo conceito criado, em 1558, por Giovanni Della Porta, a câmara escura, um aparelho ótico disposto em uma caixa, com um orifício em uma de suas faces, que utiliza uma luz, que ao refletir algum objeto externo à ela atinge a superfície interna oposta, onde se forma uma imagem invertida (enantiomorfa) daquele objeto, equipamento usado também por Leonardo da Vinci e outros artistas no século XVI, para reproduzir esboços de pinturas.

Houve um longo caminho passando por Ângelo Sala, ao perceber a possibilidade de capturar imagens, utilizando o escurecimento de um composto de prata ao sol, em 1604. Somente no século XIX, que a primeira fotografia permanente foi feita por Nicéphore Niépce, em 1826. Seu processo foi chamado de “heliografia”. Entretanto, foi no Brasil, em 1833 na cidade de Campinas, que Hércules Florence realizou o mais antigo registro fotográfico, em um papel sensibilizado por cloreto de prata. Florence também será reconhecido pelo manuscrito *L’Ami Des Arts Livré à Lui Même ou Recherches Et Découvertes Sur Différents Sujets Nouveaux*, fixar o nome “*Photographie*”, que é utilizado até hoje (Leenhardt, 2017). Um dos desafios da fotografia era o tempo de revelação das imagens, que dependiam da luz solar. Posteriormente, Louis-Jacques Daguerre, produziu com uma câmera escura, efeitos visuais, utilizando o vapor de mercúrio que reduzia o tempo de revelação de horas para minutos, a “daguerreotipia”. Mas foi William Fox Talbot, quem desenvolveu o “calotipo”, uma técnica parecida com o que ocorre com as revelações artesanais atuais, pois também produz um negativo que pode ser reutilizado para produzir várias imagens positivas. Esse tempo moderno produziu a reprodução em massa, com máquina de revelação, ao ponto da chegada da revelação automática. Atualmente, temos a fotografia digital, que praticamente deixou de lado a impressão e se mantém no mundo virtual, em que, para além das máquinas fotográficas que permitiam fazer sua

² Ver: Sarmento-Pantoja (2020, p. 224)

própria fotografia, os aparelhos de celular banalizaram a fotografia e a filmagem, pois se encontram nas mãos de uma infinidade de pessoas, que postam milhares de fotos diariamente, nas redes sociais ou às armazenam em nuvens digitais.

Walter Benjamin, em *Pequena história da fotografia*, texto datado de 1931, reflete sobre a tensão entre fotografia e pintura, por conta da chegada dos tempos modernos, e observa que a fotografia vai ser um auxiliar para a pintura, mesmo que se possa pensar no fim da pintura, ela se sustenta em sua genialidade. Mas a fotografia, tem algo de mágico, de fixação de um momento particular, como descreve Benjamin:

a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós. Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo que existe planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e o agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás (Benjamin, 1994, p. 94)

Esse momento mágico pensado por Benjamin se associa contemporaneamente ao que Vilém Flusser destaca na *Filosofia da caixa preta*, quando compreende que na construção de uma fotografia estamos diante de um gesto, um desejo, uma intenção e uma realização, pois

no *gesto fotográfico*, uma decisão última é tomada: apertar o gatilho (...). No caso do fotógrafo, resulta apenas na fotografia. Isso explica por que nenhuma fotografia individual pode efetivamente ficar isolada: apenas séries de fotografias podem revelar a intenção de um fotógrafo. (Flusser, 1985, p. 38)

A construção desse gesto perpassa também por uma necessidade de estar no que Flusser chama de *estar no universo fotográfico*, o que implica:

viver, conhecer, valorar e agir em função de fotografias. Isto é: existir em mundo-mosaico. *Vivenciar* passa a ser recombinar constantemente experiências vividas através de fotografias. *Conhecer* passa a ser elaborar colagens fotográficas para se ter “visão do mundo”. *Valorar* passa a ser escolher determinadas fotografias como modelos de comportamento, recusando outras. *Agir*, passa a ser comportar-se de acordo com a escolha. (Flusser, 1985, p. 72)

Desse modo o *gesto fotográfico* está tanto na relação do fotógrafo com o fotografado, quanto o inverso, pois delas se constroem esse mundo-mosaico defendido por Flusser. Mas qual seria a relação desse gesto com o conceito de testemunho?

Essa é uma seara que desponta como uma forma outra de entender o *gesto fotográfico*, pois o associar ao desejo fotográfico do fotógrafo ele sai de algo extremamente individual, para se tornar

um registro coletivo, pois, como vimos, com Flusser e Benjamin o gesto pode implicar nos comportamentos de uma sociedade, nos interesses e nas sutilezas das experiências.

Mas o que dizer da presença feminina na produção dessas imagens? Sem dúvida, é fundamental que possamos trazer à tona e observar, seu contínuo apagamento. Um nome que não pode ser esquecido, é o de Julia Margaret Cameron, a primeira fotógrafa da história a trabalhar nessa atividade de forma oficial. Durante 11 anos (1864 e 1875), sua obra tornou-se referencial e oscilou entre o registro de pessoas famosas da sociedade britânica da época e os ensaios artísticos históricos ou literários, como nos analisa Maria Alvarado:

En el trabajo de Cameron pueden distinguirse, en líneas generales, dos tipos de retratos. De hecho, estos grupos coinciden con una de las clasificaciones que la propia autora hizo de su obra en uno de los álbumes que solía preparar, en este caso el que entrega a Samuel Joes Loyd (Hamilton en Cameron, 1996: 19): Portraits Madonna Group (el tercero será Ydyls and Fancy Subjects Y que utilizó para definir las imágenes que ilustraban episodios de la historia y la literatura). (Alvarado, 2016, p 186)

Vemos que a fotografia, com Cameron, já se desenvolve como um *gesto fotográfico*, e de certo modo, abarca o que concebemos nesse estudo como sendo um gesto testemunhal. Precisamos assim diferenciar o que seria uma categoria e outra. Para mim o gesto testemunhal é uma categoria que pode ser compreendida como uma particularidade dentro do *gesto fotográfico*. Desse modo, encontramos imagens fotográficas, em que se correlacionam o *gesto fotográfico* e o gesto testemunhal e outras em que ganha relevância outros gestos, como o jornalístico, o poético, o impressionista, o realista entre outros.

