26º ENANCIB
Encontro Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Ciência da Informação
A Amazônia na sociedade global em rede: assimetrias e potencialidades informacionais, tecnológicas e ambientais
Belém, Pará, 09 a 13 de novembro de 2026
Universidade Federal do Pará

ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO
ISSN 2177-3688

GT 10 – Informação e Memória

FOTOGRAFIA, PATRIMÔNIO E DISCURSO: REFLEXÕES SOBRE O CASO LUCIANO HUCK E OS POVOS KUIKURO E KAYAPÓ

PHOTOGRAPHY, HERITAGE AND DISCOURSE: *REFLECTIONS ON THE LUCIANO HUCK CASE AND THE KUIKURO AND KAYAPÓ PEOPLES*

Alessandro de Oliveira Ossola Ribeiro – Universidade Federal do Paraná /(UFPR)
Andre Vieira de Freitas Araujo – Universidade Federal do Paraná /(UFPR)
Mariana Rodrigues Gomes de Mello – Universidade Federal do Paraná /(UFPR)

Modalidade: Trabalho Completo

Resumo: Este estudo analisa o papel da fotografia como dispositivo de disputa simbólica no contexto patrimonial, tomando como estudo de caso o episódio envolvendo o apresentador Luciano Huck e os povos Kuikuro e Kayapó no Xingu, em 2025. Fundamentado nos conceitos de discurso autorizado que define como grupos hegemônicos determinam o que é patrimônio, e de patrimônio dissonante que explicita os conflitos e resistências a essa visão, o trabalho investiga como narrativas visuais são construídas, impostas ou contestadas nos ambientes midiáticos. O objetivo principal foi demonstrar de que forma o discurso autorizado atua na produção de imagens documentais, resultando na criação ou no apagamento de patrimônios dissonantes. O estudo com caráter exploratório consistiu em uma metodologia de análise crítica do discurso de imagens, vídeos e manifestações públicas divulgadas em redes sociais, confrontando as práticas discursivas observadas em tal episódio, com fundamentos teóricos e exemplos históricos. Por fim, destaca-se que a fotografia, quando submetida a um discurso autorizado, opera como ferramenta de apagamento e controle, congelando identidades em estereótipos coloniais. Em contrapartida, a reação das comunidades indígenas evidenciou disputas contemporâneas pela auto-representação.
Palavras-chave: patrimônio dissonante; fotografia documental; discurso autorizado; povos Kuikuro e Kayapó.

Abstract: This study analyzes the role of photography as a device of symbolic dispute in the heritage context, taking as a case study the episode involving the presenter Luciano Huck and

the Kuikuro and Kayapó peoples in the Xingu region. Based on the concepts of authorized heritage discourse, which defines how hegemonic groups determine what constitutes heritage, and dissonant heritage, which explains the conflicts and resistance to this vision, the work investigates how visual narratives are constructed, imposed, or contested in media environments. The main objective was to demonstrate how authorized discourse acts in the production of documentary images, resulting in the creation or erasure of dissonant heritage. The exploratory study consists of images, videos, and public manifestations disseminated on social networks, confronting the discursive practices observed in the episode with theoretical foundations and historical examples. Finally, it is worth highlighting that photography, when subjected to an authorized discourse, operates as a tool of erasure and control, freezing identities in colonial stereotypes. In contrast, the reaction of the indigenous communities revealed contemporary struggles for self-representation.
Keywords: dissonant heritage; documentary photography; authorized heritage discourse; Kuikuro and Kayapó peoples.

1 INTRODUÇÃO

A fotografia, enquanto prática social e cultural, transcende sua função de mero registro visual para se constituir como um poderoso instrumento de construção de narrativas e disputa de poder. Quando reconhecida como patrimônio, carrega a capacidade de forjar identidades, preservar memórias e, ao mesmo tempo, silenciar histórias. Este processo é mediado pelo que teoricamente denomina como discurso autorizado, no qual grupos hegemônicos, por meio de instituições e agentes culturais, definem o que merece ser conservado, valorizado e difundido. Em contrapartida, emerge a noção de patrimônio dissonante, que explicita os conflitos, as omissões e as resistências presentes na seleção do que é considerado legítimo.

