

# Amazônia em tradução: o olhar feminino e a crise climática

*Amazon in Translation: Female Gaze and Climate Crisis*

*Amazonía en traducción: la mirada femenina y la crisis climática*

—

**Camila ARAUJO**

Brasil

mila.milk@gmail.com

**Gabriela REINALDO**

Brasil

gabriela.reinaldo@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3663-0314>

**Márcio ACSELRAD**

Brasil

macselrad@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4926-2277>

*Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*

*N.º 161, abril - julio 2026 (Sección Monográfico, pp. 179-202)*

*ISSN 1390-1079 / e-ISSN 1390-924X*

*Ecuador: CIESPAL*

*Recibido: 12-01-2026 / Aprobado: 03-17-2026*

### **Resumo**

Este artigo investiga a fotografia como tecnologia de denúncia diante da crise socioambiental na Amazônia. Articulando os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) 13 e 5 da ONU, o estudo identifica fotógrafas e analisa como suas imagens se tornam signos de vidas amazônicas afetadas pela mudança climática, evidenciando também desigualdades e formas de racismo ambiental. Como recorte, examinamos fotografias de Cláudia Andujar, Carolina Costa Jaguatirica e Juliana Pesqueira. A pesquisa adota uma abordagem qualitativa e interpretativa baseada em três eixos: análise visual, levantamento documental e estudos de caso. O referencial teórico apoia-se na Semiótica da Cultura, considerando conceitos de semiosfera, texto, fronteira, tradução e topologia.

**Palavras-chave:** Fotografia; Amazônia; Semiótica da Cultura; ODS 5; ODS 13.

### **Abstract**

This article investigates photography as a technology of denunciation in the context of the socio-environmental crisis in the Amazon. By articulating the United Nations Sustainable Development Goals (SDG) 13 and 5, the study identifies women photographers and analyzes how their images become signs of Amazonian lives affected by climate change, also revealing inequalities and forms of environmental racism. As a thematic focus, we examine photographs by Cláudia Andujar, Carolina Costa Jaguatirica, and Juliana Pesqueira. The research adopts a qualitative and interpretive approach based on three axes: visual analysis, documentary review, and case studies. The theoretical framework draws on the Semiotics of Culture, considering the concepts of semiosphere, text, boundary, translation, and topology.

**Keywords :** Photography; Amazon; Cultural Semiotics; SDG 5; SDG 13.

### **Resumen**

Este artículo investiga la fotografía como tecnología de denuncia ante la crisis socioambiental en la Amazonía. Al articular los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) 13 y 5 de la ONU, el estudio identifica a fotógrafas y analiza cómo sus imágenes se convierten en signos de vidas amazónicas afectadas por el cambio climático, evidenciando también desigualdades y formas de racismo ambiental. Como recorte, examinamos fotografías de Cláudia Andujar, Carolina Costa Jaguatirica y Juliana Pesqueira. La investigación adopta un enfoque cualitativo e interpretativo basado en tres ejes: análisis visual, revisión documental y estudios de caso. El marco teórico se apoya en la Semiótica de la Cultura, considerando los conceptos de semiosfera, texto, frontera, traducción y topología.

**Palabras clave:** Fotografía; Amazonía; Semiótica de la Cultura; ODS 5; ODS 13.

## 1. Fotografia Feminina e Justiça Climática na Amazônia

Maior bioma tropical do planeta, a Amazônia desempenha papel fundamental na regulação dos ciclos climáticos, hídricos e de carbono. Trata-se de um território biocultural compartilhado por nove estados brasileiros (Acre, Amapá, Rondônia, Roraima, Tocantins, Mato Grosso, Pará, Maranhão e Amazonas) e por nove países sul-americanos (Brasil, Peru, Equador, Colômbia, Venezuela, Bolívia, Guiana, Suriname e Guiana Francesa), cuja preservação depende de relações de interdependência. As singularidades históricas, culturais e ecológicas da Amazônia entrelaçam-se de modo complexo diante da crise climática contemporânea, agravada por práticas econômicas centradas na exploração desmedida da natureza e políticas desenvolvimentistas predatórias.