A FOTOGRAFIA COMO GESTO TESTEMUNHAL

Na relação produzida entre o fotógrafo, a máquina e a imagem, podemos ou não ter uma perspectiva testemunhal, de contar um tempo, um evento, uma experiência, como possibilidade de leitura das experiências pelo viés do testemunho. Seja a fotografia colocada como *gesto superste*, testis ou arbiter.

O *gesto superste* é movido pelo olhar do sobrevivente, que deseja apresentar por meio de imagens sua leitura da experiência, completamente imersa a ela, buscando sua experiência, seu lugar, sua fissura, seu trauma a ser captado. Trata-se de fotografias em que a história de quem fotografa percorre aquelas imagens, temos os autorretratos como forma dessa presença *superste*, mas também às *selfies* contemporâneas, como forma de expressão do *gesto testemunhal superste*.

A segunda forma de expressão do testemunho é o *testis*, que cabe em uma infinidade de exemplo e formas, pois não como não aproximar o olhar dos artistas da imagem a esse ensejo de trazer à tona o testemunho ocular, de quem estava lá e presenciou e documenta a experiência na forma de imagens, buscando, em alguns casos trazer para a fotografia a sua própria relação com a imagem (*superste*) ou sua interpretação poética dela, que aqui vamos associar ao *gesto testemunhal arbiter*.

Sem dúvida, as imagens ela não são apenas o que vemos, elas têm muitas possibilidades e a maioria das vezes essas possibilidades são trazidas pelo *gesto testemunhal arbiter*, como uma forma do gesto testemunhal em que o *gesto fotográfico* está movido pela sensibilidade, pela inventividade e pelo desejo de trazer a voz outra, uma voz que quebra a barreira do real e busca justamente na partilha do sensível, como diz Jacques Rancière:

três formas de partilha do sensível estruturando a maneira pela quais as artes podem ser percebidas e pensadas como artes e como formas de inscrição do sentido da comunidade. Essas formas definem a maneira como obras ou performances “fazem política”, quaisquer que sejam as intenções que as regem, os tipos de inserção social dos artistas ou o modo como as formas artísticas refletem estruturas ou movimentos sociais. (Rancière, 2005, p. 18)

Essa inserção social considero o caminho aberto pelo *testemunho arbiter* para compreender o gesto testemunhal, amparado nas múltiplas vozes, que estão presentes na fotografia, mas também em outras formas de arte, pois aqui apesar de ser uma reflexão sobre a fotografia, não deixa de ser uma reflexão sobre as artes. A fotografia apesar de se constituir na fixação de um gesto, de um tempo, de um lugar e de um olhar, sabemos que há muitos usos políticos e ideológicos dessas imagens, ao mesmo tempo é com o *gesto testemunhal arbiter*, que ela se liberta, pois se aproxima muito mais do conceito de uma fotografia poética, que traça um caminho bem diferente de outras formas de ler e ver a paisagem, os indivíduos, os coletivos e as partícula ou nano partículas a serem fotografadas. Para melhor compreender o conceito de gesto testemunhal e seus desdobramentos caminho na esteira de Márcio Seligmann-Silva (2009), o qual observa o gesto testemunhal no romance *Grande Sertão Veredas*, de João Guimarães Rosa, quando associa o gesto testemunhal à profícua relação entre confissão e testemunho, como destaca a seguir:

Neste espaço gostaria de apresentar a possibilidade de se ler o romance *Grande Sertão: Veredas*, a partir de seus traços testemunhais e confessionais. É claro que a confissão e o testemunho são mais do que evidentes neste romance, mas gostaria de desdobrar os aspectos aporéticos destes atos e sobretudo ver como podem ser lidos neste livro, por um lado o confessional como ato de linguagem e simbólico e, por outro, o testemunhal, enquanto *testis* e *superstes*. A ideia é não tratar confissão e testemunho como *gêneros tradicionais*, como tem sido feito na teoria literária, mas repensar estes conceitos, com ajuda da psicanálise e da filosofia. Trata-se também de ver este romance como uma *performance da memória e do ato de recordação*. Se

atos literários testemunhais tiveram momento desde o século XVIII, foi no século XX que assistimos ao surgimento de uma literatura com forte teor testemunhal. (Seligmann-Silva, 2009, p. 132)

Observem que Márcio neste momento não associa o gesto testemunhal a um *testemunho arbiter*, entretanto, já salienta que o testemunho também se expressa de forma subjetiva e até afastada do evento, uma forma poética, sem que tomemos a verdade ou a realidade como princípio, nesse sentido um testemunho poético, sensível da experiência. Desse modo, a definição de gesto testemunhal, proposto pelo crítico, está amparada na necessidade de encontrar no texto de Guimarães Rosa “um registro da poética do testemunho”, como ele analisa a seguir:

O interessante de se ver nesta obra uma tal coleção do resto da civilização, ou seja, do que restava da vida não-urbana na cultura brasileira, é que novamente vislumbramos aqui algo que pode ser aproximado do registro da poética do testemunho. Nesta observamos a possibilidade de se dar voz àqueles que não tinham lugar no universo simbólico e econômico. A perspectiva do testemunho é a da história dos vencidos. Na obra em questão tendemos a também *nos solidarizar* com este mundo em extinção, que como que acena, na pena de um autor que, ironicamente, mistura um regionalismo reinventado com Dostoiévski, Joyce, e outros grandes autores da história da literatura e da filosofia. (Seligmann-Silva, 2009, p. 138)

Acredito que o gesto testemunhal alcança outras dimensões como destaque a seguir no estudo *Fotografia Como Gesto Testemunhal Nas Mudanças Climáticas*, quando analiso o fotoperiodismo e a denúncia das catástrofes ambientais, associando o gesto testemunhal a uma ética do *gesto fotográfico*, pois “a ideia de liberdade do olhar, que se materializa na importante simbiose entre o fotógrafo e a máquina, mas também entre o testemunho e a testemunha. Para isso é preciso ver, sentir e ouvir o silêncio, o infinito, finito, pois é diante da necessidade de olhar que nos encontramos” (Sarmento-Pantoja 2024). Entretanto, estamos falando no artigo, da fotografia como uma imagem histórica e com o efeito jornalístico, em que as imagens retratam a realidade dos acontecimentos e apura-se em ser um *gesto testemunhal testis*.