Nesse contexto, a fotografia documental historicamente oscila entre a denúncia social e a propaganda, entre a representação da realidade e a encenação. Desde os registros da Guerra da Criméia, nos quais Roger Fenton produziu imagens que minimizaram os horrores do conflito para atender a interesses políticos[1], até as produções contemporâneas midiáticas, a imagem fotográfica segue sendo um campo de tensão onde diferentes vozes buscam afirmar suas versões da realidade.

É a partir desse quadro teórico que este trabalho analisa o caso midiático envolvendo o apresentador Luciano Huck e os povos Kuikuro e Kayapó, ocorrido em 2025. O episódio revela como o discurso autorizado atua na produção fotográfica, buscando enquadrar as

[1] O site do Science and Media Museum disponibiliza um acervo fotográfico deste evento histórico. As imagens podem ser consultadas por meio do seguinte link: https://blog.scienceandmediamuseum.org.uk/remembrance-day-part-1-photographing-war-fenton-crimean/

identidades indígenas em estereótipos coloniais e apagando sua contemporaneidade. A pesquisa busca, portanto, responder à seguinte questão: de que maneira o discurso autorizado atua na construção de fotografias documentais e quais os efeitos dessa atuação na criação e no apagamento de patrimônios dissonantes?

Metodologicamente, trata-se de uma pesquisa de natureza exploratória, de cunho documental, tendo como objeto de análise as disputas discursivas em torno da representação fotográfica dos povos indígenas no episódio envolvendo o apresentador Luciano Huck e as comunidades Kuikuro e Kayapó, ocorrido em 2025.

O corpus de análise foi constituído por meio de fotografias, vídeos, publicações em redes sociais, notas públicas, reportagens jornalísticas, bem como, as manifestações dos sujeitos envolvidos no episódio relatado. Ressalta-se que os materiais foram selecionados por sua relevância, almejando-se a compreensão das narrativas visuais e discursivas produzidas e disseminadas, no decorrer da controvérsia.

Nessa perspectiva, a análise concentrou-se na relação entre produção, circulação e recepção das imagens, observando as disputas simbólicas decorrentes da construção de sentidos acerca dos povos indígenas no ambiente digital. Buscou-se compreender de que maneira a fotografia atua como instrumento de legitimação de poder nos discursos autorizados ou, em sentido contrário, como espaço de resistência e reivindicação da auto-representação por parte das comunidades retratadas. Por meio da articulação entre análise visual e análise discursiva, a pesquisa procurou evidenciar como as imagens corroboram para a construção, manutenção ou contestação de narrativas sociais e culturais.

2 PATRIMÔNIO, PATRIMÔNIO DISSONANTE E DISCURSO AUTORIZADO

De acordo com o art. 216 da Constituição Federal de 1988, o patrimônio cultural brasileiro é constituído por:

> bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I - as formas de expressão; II - os modos de criar, fazer e viver; III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; v - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico (Brasil, 1988, art. 2016).

Meneses (2009) considera que o patrimônio cultural tem como suporte vetores materiais. O autor também fundamenta que as distinções entre patrimônio material e imaterial são de natureza operacional, uma vez que o patrimônio material possui uma dimensão imaterial de significado e valor, enquanto o patrimônio imaterial possui uma dimensão material para se concretizar. Essa perspectiva está alinhada às reflexões do antropólogo Daniel Miller, para quem a imaterialidade só se expressa por intermédio da materialidade.

A portaria N° 375, de 19 de setembro de 2018 que institui a Política de Patrimônio Cultural Material do Iphan e dá outras providências entende patrimônio material como "universo de bens tangíveis, móveis ou imóveis". Ou seja, são bens físicos carregados de simbologias, que documentam e expressam a memória coletiva e a identidade dos povos formadores da sociedade brasileira. Sobre o patrimônio imaterial, o documento Convenção para a salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da UNESCO, publicado em 17 de outubro de 2003, entende por:

> práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana (Unesco, 2003, *online*).