Em julho de 2019, o então presidente Jair Bolsonaro declarou publicamente que “O Brasil {referindo-se à Amazônia} é uma virgem que todo tarado quer” (Brum, 2023, p. 35), sexualizando a floresta e submetendo-a a uma lógica de posse masculina. Ao recuperar essa fala, Brum (2023) evidencia como essa mentalidade orienta tanto práticas de devastação ambiental quanto formas de violência contra mulheres e populações tradicionais. No entanto, também identifica uma inversão simbólica e política: são as mulheres que assumem o protagonismo na defesa da floresta e da vida, reconhecendo que seus corpos e o corpo da Amazônia constituem uma mesma entidade de resistência.

Assim, enfrentar a destruição ambiental é, simultaneamente, insurgir-se contra o patriarcado e as estruturas de poder que sustentam a violação da terra e do feminino, como têm demonstrado diferentes estudiosas do pensamento ecofeminista e decolonial (Brum, 2023; Segato, 2003, 2013; Shiva, 1989, 1993), entre outras vozes. Nesse cenário, a produção fotográfica realizada por mulheres emerge como dispositivo de resistência visual e empoderamento político. Ao registrarem comunidades invisibilizadas e denunciarem opressões socioambientais, essas fotógrafas reafirmam a presença feminina como sujeito narrativo e agente de transformação. A apropriação das tecnologias digitais como ferramentas de mobilização amplia o alcance dessas narrativas e insere as fotógrafas em redes de visibilidade global e solidariedade feminina.

Tem-se como objetivo compreender a fotografia como prática visual que, diante do processo histórico e contínuo de destruição da Amazônia, agravado por ciclos específicos de crise, como os incêndios florestais de 2019–2020 e as secas extremas associadas ao fenômeno El Niño, inscreve-se no debate sobre mídia e justiça climática. Especificamente, busca-se: (a) identificar fotógrafas que documentam a crise climática na região; (b) analisar as estratégias visuais empregadas para promover justiça ambiental e social, valorizando vozes locais e experiências vividas; e (c) examinar o papel dessas imagens na construção das representações da crise climática amazônica. Para além da noção instrumental da fotografia como mera “denúncia”, parte-se do entendimento, inspirado em Jacques Rancière, de que a potência política da imagem reside menos em

transmitir uma mensagem sobre injustiça do que em reconfigurar a partilha do sensível, ou seja, em deslocar os limites do que pode ser visto, dito e escutado, criando fissuras nas formas hegemônicas de visibilidade da região e de seus sujeitos.

A fotografia produz sentidos, afetos e deslocamentos simbólicos. A escolha de Cláudia Andujar, Carolina Costa Jaguatirica e Juliana Pesqueira fundamenta-se não em uma suposta homogeneidade entre suas trajetórias, mas na possibilidade de, pela diferença de períodos históricos, contextos geográficos, linguagens visuais e relações com os sujeitos retratados, observar continuidades e deslocamentos nas narrativas visuais sobre a Amazônia contemporânea. Enquanto Andujar constitui uma matriz ética e estética de resistência indígena forjada na luta Yanomami das décadas de 1970–1990, Jaguatirica e Pesqueira integram uma geração que articula fotojornalismo, ativismo climático e denúncia dos impactos da crise ambiental sobre corpos vulnerabilizados, cada qual, porém, a partir de territórios, povos e linguagens específicos.

## 2. Metodologia

O conceito de cidadania ecológica amplia a participação política ao integrar direitos civis e responsabilidades intergeracionais, articulando-se com a justiça climática, que evidencia a desigual distribuição dos impactos ambientais sobre populações vulnerabilizadas (Bullard, 1993; Pádua, 2006). A produção fotográfica analisada atua como instrumento político de visibilidade dessas desigualdades, convertendo experiências silenciadas em informação visual pública.

A pesquisa adota abordagem qualitativa, fundamentada na análise crítica de imagens, revisão bibliográfica e documental sobre Cláudia Andujar, Carolina Costa Jaguatirica e Juliana Pesqueira. A base teórico-metodológica é a Semiótica da Cultura, articulada a contribuições específicas: de Jacques Rancière (2005), para a compreensão dos deslocamentos na partilha do sensível operados pelas fotografias; e de André Malraux (1947), para a reflexão sobre a circulação e as constelações de sentido geradas por esses trabalhos em diferentes suportes.

A Semiótica da Cultura compreende a cultura como um sistema dinâmico de comunicação e de memória coletiva (Lotman, 1996). É importante destacar que, para Lotman, a cultura não se contrapõe à natureza, mas ao que denomina “não cultura”: o conjunto de informações ainda não semantizadas, que não foram transformadas em texto nem integradas ao sistema cultural.