No presente estudo, a associação está em outra ordem, pois quero mostrar duas faces do gesto testemunhal, um ligado a composição de um gesto solidário, denunciador dos acontecimentos e outro, dentro de uma poética da imagem, que se faz testemunhal, por tratar de compor a memória dos derrotados, dos desvalidos, dos infames, dos subalternizados. Não é o evento que ganha contorno, e sim, a necessidade e a urgência simbólica da fotografia, pois nela encontramos o que George Didi-Huberman analisa sobre a potência das imagens:

As noções de memória, montagem e dialética estão aí para indicar que as imagens não são nem imediatas, nem fáceis de entender. Por outro lado, nem sequer estão “no presente”, como em geral se crê de forma espontânea. E é justamente porque as imagens não estão “no presente” que são capazes de tornar visíveis as relações de

tempo mais complexas que incumbem a memória na história (Georges Didi-Huberman, 2012, p. 213).

Entre os diversos grupos esquecidos pela história dos vencedores estão, as mulheres, a comunidade LGBTQIAP+, os afrodescendentes, os povos originários, os deslocados, entre outros. Aqui damos visibilidade a mulher, que aparece na sua expressão criadora da arte fotográfica, mas também como personagem que será narrada, por essas mesmas mulheres fotógrafas. O apagamento do olhar feminino na história da arte fotográfica é evidente, poucas mulheres ganharam na história das artes visuais reconhecimento de seu trabalho. Por isso, passaremos a dar visibilidade a um grupo de mulheres fotógrafas, que durante a ditadura chilena usaram o *gesto fotográfico*, como gesto testemunhal, como veremos na seleção de obras publicadas no segundo volume do *Anuário*

GESTO TESTEMUNHAL NA FOTOGRAFIA FEMININA CHILENA

A primeira fotografia que destaque encontra-se na capa dessa edição da revista *Margens*, realizada por Paula Sanchez com o título de “La tirana”, a escolha por essa fotografia se deu por considerarmos que essa imagem consegue dar vazão exata à conjugação entre o *gesto testemunhal testis* e o *gesto testemunhal arbiter*, duas das três formas de conceber o *gesto fotográfico* de teor testemunhal. A primeira forma desse gesto é o *testis*, que será o mais comum no cômputo das fotografias publicadas no segundo anuário fotográfico da AFI, pois encontraremos muitas fotografias que buscam trazer até nós um retrato da vida cotidiana chilena, ao nos deparar com a imagem de *la tirana*, temos a impressão do jogo entre o real, no qual se constroi o *gesto testemunhal testis* e o jogo poético das sombras e da escuridão do contorno de uma mulher com chapéu que foi fotografado via reflexo de um quadro/espelho fincado em um muro, o jogo poético da crueza e rusticidade dos tijolos e do cimento que revestem o muro, performa um mulher que se posiciona para ser fotografada, entretanto sua imagem se apresenta apenas como um contorno escuro, que revela, sem deixar evidente quem seria e o que ela representa naquele contexto. Mas Paula Sanchez, dá nome a sua obra, chama de “La tirana”. A compreensão do tempo histórico a partir da nomeação da fotografia e a posição austera da pose captada, contrasta a rusticidade da vida comum com o constante embate que observamos entre o autoritarismo de estado, tirana, como a proposta de Paula Sanchez, que da janela nos leva a refletir sobre a associação tênue e sutil de como a tirania ditatorial se instalou em suas casas, como um quadro, como uma janela, como um pórtico para entender a tirania imposta ao Chile nos anos 80 do século passado

Imagem 1: La tirana



Fonte: Paula Sanchez, Segundo Anuário Fotográfico do Chile, AFI, 1982, p. 97.

O jogo reflexivo que propomos a seguir em torno do conceito de gesto testemunhal se ampara na perspectiva de Jacques Derrida, quando analisa a necessidade de arquivar, precisar ser compreendido como um “bem de arquivo”. Uma vez que a busca de encontrar outros sentidos, que gesto testemunhal se torna essa “mal”, visto como um desejo incessante pelas minúcias do arquivado. Assim, podemos olhar para os objetos da cultura, como objetos da barbárie, mas também fazer com que esses objetos possam ser compreendidos por outras nuances, já que os arquivos exigem do leitor *anarquivamentos*.

O conceito de *anarquivamento*, pensado por Derrida revela a necessidade inquietante (*unheimlich*) desejo de compreensão do arquivo, pois o desarquivar ou anarquivar representam o choque diante do arquivo, que muitas vezes, em uma leitura preliminar não se percebe as várias nuances e camadas ali presentes.

A perturbação do arquivo deriva de um *mal de arquivo*. Estamos com *mal de arquivo* (*en mal d'archive*). Escutando o idioma francês e nele, o atributo “en mal de”, estar com *mal de arquivo*, pode significar outra coisa que não sofrer de um mal, de uma perturbação ou disso que o nome “mal” poderia nomear. É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiva. (Derrida, 2001, p. 118)

O encontro do outro arquivo, do outro sentido implicado na fotografia de Paula Sanches, quando prediz uma tirania contra os corpos e as imagens e revela arquivos da ditadura chilena. O apagamento da imagem, um anonimato que se de um lado protege quem está expressa como corpo também nos revela uma inscrição de apagamento das identidades roubadas, esvaziadas, obscuras, fantasmáticas. O jogo de reflexos, nos revela a técnica, mas também a necessidade de ocultar história de vidas, mulheres que ficaram esquecidas em tempos de exceção. A escolha em trazer como moldura um muro rústico enquadra na leitura desse tempo as agruras da necessidade e da fragilidade da história repressiva chilena, que confrontamos, quando anarquivamos o tempo dessa produção e o associamos ao título da fotografia, pois a região de La Tirana, é um espaço de resistência e ocupação na região de Tarapacá, norte do Chile, que é famosa pela celebração à Virgem del Carmo, em especial pelo sincretismo e a resistência cultural dos povos originários da região do deserto do Atacama.