As discussões acerca do patrimônio se tornam evidentes na contemporaneidade. Em seus estudos epistemológicos acerca da patrimonialização, Abreu (2015) evidencia o que denomina patrimonialização das diferenças, um contraponto à crescente homogeneização mundial. Nessa perspectiva, a singularidade e a especificidade local passam a receber atenção especial nos processos de patrimonialização. Crippa em um estudo publicado em 2021 faz uma relação teórica sobre o conceito de patrimônio dissonante abordado por Tunbridge e Ashworth (1996) e o conceito de "discurso autorizado" de Smith (2006).

Para Tunbridge e Ashworth (1996 *apud* Crippa, 2021), a dissonância é um atributo inerente ao patrimônio, mas certos monumentos, práticas ou memórias exigem atenção específica devido à origem e às características de dissonância. Eles propõem que a dissonância seja analisada como um atributo de lugar, que se manifesta a partir da história do local e da existência de comunidades ou grupos que se relacionam com esse patrimônio conflituoso.

O conceito de "discurso autorizado" do patrimônio, proposto por Laurajane Smith (2006 *apud* Crippa, 2021), destaca que a definição do que é patrimônio reflete relações de poder. Nele, grupos dominantes e especialistas impõem sua visão do passado, marginalizando comunidades que criam discursos próprios e contestadores. Isso faz do patrimônio algo dissonante por natureza, pois envolve disputas e legitimação.

Ao longo do século XX, esse discurso começou a ser questionado. Inicialmente centrado em monumentos grandiosos e antigos, o conceito ampliou-se com documentos como a Carta de Veneza (1964) e, principalmente, com a Convenção da UNESCO de 2003 sobre patrimônio imaterial. Essas mudanças incluíram novos temas, práticas e comunidades no debate patrimonial, pluralizando os agentes envolvidos (Crippa, 2021).

Localizando a fotografia, objeto de estudo deste trabalho, neste debate, Malverdes e Lopez (2016) reconhecem a fotografia como patrimônio cultural brasileira amplamente preservada em instituições públicas e privadas. Crippa (2021) nos adverte que avanços institucionais não eliminam tensões e exclusões. A multiplicidade de funções e alcance das fotografias por diferentes acervos não garantem que todos os registros sejam efetivamente integrados a um discurso patrimonial inclusivo. É necessária atenção contínua para que a patrimonialização das fotografias não reproduza novas formas de silenciamento.

3 FOTOGRAFIA E NARRATIVAS

A Guerra da Criméia (1853-1856) representou um marco como o primeiro conflito armado a ser documentado sistematicamente por fotógrafos. A fotografia emergiu não apenas como um registro, mas como uma poderosa ferramenta de propaganda e influência da opinião pública (Ferreira, 2009).

Segundo a autora Ferreira (2009), o fotógrafo britânico Roger Fenton, enviado com patrocínio da Coroa e do governo, desempenhou um papel fundamental. Sua missão, sob orientação de "não ofender o bom gosto vitoriano", foi criar uma narrativa visual que contrabalançasse os relatos jornalísticos devastadores de William Howard Russel, do The Times. Russell descrevia as condições terríveis, o sofrimento e a alta mortalidade por doença entre as tropas (Ferreira, 2009).

As cerca de 360 imagens produzidas por Fenton mascaravam deliberadamente os horrores da Guerra. Em vez de cadáveres ou cenas de miséria, ele retratava oficiais em poses dignas, acampamentos organizados e cenários serenos, como a famosa foto "O Vale da

Sombra e da Morte" (Figura 1). Essas fotografias transmitem uma sensação de normalidade, ordem e bem-estar, acalmando a população britânica e servindo para desmentir as reportagens críticas e restaurar a confiança no esforço de guerra (Ferreira, 2009).

Figura 1 - Fotografia "O Vale da Sombra e da Morte"



Fonte: Roger Fenton. Imagem retirada da Wikipedia.