As contribuições de Rancière (2005) orientam a compreensão dessas fotografias como operadoras de uma reconfiguração da partilha do sensível: ao tornarem visíveis sujeitos, territórios e conflitos historicamente relegados às margens do regime de visibilidade hegemônico, não apenas se denunciam injustiças, mas instauram novas possibilidades de quem pode ver, falar e ser visto. Já a noção de museu imaginário (Malraux, 1947) permite refletir sobre

como essas imagens, ao circularem em exposições, livros, redes sociais e veículos de imprensa, rompem fronteiras institucionais e compõem constelações de sentido que transcendem seus contextos originais de produção. Nesse quadro, a Amazônia é compreendida não apenas como território geográfico, mas como território simbólico: um “museu imaginário” cujas imagens circulam, resistem ao esquecimento e atualizam permanentemente as representações sobre seus povos e sobre a crise climática que os atravessa. As fotografias analisadas, como textos culturais, condensam sentidos, produzem mundo e tensionam discursos hegemônicos ao recodificarem os signos que conformam o imaginário sobre a região.

Para análise, foi criado um modelo analítico composto por seis etapas principais: dados da imagem; contexto cultural e circulação; narrativa e estruturas simbólicas; elementos visuais e códigos semióticos; efeitos de sentido; e contribuição para a justiça socioambiental. Esse percurso foi aplicado sistematicamente ao *corpus* de imagens selecionado, desde os ensaios de Cláudia Andujar sobre os Yanomami até os trabalhos de Carolina Costa Jaguatirica e Juliana Pesqueira sobre os impactos do garimpo e da seca extrema, permitindo não apenas descrever as imagens em sua materialidade, mas também situá-las em contextos de circulação e examinar os efeitos de sentido que produzem. As análises, pautadas por essa estrutura, revelam como as imagens operam como atos de tradução cultural: ao converterem experiências em regimes de visibilidade compartilhados, elas participam ativamente da formação de uma consciência crítica sobre a crise climática amazônica.

### **3. Amazônia: fronteiras semióticas e texto cultural**

Sob a perspectiva de Lotman, a Amazônia pode ser compreendida como um espaço semiótico em permanente transformação, atravessado por fronteiras móveis e relações topológicas que organizam a produção de sentido. Trata-se de um território em que naturezas simbólicas distintas — natureza e técnica, ancestralidade e modernidade, vida e morte — se confrontam e se reconfiguram continuamente. Essa topologia expressa uma disputa pela semiotização do espaço amazônico, isto é, pela tradução dos múltiplos mundos que o compõem.

Essa discussão não é puramente teórica. Ao contrário, tem impacto não apenas na vida de seus biomas e povos, mas de todo o planeta. Trata-se da disputa entre visões de mundo que compreendem o território amazônico como uma mina de recursos naturais que podem ser transformados em *commodities* e a compreensão de que a natureza não é um mundo a ser objetificado.

Nesse cenário, o olhar feminino adquire relevância ao modelizar o território e reinscrevê-lo como um campo de resistência simbólica. Na perspectiva da Semiótica da Cultura, modelizar um território significa produzir novos sistemas de linguagem capazes de organizar a experiência e construir sentido sobre ele;

operação que, historicamente, coube a discursos hegemônicos (midiáticos, científicos, desenvolvimentistas) que reduziram a Amazônia a espaço vazio, a ser explorado, ou a uma natureza intocada, destituída de sujeitos políticos. As fotografias analisadas, ao contrário, engendram um processo de remodelização: seus trabalhos inscrevem na semiosfera amazônica outros modos de ver e ser vistos, deslocando o território do registro da violência para o da resistência. Seja pela dimensão cosmológica nos ensaios de Cláudia Andujar sobre os Yanomami, seja pela exposição da luta territorial nos registros fotojornalísticos de Carolina Costa Jaguatirica, seja pela visibilização das populações ribeirinhas na obra de Juliana Pesqueira, essas fotografias operam nas bordas da semiosfera amazônica, produzindo imagens que traduzem o indizível da floresta e questionam a lógica da destruição.