Outros componentes da fotografia mostram o trâmite entre a presença-ausência, fortemente constituída em tempos de censura e autoritarismo, o contorno do corpo, aparentemente feminino, revela certa nobreza ou precariedade, pois o chapéu tanto é usado pelas senhoras da sociedade, quanto por camponesas, que de sol a sol buscam a sobrevivência em tempos de exceção, mas também pode ser uma releitura da Virgem del Carmo. Essa forma bifurcada de leitura da fotografia revela exatamente conceito que proponho neste estudo, quando o *gesto fotográfico* de Paula Sanchez se expressa como gesto testemunhal, ora *testis*, como que revela o tempo de exceção, mas não como uma imagem fixadora da realidade e sim, como uma formuladora de sensações. Nesse caso, como *arbiter*, em que o leitor precisa anarquivar os sentidos propostos pelo gesto testemunhal de Paula Sanchez. Uma terceira perspectiva se encontra na presença da autora, fotógrafa como testemunha, parte da cena, neste caso, podemos ler a imagem de modo espectral, como se o contorno negro encontrado na fotografia capturasse fantasmagoricamente a imagem de Paula, performando a autora-fotógrafa-personagem-testemunha.

O livro organizado pela AFI, em 1982, nos apresenta uma lista de 29 fotografias realizadas por mulheres. Esse é número significativo de olhares sobre os anos 80 do século passado. Ao lermos as fotografias vemos que boa parte delas possuem intensa relação reflexiva sobre várias facetas da ditadura de Augusto Pinochet (1973-1990), como a pobreza extrema e o desamparo, seja observada em fotos de crianças ou de famílias, passando pela relação histórica dos lugares e das pessoas, até a construção de retratos e autorretratos. Descrevo a seguir a seguir um quadro com as fotografias e como as leio tomando o conceito de gesto testemunhal.

Tabela 1: Quadro tipologias do gesto testemunhal

Nº	Autora	Título	Testis	Superste	Arbiter
1	Ana Maria Ziebold	<i>Caravelas (Puerto Montt)</i>	x		x
2	Carmem Durney	<i>Mulher na Porta</i>	x		x
3	Leonora Vicuña	<i>Dorso</i>			x
4	Julia Toro	<i>Fantasmagoria</i>			x
5	Monica Menendez	<i>O músico</i>	x		x
6	Jimena Prieto	<i>Nuevo amanhecer, (Santiago)</i>	x		x
7	Ana Maria Lopes	<i>Reflexos oculares</i>	x	x	x
8	Paz Errázuriz	<i>Maçã de Adão (Santiago)</i>	x		x
9	Amélia Rodriguez	<i>Velho</i>	x		x
10	Inês Leiva	<i>Menina em cores</i>	x		x
11	Carmen Dominguez	<i>Ateliê (Santiago)</i>	x		x
12	Carmem Fulle	<i>Ganges (Índia)</i>	x		x
13	Nora Peña Y Lillo	<i>Em família (Santiago)</i>	x		x
14	Josianne Bonefoy	<i>Vitral para quatro rodas</i>	x		x
15	Angel Andrade	<i>O sono</i>	x		x
16	Elsa de Veer	<i>O ator e o personagem</i>	x		x
17	Patricia Garcia	<i>Teu olhar</i>	x	x	x
18	Helen Hughes	<i>Uma súplica (Santiago)</i>	x		x
19	Gertrudes de Moses	<i>Vitrine (Viña del Mar)</i>	x		
20	Maria Echeverria	<i>Puyehue (Chile)</i>	x		x
21	Patricia Novoa	<i>Cemiterio de la recoleta (Buenos Aires)</i>	x		
22	Paula Sanchez	<i>La Tirana</i>	x	x	x
23	Monica Oportot	<i>Mulher quádrupla</i>		x	x
24	Marian Salamovich	<i>No Telefone</i>	x		
25	Maria A. Lamas	<i>Rio Mapocho</i>	x		
26	Maria Lorenzini	<i>Conchali (Santiago)</i>	x		x
27	Maria de la Luz Torres	<i>Menina na escada</i>	x		x
28	Francisca Frias	<i>Bicicleta e os jornais</i>	x		
29	Angela Aguado	<i>As mãos</i>			x

Fonte: Elaborado pelo autor, 2024.

Para procedermos às análises reuniremos as imagens das fotografias agrupadas tanto por eixo temático quanto pelo gesto testemunhal. O primeiro grupo de imagens que destaco, está ligado a autoimagem, que revela o *gesto testemunhal superste*, em que temos uma interseção entre a fotografia e a fotógrafa, como autorretrato e expressão de um tempo histórico-social.

A proposta de Ana Maria Lopes ao utilizar o contraste de um fundo negro em oposição com a cor da pele e os óculos, os quais refletem um gradil refletidas nas lentes e nas hastes de plástico negro brilhante, que transparecem os contornos de um cabeça humana, que está ali, como um prisioneiro deste gradil. Certamente o efeito testemunhal de Ana Maria Lopes perpassa por várias das formulações construídas nesse estudo, pois a imagem multiplica leituras e nos remete a experiência carcerária, em meio a uma pose feminina alheia a realidade autoritária, mas marcada pelo desejo de um futuro moderno e outro, em que as marcas do autoritarismo, fiquem apenas nas retinas, vejamos a seguir:

Imagem 2: *Reflexos oculares*

Fonte: Ana Maria Lopes, Segundo Anuário Fotográfico do Chile, AFI, 1982, p. 39.

284

Esse jogo de estar ou não na retina, me leva a analisar uma segunda fotografia, realizada por Patrícia Garcia, e que utiliza do recurso do espelhamento para construir sua imagem. Vejamos a seguir que encontramos apenas parte do rosto de uma pessoa, que acreditamos ser uma mulher e, por isso, associamos a imagem da fotógrafa, enquanto formuladora de seu autorretrato, ou uma formulação disso.