A fotografia se mostra um instrumento político, capaz de construir uma realidade filtrada e estratégica. Ferreira (2009) nos alerta sobre a importância da fotografia, como as da Criméia, no estabelecimento do paradigma de que a imagem fotográfica pode ser usada não para expor a verdade crua de um conflito [ou uma realidade], mas para gerir a percepção pública e sustentar narrativas.

Nesse sentido, a fotografia deixa de ser compreendida apenas no seu aspecto documental, passando a ser vislumbrada como mediadora da experiência coletiva e da memória social (Benjamin, 1994).

Assim como Benjamin, Mauad (1996) também reafirma que a fotografia não deve ser tratada apenas como documento, mas também como monumento, passível de críticas externas e internas que permitam sua organização e seriação cronológica.

As narrativas visuais, fruto da reprodução da fotografia em larga escala, influenciam a opinião pública sobre temas como identidade, cultura e patrimônio. Assim, sua ampla circulação pode reforçar certas narrativas visuais e, ao mesmo tempo, silenciar outras formas de representação do simbólico (Benjamin, 1994).

De acordo com Moraes (2014, p. 55), o gênero documental foi definido por John Grierson, na década de 1920, como um "tratamento criativo da atualidade". Esse gênero se consolidou como uma forma de construir discursos sobre um realismo na fotografia e no cinema, voltados para a transformação social. Entre o final do século XIX e início do XX, a fotografia documental serviu como instrumento de luta e representação da vida de grupos marginalizados.

Moraes (2014) no diz que, nos anos 1930, acreditava-se no registro objetivo e no poder de denúncia da fotografia para promover reformas sociais, focando em cenas que retratavam condições humanas a serem modificadas. Embora o conteúdo informativo seja sua principal característica, a dimensão estética também é valorizada. A partir dos anos 1950, a linguagem da fotografia documental começou a se transformar com o surgimento de novas formas de documentação que não tinham como objetivo direto a mudança social (Moraes, 2014).

4 O CASO LUCIANO HUCK

Em 17 de agosto de 2025, o apresentador de televisão Luciano Huck publicou, em suas redes sociais, fotografias realizadas durante um encontro com os povos Kuikuro e Kayapó, no Parque Indígena do Xingu. Nas imagens, o apresentador aparece ao lado da cantora Anitta durante a participação no Kuarup, ritual de grande importância para os povos indígenas, realizado em homenagem aos mortos. Na legenda da publicação, Huck relata também uma conversa com o Cacique Raoni, reconhecido como uma das principais lideranças indígenas do país e símbolo da defesa dos povos originários e da Amazônia. O apresentador descreveu ainda o Kuarup como uma celebração da vida, da ancestralidade e da conexão com a floresta. (Figura 2).

Figura 2 - Luciano Huck em visita ao Parque Indígena do Xingu



Fonte: G1 (2026).

A publicação, entretanto, gerou controvérsia após a circulação, na internet, de um vídeo que mostra os bastidores da produção das fotografias. Nas imagens, Luciano Huck orienta alguns indígenas a esconderem seus celulares e a evitar o uso de roupas consideradas “comuns” durante os registros (Figura 3). Em determinado momento, o apresentador afirma: “Limpa a cultura de vocês aí” e, em seguida, relaciona a presença de celulares à perda daquilo que considera ser a “cultura” indígena. Huck também solicita a um dos líderes que oriente os demais participantes a segurarem os celulares durante as gravações, afirmando que sua presença poderia interferir na representação da “cultura original”. A divulgação desse material

provocou debates sobre a forma como os povos indígenas foram representados nas fotografias e sobre a tentativa de construir uma determinada imagem de autenticidade para o público.

Figura 3 - *Frames* dos bastidores



Fonte: Imagens da Internet (2026).

A repercussão nas redes sociais foi enorme. O artista e influenciador indígena Victor Perona (2025) gravou um vídeo para suas redes sociais ressaltando que o apresentador foi infeliz em sua fala pois discursos como este reforçam uma idéia antiga e perigosa do Brasil colonial de estereotipar indígenas. Em trechos retirados do vídeo de Perona (2025), ele fala "Isso não é respeito a cultura, simplesmente um controle de narrativa e a manutenção de um pensamento colonial" e complementa "abre caminhos para violência política, para deslegitimação de nossa identidade e consequentemente a retirada de nossos direitos" (Perona, 2025, comunicação oral).