Na semiótica da cultura, o conceito de topologia ultrapassa a descrição geométrica do espaço. Ele se refere à forma como relações culturais, éticas e simbólicas se organizam, instauram fronteiras e produzem valores dentro de uma semiosfera. Assim, o espaço não é apenas extensão física, mas um modelo relacional marcado por hierarquias, oposições e passagens de sentido. Lotman (1984) exemplifica essa lógica ao discutir o pensamento medieval, estruturado por pares como “alto/baixo”, “sagrado/profano” e “celeste/terreno”, oposições que compõem a topologia do sentido e orientam a experiência ética e espiritual do mundo (Machado, 2015). A semiosfera pode ser um espaço físico real, geograficamente definido, como São Petersburgo, mas também se refere a um espaço metafórico cuja topologia consiste nos personagens de um espaço narrativo, como os personagens principais de um enredo mítico ou de um conto de fadas (o herói, o antagonista, o ajudante mágico, a mãe...), onde as fronteiras podem ser entre pobres e ricos, cidade e floresta, noção de tempo secular, mundana e noção mágica ou sagrada de tempo (Nöth, 2015, p. 13).

“Semiosfera”, “espaço semiótico” e “cultura”, diz Nöth (2015), não são nitidamente delimitados entre si, uma vez que em Lotman esses conceitos apresentam as mesmas características topológicas. Ou seja, articulam conceitos como centro, periferia, interior x exterior e fronteiras. Essas ambiguidades não são imprecisões analíticas, mas, de acordo com Nöth (2015, p. 13), encontram sua explicação na “teoria da autorreflexividade das semiosferas”, que pensa a semiosfera como espaço físico, mas também mental, imaginário (sem que essas posições sejam excludentes). Nas palavras de Nöth: “uma semiosfera pode ser um reino de imaginação, cosmos de conto de fadas, uma cultura nacional, uma época específica ou uma tendência na história literária”<sup>1</sup>.

Sob essa ótica, a Amazônia não é mero território geográfico, e sim constitui uma “semiosfera tensionada”, conceito de Lotman (1996) para designar espaço simbólico onde diferentes linguagens, sistemas de valor e regimes de sentido entram em confronto e negociação constantes. Sua topologia articula polos

1 Tradução livre de: “A semiosphere may be a realm of imagination, a fairy tale cosmos, a national culture, a specific epoch or a trend in literary history.”

que, longe de se apresentarem como oposições binárias estáveis, coexistem em tensão dinâmica: vida/morte, natureza/cultura, ancestralidade/destruição, espiritualidade/economia. Esses pares estruturam tanto as relações materiais quanto suas representações, atravessando discursos hegemônicos e contra-hegemônicos sobre a região.

A ética espacial da Amazônia emerge, portanto, do confronto entre duas lógicas antagônicas. De um lado, a lógica extrativista, que reduz o território a recurso, os rios a vias de escoamento, as florestas a estoque de madeira e os corpos a força de trabalho, fundada na exaustão e na hierarquia. De outro, as cosmologias indígenas e tradicionais, para as quais o espaço terreno das águas, florestas e corpos está intrinsecamente ligado ao espaço espiritual, e a floresta é percebida como um organismo vivo do qual os humanos fazem parte. Nessa segunda perspectiva, a interdependência entre seres define uma topologia ética própria, fundada na reciprocidade e na continuidade da vida, que resiste à lógica da mercadorização e da destruição.

A devastação ambiental, contudo, introduz uma ruptura topológica. Um território antes associado à continuidade vital passa a ser marcado pela presença da morte: rios secos, incêndios, contaminação, doenças ambientais, comunidades inteiras ameaçadas. A oposição vida/morte descrita por Lotman (1984) se atualiza na tensão entre o que ainda pulsa, como corpos, florestas, águas; e o que se encontra petrificado, como lama, calcinamento, solo devastado. É nesse limiar que se constitui o que podemos chamar de uma ética do limite: não uma ética abstrata, mas aquela que emerge do confronto material entre a continuidade da vida e sua interrupção forçada. As fotografias analisadas, seja nos registros de Carolina Costa Jaguatirica sobre os rastros do garimpo, seja nas imagens de Juliana Pesqueira sobre corpos femininos em meio à seca, operam precisamente nessa fronteira: elas tornam visível o ponto exato em que a vida resiste à sua própria aniquilação. A fronteira amazônica, assim, não é apenas um lugar geográfico, mas o espaço simbólico onde se decide o destino entre respirar ou cessar de existir, e onde essas imagens inscrevem, contra a lógica da destruição, a possibilidade de outro desfecho.