A fotografia será chamada de *Teu olhar*, mesmo que propositadamente a autora não faça o registro do rosto completo, mas podemos imaginá-lo. Patrícia usa uma luz perpendicular à foto, fixada em uma espécie de quadro de avisos presa por alfinetes, que possuem uma projeção em sombra da parte superior deles, dando uma ideia de continuidade, suspensão, uma imagem em 3 dimensões. O olhar fixo e sério nos faz refletir o quanto seria difícil entender aquele período autoritário que vive o Chile, a profundidade do olhar, contrasta com a aspereza e clareza do papel, um jogo de claro e escuro, dentro e fora da imagem, como uma janela, muito pequena do claustro.

Na imagem temos dois olhares bem distintos sobre o *gesto fotográfico*, em ambas, temos o autorretrato, ou a simulação dele, mas em *Reflexos oculares* temos uma preparação da fotógrafa, posta em uma pose, simulando ser fotografada de longe, como se estivesse em um estúdio, mas reflete a partir do interior de um dos objetos da imagem “os óculos”, que projetam uma realidade interior. Ao

contrário de *Teu olhar*, nela temos a sensação de que a fotógrafa está presa e sua imagem resiste e foge por essa janela, como forma de trazer o debate da censura e do autoritarismo sobre esses corpos.

Vejamos a fotografia a seguir:

Imagem 3: *Teu olhar*



Fonte: Patrícia Garcia, Segundo Anuário Fotográfico do Chile, AFI, 1982, p. 87.

A última fotografia que destaco é *Mulher quádrupla*, de Monica Oportot, que nos apresenta um autorretrato, que se formula pela esteira da representação, mas associada a um jogo subjetivo e referencial, que se utiliza da multiplicação da imagem, para construir o seu efeito visual. A fotografia foi quadruplicada, a fotógrafa, vestindo uma roupa de personagem dos quadrinhos com uma máscara e um blusa ou macacão. Vejamos a fotografia a seguir:

Imagem 4: *Mulher quádrupla*



Fonte: Mônica Oportot, Segundo Anuário Fotográfico do Chile, AFI, 1982, p. 99.

A fotógrafa multiplica a imagem com auxílio de dois espelhos planos, que nos dão a sensação de termos quatro imagens dessa personagem, dois duplos de si. A prisão, novamente é apresentada,

provocando a ideia de repetição e a existência de uma realidade paralela, em que a personagem se multiplica, ao mesmo tempo que se aprisiona na imagem e por conta da imagem imaginamos a limitação de ser e existir.

São três formulações muito diversas do *gesto fotográfico superste*, em que a própria fotógrafa lança mão de seu corpo para expressar sua reflexão sobre o papel testemunhal da fotografia, que revela, o auto olhar, a autopercepção de si, diante do mundo e das experiências. Certamente, essa formulação mostra o quanto o corpo dessas fotógrafas pode revelar, bem mais que apenas corpos femininos, mas nos suscitam a ver subjetivamente sua forma de sentir os anos de 1980, no Chile.

A segunda formulação de *gesto fotográfico*, seria mediada pelo *testemunho testis*, que para mim, se constroi, com um olhar mais denunciador ou descritivo da realidade histórica a ser apresentada pela fotógrafa. Em tempos autoritários como a ditadura chilena, precisamos olhar para as imagens com não com o olhar da história oficial, que prenunciava que o povo estava bem e feliz, mas pelo olhar testemunhal de várias agruras vividas por conta dos desmandos do governo ditatorial. Nesse sentido, selecionamos três fotografias, que considere exemplares para trazer o *gesto testemunhal testis*, por buscarem fazer essa denúncia de como a pobreza flagela a maioria da sociedade chilena.

A fotografia realizada por Jimena Prieto, sob o título de *Nuevo amanecer, Santiago*, revela uma criança, com cabelos revoltos, segura um arame farpado, de uma cerca reporta, a qual nos reporta às consequências dos processos de deslocamento forçado das comunidades pobres, um processo muito comum produzidos pela ditadura Chilena, principalmente para desarticular as ações ou influência dos grupos de oposição à ditadura durante os anos 1980, a exemplo disso foi o que se deu com a comunidade Nuevo Amanecer, como destaca Simón Escoffie (2023, p. 81):

Nuevo Amanecer, asimismo, sufrió un proceso de desmovilización social durante la transición a la democracia chilena. Llamado “Nueva La Habana” en los primeros años de la década de 1970, este barrio fue un baluarte de la acción colectiva de izquierda pre-dictadura. Aunque mantuvo su movilización para protestar en contra de la dictadura de Pinochet, la organización local dejó de producir política contenciosa - o sea que dejó de desafiar a instituciones políticas, sociales o culturales. (Escoffie, 2023, p. 81):

O olhar desolador da criança, nos faz lembrar de imagens que reportam outros eventos autoritários, como a Shoah, em que crianças também eram vistas desejando suas liberdades diante do aprisionamento dos campos de concentração ou dos guetos. Vejamos a fotografia a seguir:

Imagem 5: *Nuevo Amanhecer, Santiago*

Fonte: Jimena Prieto, Segundo Anuário Fotográfico do Chile, AFI, 1982, p. 35.

A semelhança com as cenas da primeira guerra mobiliza o *gesto testemunhal testis* da fotografia para compreendermos a precariedade da vida descartável, como destaca Tânia Sarmento-Pantoja:

Um corpo é uma vida, uma vida um sujeito: nesses termos ambas questionam e refletem sobre vidas deletáveis – vidas suprimidas ou invisibilizadas – e falam de barbaridades que se não são as mesmas, são bastante semelhantes e até dialogam entre si, dependendo das circunstâncias. Embora em contextos próprios e valendo-se de objetos e de formas de arte diferenciadas, essas vidas deletáveis refluem do mesmo lugar: o contínuo flerte do Estado com uma agenda autoritária, mesmo quando no interior do Estado de Direito. (Sarmento-Pantoja, 2024, p. 164)

287

A retirada de pessoas pobres das cercanias de Santiago, associada a relações com a esquerda opositora à ditadura, muda por completo o olhar sobre a fotografia de Jimena Prieto, um gesto testemunhal bastante elucidativo quando sabemos da história social e política daquela região de Santiago.