Em uma postagem no Instagram, o perfil Mídia Indígena Oficial se pronunciou em relação ao caso dizendo "A tentativa histórica de padronizar, silenciar e congelar essas identidades ainda ecoa e a mídia não pode continuar reproduzindo isso" e continua "a

representatividade só é verdadeira quando é construída por nós e não moldada para atender expectativas coloniais".

Samuel Arara em um *post* em seu perfil, mostra a imprensa indígena presente no 1º Festival dos Povos da Floresta e diz: "Ser indígena não nos limita ao passado. Não é o celular, a câmera e o tripé que definem quem somos. Nossa identidade não se apaga com tecnologia ela se fortalece com ela" (Arara, 2025, *online*). A Coordenação das Organizações Indígenas da Amazônia Brasileira também se pronunciou em uma postagem nas redes sociais: "O acesso à tecnologia deve ser um direito garantido a todos os cidadãos brasileiros. Possuir um celular não torna um parente menos indígena" e complementa dizendo sobre a importância das tecnologias e da internet como ferramentas de fortalecimento de luta e garantia de direitos.

Após toda a movimentação do público, o apresentador Luciano Huck (2026, *online*), em nota divulgada nos stories do seu perfil do Instagram[2], afirmou que este pedido veio de uma decisão da direção de arte. "Sobre a imagem em questão, registrada nos bastidores de uma gravação, é importante esclarecer: não se tratou de impor qualquer tipo de limitação cultural ou de consumo. Foi apenas uma decisão de direção de arte, um ajuste pontual dentro do contexto de um set de filmagem, nada além disso", disse.

Nesse sentido, a partir de Pierre Bourdieu (1989), podemos compreender que as imagens também estão inseridas em relações de poder, principalmente porque determinados agentes possuem maior reconhecimento e influência social para definir como algo será apresentado ao público. No caso de Luciano Huck, sua visibilidade como figura pública lhe confere um capital simbólico que contribui para dar maior alcance e legitimidade à representação que produz. Ao solicitar que os indígenas escondessem os celulares e evitassem roupas consideradas "comuns", o apresentador interfere diretamente na construção da imagem que seria registrada e divulgada. Essa situação mostra que a fotografia não é apenas um registro do momento, mas também resulta de escolhas sobre aquilo que deve ou não aparecer. Assim, o caso evidencia uma disputa simbólica em torno da representação da cultura indígena e de quem possui autoridade para definir o que será entendido como uma imagem "autêntica" desses povos.

---

[2] VICÁRIA, Laura. Luciano Huck se pronuncia sobre polêmica com tribo indígena: 'Sou defensor". **Terra**, 05 dez 2025. Disponível em: https://www.terra.com.br/diversao/gente/luciano-huck-se-pronuncia-sobre-polemica-com-tribo-indigena-sou-defensor,871eed0eedfb9dad7d62c02453f5569425t6clqd.html. Acesso em: 09 jun. 2026. Nota dos autores: a reportagem está sendo utilizada como fonte para a fala do apresentador. Não concordamos com o termo "tribo" atribuído no título.

Observa-se, também, a partir das falas de ambos os lados, a tentativa de fazer da fotografia um suporte para um discurso e uma determinada identidade construída. As fotografias em questão passaram a ser interpretadas como reprodutoras de representação colonial, na qual os indígenas seriam enquadrados em estereótipos coloniais e a figura do apresentador e da cantora como os antropólogos salvadores. Assim como na Criméia, as fotografias tiveram o objetivo de manutenção de uma realidade filtrada e estratégica.