Como fronteira semiótica, a Amazônia é um espaço de pluralidade simbólica e de traduções constantes entre linguagens, cosmologias e regimes de visibilidade. Lotman (1990) afirma que a fronteira é simultaneamente aquilo que separa e aquilo que possibilita o diálogo; nesse sentido, a Amazônia configura um território polilíngue, onde códigos indígenas, ribeirinhos, urbanos, midiáticos, econômicos e científicos convivem em tensão e troca permanente.

Trabalhar fotograficamente nesse espaço implica lidar com precarização institucional e risco físico. Entre 2013 e 2023, o Instituto Vladimir Herzog (2024) registrou 230 casos de violência contra a imprensa na Amazônia Legal, incluindo nove assassinatos. Sônia Bridi (2024) descreve o contexto como uma verdadeira guerra territorial que afeta jornalistas, indígenas, quilombolas, ribeirinhos e defensores de direitos humanos. Tal cenário confirma a analogia proposta por

Brum (2023), que aproxima o corpo da Amazônia do corpo feminino: ambos historicamente tratados, sob a lógica colonial e patriarcal, como territórios a serem explorados, violados e submetidos.

## 4. Tradução por olhares Femininos

### 4.1. Cláudia Andujar, a fotografia como signo de resistência

Figura 1



Autor: Cláudia Andujar; Fonte: Catálogo *Marcados* (Andujar, 2015).

Cláudia Andujar, fotógrafa e ativista em defesa dos Yanomami, tornou-se uma das principais referências na fotografia engajada no Brasil. Desde os anos 1970, sua produção visual e sua atuação política foram decisivas para denunciar as violências do Estado e do modelo desenvolvimentista, contribuindo para a preservação do povo Yanomami e para a homologação de sua terra indígena em 1992. Sua obra inscreve os Yanomami no imaginário brasileiro e internacional, reposicionando-os como protagonistas da luta por direitos territoriais e pela sobrevivência.

A partir da Semiótica da Cultura de Lotman, a obra de Cláudia Andujar pode ser compreendida como uma operação de modelização cultural, ou seja, um processo de tradução de universos simbólicos complexos para o interior de sistemas de linguagem finitos, capazes de organizar, condensar e transmitir sentido. No caso de Andujar, essa operação se realiza em um duplo movimento. Primeiro, suas séries fotográficas tomam como material bruto um universo ilimitado: a cosmopolítica Yanomami, com suas relações de interdependência entre humanos, animais, espíritos e floresta; a percepção da floresta como sistema vivo e organismo relacional; e as temporalidades da crise

socioambiental o tempo cíclico das roças, o tempo ritual dos xamãs e o tempo linear da destruição imposta pelo garimpo e pela mineração. Segundo, esse universo é vertido para o interior de um artefato cultural finito, a fotografia, suporte que, por seus próprios limites de enquadramento, recorte e instante, exige uma operação de síntese e tradução.

Ao realizar essa transposição, as imagens de Andujar operam precisamente no limiar entre sistemas heterogêneos: entre o tempo ritual yanomami e o tempo histórico da colonização; entre a visão cosmocêntrica que não separa natureza e cultura e o olhar ocidental que os aparta; entre a oralidade das narrativas tradicionais e a visualidade do arquivo fotográfico. É nesse limiar que se produz a tensão constitutiva de sua obra: de um lado, a historicidade dos corpos vulnerabilizados, os Yanomami submetidos à violência do garimpo, à exposição a doenças, ao risco de extermínio; de outro, a abertura simbólica da floresta, a potência de um mundo que não se reduz à sua condição de vítima, mas persiste como território de vida, espiritualidade e política. A modelização cultural, assim, não é para Andujar uma operação de redução ou simplificação, mas de tradução criadora: ela produz, no plano da imagem, um espaço de inteligibilidade mútua entre universos simbólicos que o discurso hegemônico mantém apartados.

A primeira incursão de Andujar ao território Yanomami ocorreu em 1971, durante o governo de Emílio Médici (1969–1974), quando o Programa de Integração Nacional (PIN) impulsionou a construção da Perimetral Norte (BR-210). As obras produziram desmatamento, disseminação de doenças e deslocamento de comunidades. Na década de 1980, trabalhando com a Escola Paulista de Medicina, a fotógrafa produziu retratos de Yanomami identificados numericamente para fins de prontuário, uma vez que esse povo não utiliza nomes próprios.