A seguir, temos uma fotografia que considere muito tocante, pois recupera a precariedade encontrada em inúmeros centros urbanos, que se deu durante a ditadura chilena, mas tem se tornado uma tônica na relação destruidora do capitalismo neoliberal, se trata da fome que alcança as crianças de vários lugares do mundo, a fotografia de Helen Hughes, a qual designamos: *Uma súplica, Santiago*.

Observamos uma criança de costas para a câmera e de frente para um grupo de pessoas que estão comendo lanches, o menino debruçado sobre a vitrine apresenta, mesmo que não enxerguemos seu rosto, o desejo de comer aquele lanche, do lado de fora do restaurante olhando as pessoas a se alimentar. Inúmeras vezes nos deparamos com cenas parecidas, confirmando a precarização e o

desejo diante da pobreza. Certamente, a relação entre a cena e a ditadura chilena, se ampara no desvelar sobre a realidade socioeconômica, pois o discurso da ditadura é pautado no desenvolvimento e no progresso, mas nos perguntamos, quem são seus beneficiários? Ela nos remete a essa precarização, vejamos a seguir:

Imagem 6: Uma Súplica, Santiago



Fonte: Helen Hughes, Segundo Anuário Fotográfico do Chile, AFI, 1982, p. 88.

O *gesto testemunhal testis*, pensado pelas lentes de fotógrafas chilenas, buscam respeitar as identidades e trazer à tona os problemas e as particularidades das existências e suas resistências diante dos discursos hegemônicos que encobrem as mazelas sofridas pelas sociedades menos favorecidas.

A última fotografia que selecionei é de Francisca Frias, nomeada de *Bicicleta e os jornais*, uma imagem que recupera o labor dos vendedores e entregadores de jornais, uma atividade invisibilizada, em que em geral homens de camadas populares e sem qualificação profissional vivem a distribuir as notícias pelas cidades, os jornaleiros estão ausentes da história, mas são uma das engrenagens da maquinaria comunicacional da época. O principal veículo de transporte desses trabalhadores é a bicicleta, pois precisam percorrer longos trajetos intermitentes, que inviabiliza o uso dos meios de transportes coletivos ou necessitaria de um veículo motorizado particular. Entretanto essa realidade está distante desses trabalhadores, pois a condição econômica lhe permite adquirir apenas uma bicicleta. Vejamos a imagem a seguir:

Imagem 7: Bicicleta e os Jornais

Fonte: Francisca Frias, Segundo Anuário Fotográfico do Chile, AFI, 1982, p. 116.

Quando me deparo com a fotografia de Francisca Frias observo, de um lado, as representações do *gesto testemunhal testis*, pois encontramos o olhar sobre um tempo e sobre uma atividade profissional bastante difundida na época. Sem dúvida, quebra o paradigma das imagens sobre o jornaleiro, que em muitos casos é difundida, com o jovem com os jornais debaixo dos braços ou pousados ao seu pé, divulgando as manchetes ou apenas gritando o nome do periódico.

De outro modo, essa mesma imagem, nos remete ao que chamamos de *gesto testemunhal arbiter*, pautado na construção de sentidos permeados, ora pela ausência, ora pela presença de signos subjetivos ou subjetivados pelo leitor. O fato de não encontrarmos corporalmente os responsáveis pela venda ou entrega dos jornais, nos permite pensar sobre como a fotógrafa idealizou o registro e o valor que atribuiu ao veículo e a notícia. Como notícias ambulantes, em meio a sombra de uma árvore em que seu contorno nos leva a ler a capilaridade dessas notícias, que são levadas à sociedade, sem que saibamos a fundo, como elas foram construídas, nem o que lhe foi permitido noticiar, me fazem pensar sobre a sensação de tranquilidade e de normalidade, pelas ruas de Santiago ou de qualquer outro sítio dessa época, um contraste que revela o desejo de encontrar tranquilidade em meio às turbulências produzidas pela ditadura chilena.

A seguir, destacamos mais três fotografias, em que podemos observar facetas desse *gesto testemunhal arbiter*, pois há muito mais elementos de subjetivação e de questionamento das ausências na imagem, do que o registro do lugar, do tempo ou do espaço, a primeira fotografia é de Julia Toro, *Fantasmagoria*, a imagem nos apresenta de forma turva, embaçada, desfocada, uma rua em que temos um transeunte passando não somos capazes de identificá-lo, nem podemos compreender as circunstâncias de fotografia, se foi produzida artificialmente ou se trata de uma cena fixada

espontaneamente por Julia Toro, mas nos transmite o que eu chamo de sensação fantasmagórica, pois o efeito desfocado coloca em evidência a incerteza sobre a existência ou ao menos a identidade do ser. Seria a personagem uma mulher a vagar sozinha pelas ruas de Santiago? Seria um trabalhador ou trabalhadora retornando para casa? Seria um guarda fazendo a ronda no bairro? Vejamos a imagem a seguir:

Imagem 8: *Fantasmagoria*



Fonte: Julia Toro, Segundo Anuário Fotográfico do Chile, AFI, 1982, p. 17.

Muitas são as possibilidades de leitura, e a única certeza que temos é que temos alguém fotografado de costas, que caminha pela rua, temos o efeito noturno e gera um contraste entre luz e sombra, claro e escuro, e nos mostra que a pessoa está se encaminhando para a luz. Seria essa luz o desejo de novos tempos? Seria essa luz a percepção de sua inumanidade? Anjo negro que vai ao encontro da luz. Nossa percepção é mediada pelos tempos obscuros da ditadura, que nos fazem pensar em quão obtusa é aquela realidade, nos revela George Didi-Huberman:

Ao decompor a história presente, surgem do atlas espectros, fantasmas, seres ou coisas anacrônicas: é o impensado da repetição, o ignoto das repressões e dos “retornos do reprimido”. Talvez não exista reflexão –nem contestação política – acerca da história contemporânea sem uma atitude genealógica e arqueológica que revele seus sintomas, seus movimentos inconscientes (Didi-Huberman, 2010, p. 396).