A pintura, por exemplo, amplamente utilizada por portugueses e holandeses para documentar o Brasil colonial, já continha forte dimensão interpretativa e manipulação sobre os povos indígenas. A fotografia, ao surgir, trouxe consigo a promessa de uma representação mais fiel e objetiva, acessível a um público mais amplo. No entanto, como se vê no caso analisado, ela pode facilmente herdar e até potencializar essa mesma lógica distorcida, deixando de ser um instrumento documental para se tornar uma ferramenta que deslegitima lutas e falsifica a representação do real.

Em síntese, com base nas reflexões de Mauad (1996), a fotografia, dado como um produto cultural, desenvolvida a partir de trabalho social de produção sígnica, está automaticamente interligada aos meios técnicos de produção cultural. Assim, ela pode tanto difundir novos comportamentos e representações de classe hegemônica quanto atuar como instrumento de controle social por meio da educação do olhar. Dessa forma, ao analisar a imagem fotográfica como documento e produto cultural reafirma a importância de verificação das ideologias e discursos por trás de sua produção.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise do caso Luciano Huck à luz dos conceitos de discurso autorizado e patrimônio dissonante permitiu evidenciar que a fotografia documental, longe de ser um reflexo neutro da realidade, constitui-se como um campo de disputa simbólica, onde narrativas são construídas, apagadas ou ressignificadas. A tentativa de controlar a imagem dos povos indígenas, eliminando elementos contemporâneos como o celular e roupas “comuns”, revela uma prática enraizada no pensamento colonial, que busca congelar identidades em estereótipos exóticos e apartados do tempo presente. Tal postura não apenas nega a dinâmica cultural inerente a qualquer grupo social, mas também reforça a lógica do discurso autorizado, no qual uma visão externa e hegemônica define como o “outro” deve ser visto e lembrado.

A reação de lideranças, coletivos e influenciadores indígenas, como o Victor Perona, Samuel Arara e o perfil Mídia Indígena Oficial, explicita a dimensão dissonante desse patrimônio visual. Eles afirmam, com clareza, que a identidade indígena não se define pela ausência de tecnologia, mas pela capacidade de se reinventar e de utilizar ferramentas contemporâneas para fortalecer suas lutas e preservar suas memórias. A fotografia, portanto, quando produzida sob a perspectiva de um discurso autorizado, atua como um instrumento de apagamento, que deslegitima a complexidade e a agência desses grupos.

Analisando em uma perspectiva histórica, percebe-se que os procedimentos adotados no caso Huck ressoam práticas como no ocorrido na Crimeia, cuja função foi de construção de uma narrativa visual controlada. Contudo, a diferença fundamental reside na resposta rápida e organizada por parte das comunidades afetadas, que utilizam as mesmas plataformas midiáticas para contestar e desconstruir a narrativa imposta. Isso demonstra que, embora o discurso autorizado mantenha seu poder, os espaços de resistência e ressignificação se ampliam.

Por fim, este estudo reforça a necessidade de se repensar as práticas de documentação e patrimonialização a partir de uma ética da representação que seja verdadeiramente dialógica e participativa. A fotografia só poderá cumprir seu papel social e documental quando for capaz de abrir espaço para as múltiplas vozes que compõem a realidade, reconhecendo que o patrimônio é, por essência, um campo de conflito, memória e constante transformação. A inclusão dos próprios grupos representados na construção de suas imagens não é apenas um gesto de respeito, mas uma condição fundamental para que a fotografia deixe de ser instrumento de dominação para se tornar ferramenta de emancipação e justiça histórica.

Nesta perspectiva, qual é, de fato, o papel do fotógrafo ou até mesmo da produção artística na produção de imagens etnográficas? Esta questão norteará um estudo futuro dedicado à ética na fotografia etnográfica. A análise do discurso de Huck em uma perspectiva da Filosofia também ficará para estudos futuros.

REFERÊNCIAS

ABREU, Regina. Patrimonialização das diferenças e os novos sujeitos de direito coletivo no Brasil. *In*: DODEBEI, Vera; ABREU, Regina (org.). **Memória e novos patrimônios**. Marseille: OpenEdition Press, 2015. DOI: 10.4000/books.oep.868. Disponível em: http://books.openedition.org/oep/868. Acesso em: 9 jun. 2026.