Vinte anos depois, esses retratos foram reunidos na série *Marcados* (1981–1984), em um gesto de ressignificação ética: números antes vinculados ao controle médico passam a operar como signos de resistência. Em 2006, na 27ª Bienal de São Paulo, sua reapresentação inseriu essas imagens na esfera artística e humanitária, ampliando sua potência política.

À luz de Lotman, esse deslocamento de circulação constitui um processo de ressemantização: o signo numérico, antes inscrito em um sistema funcional de controle, adquire novos sentidos quando reinscrito no campo da arte e do ativismo. As imagens, desancoradas de seu contexto médico, tornam-se ícones éticos da luta Yanomami, articulando a passagem entre mundos culturais distintos.

Ao transitar do espaço da aldeia para o espaço expositivo, essas imagens se libertam de seu contexto etnográfico original e adquirem um novo estatuto simbólico: o de ícones éticos da Amazônia. Tornam-se ícones de resistência que operaram uma tradução entre mundos, o indígena e o ocidental, o espiritual e o museológico.

O apagamento intencional das informações e dos dados de identificação das fichas médicas na série produz uma lacuna semântica: um silêncio significativo que impede a tradução plena da experiência dos retratados. Esse gesto aproxima a obra da noção lotmaniana de intradução, o ponto em que o texto da cultura preserva a alteridade e impede sua assimilação total pelo olhar hegemônico. O visível aponta para o invisível; a ausência torna-se presença simbólica.

As fotografias de Andujar mediam mundos, entre a materialidade dos corpos e a dimensão invisível da dor, da memória e da resistência. Nessa perspectiva, *Marcados* torna-se um texto cultural da intraduzibilidade, em que o gesto fotográfico, como qualquer linguagem, revela seus próprios limites diante da experiência humana. O sofrimento Yanomami não se deixa capturar nem pela linguagem médica nem pela linguagem fotográfica, apenas as atravessa como um signo de permanência. Mas o que chamamos de intradutibilidade é o incômodo com o que não conseguimos nomear, mapear, domesticar e que, portanto, reverbera para além da lógica da assimilação, da captura, da subordinação da vida ao pensamento racional.

Andujar não apenas transforma imagens de arquivos médicos em obra de arte, mas instaura um ato de pensamento criador, no sentido lotmaniano: um processo de tradução que gera novos textos, novas éticas e novas formas de olhar. Ao preservar o não-dito, *Marcados* ensina a ver o invisível, aquilo que resiste à tradução plena, mas que, justamente por isso, funda a potência simbólica da arte. No espaço museal, ou no museu imaginário de Malraux, as fotografias se tornam imagens evocadoras da consciência coletiva sobre o drama e a beleza da existência Yanomami.

No entanto, é preciso cautela ao atribuir às imagens um poder automático de transformação ética. Como adverte Susan Sontag (2003), em *Diante da dor dos outros*, a exposição reiterada ao sofrimento pode gerar fadiga, distanciamento ou mesmo uma forma de espetacularização que anestesia em vez de mobilizar. A imagem da dor, por si só, não garante compaixão nem ação política; ela pode tanto convocar a solidariedade quanto reforçar a posição confortável do espectador distante. Por essa razão, a relação entre arte e política demanda uma análise mais sutil, tal como proposta por Jacques Rancière (2005). Para o autor, a potência política da arte não reside em “obrigar” o espectador a sentir ou pensar de determinada maneira, mas em reconfigurar a partilha do sensível, ou seja, em deslocar os limites do que pode ser visto, dito e pensado, abrindo fissuras no regime de visibilidade hegemônico.

Nesse sentido, a obra de Andujar não força o espectador a uma consciência ética; antes, ela oferece as condições para um encontro entre o espectador e a cosmovisão Yanomami, entre o arquivo médico e o retrato espiritual, entre a dor documentada e a beleza que a transcende. Ao expor os Yanomami não apenas como vítimas, mas como sujeitos de uma cosmopolítica complexa, Andujar produz um deslocamento no regime de visibilidade que historicamente reduziu os povos indígenas à condição de objeto de contemplação ou de assistência. Seu

trabalho não garante a transformação ética, mas torna possível um outro modo de ver, e é nessa possibilidade, nessa abertura, que reside sua dimensão política.