Esse movimento inconsciente sobre o “retorno dos reprimidos” será muito bem exemplificado também na fotografia de Josianne Bonefoy, *Vitral para quatro rodas*. Pois essa ausência me motivou em escolher essa imagem, também está ligado a ideia de ausência ou indeterminação. De um lado temos o registro de uma casa com vital luminoso na porta, que permite que a luz possa entrar no corredor de entrada da casa, que nos recebe com duas imagens contrastantes: um vaso de flores e uma cadeira de rodas.

Imagem 9: *Vitral para quatro rodas*



Fonte: Josianne Bonefoy, Segundo Anuário Fotográfico do Chile, AFI, 1982, p. 74.

O primeiro plano da imagem é a cadeira de rodas encostada na parede, ao fundo temos um aparador de casacos e chapéus, com um vaso de flores e no terceiro plano a porta com vitral, como protagonista da fotografia, deixando a ausência da banalidade do mal e da guerra, de escanteio. Poderia apenas ser uma foto de uma cadeira de rodas, como materialidade dos efeitos dos conflitos, mas a ausência imposta pela luz nos faz refletir, sobre o que Didi-Huberman sobre os “dinamogramas” da história, das fraturas e dos deslocamentos:

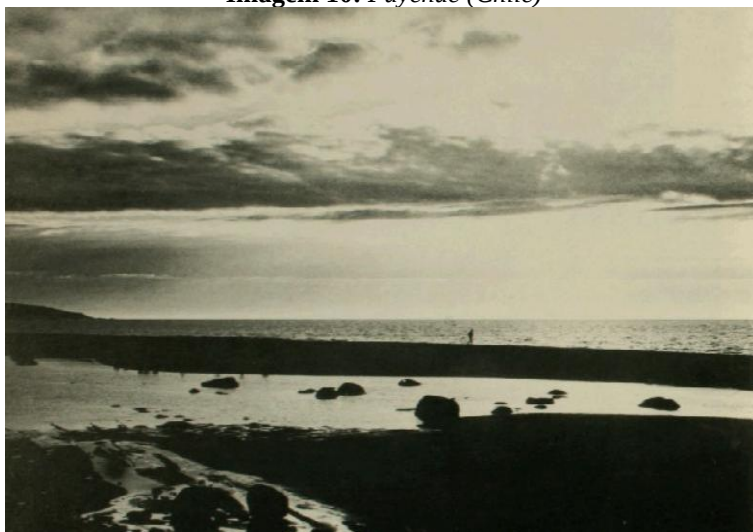
O intervalo é o que torna o tempo impuro, esburacado, múltiplo, residual. É a interface de distintos estratos de uma espessura arqueológica. É o meio de movimentos fantasmas. É a amplitude dos “dinamogramas”, o desvio criado pelas falhas sísmicas, as fraturas na história. É o abismo que o historiador deve aceitar escutar, sua razão deve sofrer. É o deslocamento criado por rupturas ou por proliferações genealógicas. É o contratempo, o grão da diferença na engrenagem das repetições. É o hiato dos anacronismos, é a malha de buracos da memória. É o que

intrinca e separa alternativamente os fios – ou as serpentes – da meada dos tempos. É o caminho que percorre uma impressão para sua encarnação. É a falha que separa um símbolo de seu sintoma. É a matéria dos recalamentos e o ritmo após o fato. É o olho do redemoinho, dos turbilhões do tempo (Didi-Huberman, 2002, p. 505).

Os hiatos, os buracos da memória refletem muito bem o que vemos na fotografia de Josianne Bonefoy, pois nela vemos sem ver esse anseio de narrar a ausência.

Fechamos nossas análises com a fotografia de Maria Echeverria, *Puyehue (Chile)*, em que contrastam o horizonte claro e um primeiro plano obscuro, novamente temos um ser longinquamente e caminhar na linha que separa a obscuridade e a luz. Dessa vez ele nada lateralmente, sem que se direcione para a luz, mas nos faz pensar sobre a mesma fantasmagoria que vimos nas fotografias anteriores. Vejamos a seguir:

Imagem 10: *Puyehue (Chile)*



Fonte: Maria Echeverria, Segundo Anuário Fotográfico do Chile, AFI, 1982, 90.

O efeito de amplitude da imagem de Maria Echeverria nos passa o desejo de encontro com um tempo iluminado, um desejo de sair do estado de atraso, de trevas, que está sendo vivido pelas populações latino-americanas, em especial no Chile. A comuna de Puyehue na região de Los Lagos, em Chile, tornou-se um atrativo turístico para o descanso, com termas e resort cinco estrelas. Entretanto, esse apelo se constroi durante a ditadura civil-militar, por meio de uma política, que buscou

De entre las muchas reformas que se hicieron destacan las nuevas privatizaciones, conocida como la “segunda oleada de privatizaciones en Dictadura”, en la que el Estado perdió protagonismo en la economía nacional, al desprenderse de empresas que eran consideradas como estratégicas al cumplir funciones vitales. (Labra, 2018, p. 36)

A escolha do modelo neoliberal, contrasta a realidade tipicamente rural da região repleta de paisagens naturais e espaços públicos, para aos poucos, se tornarem espaços privados de exploração comercial maciça. A fotografia de Maria Echeverria, constroi-se como um *gesto testemunhal arbiter*, na medida que confronta os ideários políticos e econômicos de um lugar que será subtraído pelas estruturas neoliberais de consumo de luxo.

CONCLUSÕES

A produção fotográfica presente no segundo anuário fotográfico, produzido pela Associação de Fotógrafos Independentes (AFI), nos mostra uma crescente presença feminina na construção do olhar sobre a atualidade chilena durante o ano de 1982, época em que a ditadura se constituía em grande entrave para artistas de diversas naturezas se expressarem. Quando observamos as 29 fotografias de mulheres, publicadas naquele anuário nos deparamos com imensa pluralidade de olhares, que neste texto nos reportaram a constituição do *gesto fotográfico* em *gesto testemunhal*, as dez fotografias selecionadas para serem analisadas constituem, de formas diferentes, de modos de realizar um *mal de arquivo* e os *anarquivamentos*, como destaca Derrida, que propõe outros olhares sobre a sociedade chilena durante os anos de intensa campanha de normalidade social produzida pelas ditaduras no Cone Sul.