ARARA, Samuel. A imprensa indígena registra o que muita gente tenta apagar. **Instagram**: @samuel_arara, 6 dez. 2025. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DR8MnBLjsO7/. Acesso em: 13 dez. 2025.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e cultura moderna. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. [inserir]. (Obras escolhidas, v. 1).

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil**: texto constitucional promulgado em 5 de outubro de 1988. Brasília, DF: Senado Federal, 1988. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 28 out. 2026.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Portaria nº 375, de 19 de setembro de 2018. Institui a Política de Patrimônio Cultural Material do Iphan e dá outras providências. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, ed. 182, p. 7-11, 20 set. 2018. Disponível em: https://www.gov.br/iphan/pt-br/centrais-de-conteudo/legislacao/atos-normativos/2018/portaria-no-375-de-19-de-setembro-de-2018. Acesso em: 28 out. 2026.

CARTA de Veneza: carta internacional sobre conservação e restauração de monumentos e sítios. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ARQUITETOS E TÉCNICOS DOS MONUMENTOS HISTÓRICOS, 2., 1964, Veneza. [Anais]. Veneza: ICOMOS, 1964.

CRIPPA, Giulia. Entre coleções e monumentos coloniais: uma abordagem a partir do conceito de "patrimônio dissonante". **Liinc em Revista**, [S. l.], v. 17, n. 2, p. e5776, 2021. DOI: 10.18617/liinc.v17i2.5776. Disponível em: https://revista.ibict.br/liinc/article/view/5776. Acesso em: 10 dez. 2025.

FERREIRA, Adriana. O realismo imaginário das primeiras fotografias de guerra. **Revista Digital do LAV**, Santa Maria, v. 2, n. 2, mar. 2009. Disponível em: https://www.redalyc.org/pdf/3370/337027034012.pdf. Acesso em: 13 dez. 2025.

MALVERDES, André; LÓPEZ, André Porto Ancona. Patrimônio fotográfico e os espaços de memória no Espírito Santo. **Ponto de Acesso**, Salvador, v. 10, n. 2, p. 59-80, 2016. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaici/article/view/14004. Acesso em: 13 dez. 2025.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história interfaces. **Tempo**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 73-98, 1996. Disponível em: https://www.academia.edu/3143884/Atrav%C3%A9s_da_imagem_fotografia_e_hist%C3%B3ria_interfaces. Acesso em: 9 jun. 2026.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. O campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas. *In*: FÓRUM NACIONAL DO PATRIMÔNIO CULTURAL, 1., 2009, Ouro Preto. **Anais** [...].

Brasília, DF: IPHAN, 2012. Disponível em: https://bibliotecadigital-web.iphan.gov.br/server/api/core/bitstreams/a8f3ec62-5871-45f9-aae7-066499bb4ce0/content. Acesso em: 9 jun. 2026.

MORAES, Rafael Castanheira Pedroso de. Rupturas na fotografia documental brasileira: Claudia Andujar e a poética do (in)visível. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 10, n. 16, p. 53-84, jan./jun. 2014. DOI: 10.5433/1984-7939.2014v10n16p53. Disponível em: https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/17382. Acesso em: 13 dez. 2025.

PERONA, Victor (@victor.perona). Será que os celulares ou a tecnologia não está inserido na nossa cultura? **Instagram**, 5 dez. 2025. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DR5NDmSAaIs/. Acesso em: 13 dez. 2025.

SCIENCE AND MEDIA MUSEUM. **Fotografando conflitos: Roger Fenton e a Guerra da Crimeia.** Disponível em: https://blog.scienceandmediamuseum.org.uk/remembrance-day-part-1-photographing-war-fenton-crimean/. Acesso em: 9 jan. 2026.

UNESCO. **Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial**. Paris, 17 out. 2003. Tradução do Ministério das Relações Exteriores, Brasília, DF, 2006. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/ConvencaoSalvaguarda.pdf. Acesso em: 13 dez. 2025.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos a Agência de Fomento CAPES pelo financiamento desta pesquisa.