A Figura 1 é composta por três retratos de familiares Yanomami: homem jovem, idoso e mulher. Seus olhares frontais parecem confrontar. O enquadramento centraliza os rostos e transforma a identificação numérica em signo; à primeira vista, é uma violência simbólica, condensando as marcas da colonização e da luta pela sobrevivência que marcam as histórias amazônicas. O uso do preto e branco acentua a dramaticidade e a atemporalidade dos retratos. O fundo neutro desloca os sujeitos de seus ambientes, inserindo-os em um campo universal de visibilidade e reforçando o caráter ético da série.

A leitura dos retratos de Cláudia Andujar pela perspectiva inversa, conceito central nos estudos de Boris Uspênski (1979) sobre o ícone bizantino<sup>2</sup>, revela um movimento simbólico oposto ao da perspectiva linear renascentista. Na tradição ocidental inaugurada pelo Renascimento, a perspectiva organiza o espaço pictórico a partir de um único ponto de fuga, situado no horizonte, que corresponde ao ponto de vista do espectador. O mundo representado parece, assim, estender-se diante de quem observa, que ocupa uma posição externa e privilegiada diante da cena. No ícone bizantino, ao contrário, a organização espacial obedece a uma lógica diversa: as linhas de fuga convergem para a frente da imagem, em direção ao observador, ou se expandem a partir das bordas. O efeito é um espaço que parece “se abrir” para quem contempla, como se o retratado, e não o espectador, fosse o ponto de origem do olhar.

Esse mecanismo produz uma interpelação ética singular: não é o espectador que observa passivamente a imagem, mas o retratado que devolve o olhar, convocando-o a atravessar a fronteira simbólica que separa o “nós” e o “eles”. No caso dos ícones religiosos, trata-se da imagem sagrada que interpela o fiel ao culto e à transformação espiritual. No trabalho de Andujar, sobretudo na série *Marcados*, os retratos dos Yanomami enfermos operam em chave análoga. As figuras não se oferecem como objetos de contemplação distanciada; antes, seus

2 O termo ícone deriva do grego eikon que significa imagem, mas também semelhança, e é uma palavra que adquire contornos diferentes de acordo com o contexto em que está inserida. Na linguagem usual, o termo é usado para se referir a um personagem emblemático de uma época (diz-se que uma dada atriz é um ícone de feminilidade ou que uma cantora seria um ícone da música pop ou que um determinado jogador seria um ícone do esporte...) e, na informática, os sistemas operacionais com interface gráfica usam pequenas imagens que correspondem a comandos (na tela do computador, há o “ícone” de uma lixeira, de um mouse ou de uma impressora). Icônico, no sentido comum e corrente do termo, pode ser tão simplesmente sinônimo de imagético (sistemas icônicos ou sistemas imagéticos são sistemas constituídos por imagens) quanto se referir a algo emblemático, modelar, exemplar. Na tradição dos estudos semióticos, entretanto, o termo tem contornos precisos. Em Charles Sanders Peirce, por exemplo, o ícone é um tipo de signo que se caracteriza por manter com seu objeto uma relação de similaridade e, na tradição dos estudos russos, autores como Iuri Lotman e Boris Uspênski referem-se ao termo ícone para refletir historicamente sobre os ícones russos e bizantinos, que são um tipo de imagem sagrada, representando o Cristo, a Virgem ou outras santidades pintada em uma placa de madeira ou de metal, frequentemente decorada com ouro, prata e pedras preciosas, típica da arte bizantina e, posteriormente, da arte russa. O estudo de Lotman e Uspênski sobre os ícones medievais (cultura helênica-bizantina-romana), mobilizam questões importantes para o estudo dos textos culturais.

rostos e olhares confrontam o espectador, exigindo uma tomada de posição diante da violência que ali está inscrita. O observador é, assim, convocado a confrontar-se com sua própria posição histórica, política e cultural (Machado, 2015) — não como testemunha neutra, mas como parte implicada na relação de poder que atravessa a imagem.

Assim, *Marcados* pode ser lida como imagem-ícone amazônico da alteridade e da resistência: imagem que revela, no sentido místico e político. Andujar reinscreve a Amazônia no campo das imagens do sagrado, não, porém, como exotização do sagrado, ou seja, a redução das cosmologias não ocidentais a espetáculo pitoresco ou mistério decorativo para consumo do olhar externo. Contra essa tradição, Andujar aproxima-se da lógica do ícone: imagem que articula visível e invisível, materialidade e transcendência, campo humano e campo espiritual, mas o faz pelo reconhecimento de uma cosmologia Yanomami viva e resistente, não como representação de um “outro” intocado, mas como testemunho de uma luta pela vida. Com isso, a série realiza o que Machado (2015) denomina ato tradutório transformador: um deslocamento da consciência do espectador, que passa a participar do sentido da obra. A fotografia deixa de ser mero documento e se converte em espaço de relação ética entre mundos culturais distintos. Andujar transforma o ato de marcar em um gesto de proteção.