Márcio Seligmann-Silva, se reporta ao *anarquivamento* como uma tarefa crítica do artista, uma vez que

As artes a partir desse momento vão cada vez mais adotar a figura do arquivo para si. Mas, seguindo a tendência romântica acima referida de *anarquivamento*, os artistas vão embaralhar os arquivos, vão pôr em questão as fronteiras, vão tentar abalar poderes, revelar segredos, reverter dicotomias, para as explodir. A palavra de ordem é anarquivar para recolecionar as ruínas dos arquivos e reconstruí-las de forma crítica. (Seligmann-Silva, 2014, p. 38)

Essa recolecionar nos leva a compreender o objeto de cultura como um espaço de ressignificações. Durante as ditaduras, teremos formas muito diversas de arquivo e *anarquivamento*, pois temos uma disputa de narrativas que se move a medida em que encontramos obras que refletem sobre o *status quo* e nos apresentam outros personagens, outros espaços, outras reflexões sobre o tempo que se narra e se fixa por meio de uma fotografia.

O intuito desse estudo foi além de visibilizar ao menos dez fotógrafas de um grupo de quase trinta, que publicaram seu trabalho, seu olhar sobre os tempos sombrios da ditadura, formular que esse olhar remete ao importante tarefa de memória da vida e das histórias de pessoas, ações e lugares subalternizados e esquecido pelo história oficial de um país, não são heróis nacionais, nem espaços

de poder, se tratam de testemunhos de realidades sociais, econômicas, políticas e ideológicas relegadas ao esquecimento, a rasura ou ao apagamento.

Em especial, buscamos trazer para essa leitura formulações de gesto/olhar que nos mostrasse a resistência anarquívica de suas existências, enquanto mulheres fotógrafas, que se colocam, na frente ou atrás das câmeras para refletir, testemunhar, anarquivar seu tempo durante os horrores da ditadura chilena.

REFERÊNCIAS:

ALVARADO, María del Mar Ramírez. Las miradas turbadoras: La obra de la fotógrafa Julia Margaret Cameron en el marco de la Historia de la Comunicación y de los Estudios de Género. **Observatorio Journal**, vol.10 - nº1, 181-200, 2016.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. (Trad. Sérgio P. Rouanet) In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense. 1994.

BONFIGLIOLI, Cristina Pontes. *Gesto fotográfico* e a produção de imagens-sensação sobre o Protocolo de Kyoto. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós**, Brasília, v.11, n.2, maio/ago. 2008. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/324240684>

DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. In. DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. 4ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. pp. 259-271.

DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. **Pós: Belo Horizonte**, v. 2, n. 4, pp. 204 - 219, nov. 2012.

ESCOFFIE, Simón. La desmovilización social de los márgenes urbanos: un análisis del caso chileno. **Polis: Revista Latinoamericana**, V22, N66, 2023. <https://doi.org/10.32735/S0718-6568/2023-N66-3371>

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta** – ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 1985.

LABRA, Cristian Manuel González. Transformación económica en la subcuenca del río pilmaiquén bajo el neoliberalismo: estado y empresas hidroeléctricas en las comunas de Puyehue y Río Bueno, 1973-2015. Tesis de Magíster. Universidad Austral de Chile, 2018. Disponible em: <http://cybertesis.uach.cl/tesis/uach/2018/egg643t/doc/egg643t.pdf>.

LEBRUN, Gérard. Sombra e luz em Platão. Arte e Pensamento. **Instituto Moreira Sales (IMS)**. Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/sombra-e-luz-em-platao/>

LEENHARDT, Jacques. Hercule Florence: Le Nouveau Robinson. **Critique d'art**, Toutes les notes de lecture en ligne, 2017.

MAYA, Eduardo Ewald. Nos passos da história: o surgimento da fotografia na civilização da imagem. **Discursos fotográficos**, Londrina, v.4, n.5, p.103-129, jul./dez. 2008.

MONTEIRO, Rosana Horio. **Descobertas múltiplas – A fotografia no Brasil (1824 – 1833)**. São Paulo: FAPESP, 2001.

NUNES, Benedito. Introdução. In. PLATÃO. **A República**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Pará: UFPA, 2000.

PLATÃO. **A República**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Pará: UFPA, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental Org.: Editora 34, 2005.

SILVA, André Luiz da Paz e. Platão e a “Fotografia” como produtora de simulacros. **Revista Pandora Brasil** - Nº 67 - Outubro de 2015. SP. Disponível em: https://revistapandorabrasil.com/revista_pandora/filosofia_67/andre_p.pdf

SARMENTO-PANTOJA, Augusto. Fotografia como gesto testemunhal nas mudanças climáticas. **Margens**. V. 18, N. 30, Jan-Jun, pp. 339-354, 2024. DOI: <http://dx.doi.org/10.18542/rmi.v18i30.17147>

SARMENTO-PANTOJA, Augusto. O testemunho em três vozes: testis, superstes e arbiter. **Literatura e Autoritarismo**, N. 33, pp. 5-18, 2019. DOI: <https://doi.org/10.5902/1679849X35461>

SARMENTO-PANTOJA, Augusto. Literatura e arte de resistência. In. SARMENTO-PANTOJA, Augusto. UMBACH, Rosani; SARMENTO-PANTOJA, Tânia. Estudos de Literatura e Resistência. Campinas-SP: Pontes Editores, 2014.

SARMENTO-PANTOJA, Tânia. **Fora da Caixa**: estudo sobre resistência e memória. Belém: PPGL, 2024.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Sobre o *anarquivamento* – um encadeamento a partir de Walter Benjamin. *Revista Poiésis*, n. 24, p. 35-58, Dez, 2014. DOI: <https://doi.org/10.22409/poiesis.1524.35-58>

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Grande Sertão: Veredas como gesto testemunhal e confessional. *Alea* 11 (1), Jun, pp. 130-147, 2009. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2009000100011>

SHUFFER, Cynthia. **Eres la primera. Miradas situadas sobre la colección fotográfica de Inés Paulino**. Bajo la Lupa, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, Gobierno de Chile, 2022. Disponible en: <https://www.investigacion.patrimoniocultural.gob.cl/publicaciones/eres-la-primera-miradas-situadas-sobre-la-coleccion-fotografica-de-ines-paulino>