Essa operação visual aproxima-se do que Machado (2015) denomina como “ato tradutório transformador”, mas é preciso perguntar: o que garante que esse gesto não se confunde com aquilo que Sontag (2003) denuncia como a espetacularização da dor? Para a autora, a circulação de imagens de sofrimento pode gerar, em vez de mobilização ética, um efeito paradoxal de colonização da dor do outro, ou seja, quando o sofrimento alheio é consumido como espetáculo que confirma, pela diferença, a segurança do observador. Nesse sentido, a simples exposição da vulnerabilidade não assegura um deslocamento da consciência do espectador, nem transforma automaticamente a imagem em espaço de relação ética.

O que distingue o trabalho de Andujar de uma prática de exploração da dor é, antes de tudo, a reversão do regime de autoridade sobre a imagem. Diferentemente de fotografias etnográficas ou médicas que posicionam o observador como sujeito do conhecimento e o retratado como objeto passivo, a série *Marcados* foi produzida em estreita colaboração com os Yanomami, em um processo que durou décadas e que envolveu o consentimento e a participação ativa da comunidade. As imagens não foram “tomadas”, mas negociadas, e, em muitos casos, os próprios Yanomami solicitaram que Andujar registrasse seus corpos e rituais como forma de testemunho e resistência.

Além disso, a série opera uma inversão simbólica que Sontag (2003) sugere como condição para que a imagem de sofrimento não se torne mero espetáculo: a transformação do “ato de marcar”, que no contexto do garimpo e das doenças introduzidas inscrevia nos corpos Yanomami a violência do colonizador, em gesto de proteção. Andujar não exhibe a dor como espetáculo; ela a inscreve em

um arquivo de resistência que se opõe ao apagamento sistemático promovido pelo Estado brasileiro à época. Suas fotografias não mostram corpos anônimos e despossuídos, mas rostos nomeados, pessoas com histórias, pertencentes a uma cosmologia que a imagem respeita e não reduz ao pitoresco ou ao patológico.

Essa inversão é atravessada por sua própria experiência familiar com o Holocausto, evento que, como Andujar declarou, a tornou sensível à urgência de documentar a vulnerabilidade não como espetáculo, mas como contra-arquivo diante do risco de aniquilação. Assim, o “ato tradutório transformador” não é um efeito automático da imagem, mas o resultado de um posicionamento ético que antecede e orienta o gesto fotográfico: uma recusa à colonização da dor e uma aposta na imagem como testemunho que convoca, sem jamais obrigar, a um encontro entre vulnerabilidades.

Os três retratos podem ser interpretados a partir de diferentes perspectivas de confronto e temporalidades: o jovem confronta o espectador com a violência territorial; o idoso convoca a memória e a ancestralidade de um povo antigo cuja história é capaz de mudar a nossa compreensão sobre a Amazônia como um território de vida interligado a todas as vidas; a mulher expressa a resistência frente às violências coloniais e patriarcais.

À luz da Semiótica da Cultura, *Marcados* constitui um texto de fronteira no qual sistemas culturais em tensão, o indígena, o estatal e o midiático, se traduzem e se confrontam. As representações desafiam o modo como o Estado historicamente reduz povos indígenas a números, estereótipos ou obstáculos ao desenvolvimento. A série introduz um regime visual que reorienta a percepção pública sobre direitos territoriais, saúde, vida e dignidade.

No entanto, como alertam Sontag (2003) e Rancière (2005), a potência política das imagens não pode ser tomada como automática ou garantida. A simples exposição da vulnerabilidade não assegura a construção de uma consciência crítica; ela pode, ao contrário, gerar espetacularização ou reforçar a posição confortável do espectador distante. O que distingue *Marcados* de uma prática de colonização da dor é, como se buscou demonstrar, um conjunto de escolhas éticas e formais que atravessam a obra: a relação colaborativa com os Yanomami ao longo de décadas; a inversão simbólica que transforma o “ato de marcar”, herança da violência colonial, em gesto de proteção; e a operação de tradução cultural que reinscreve os retratos na lógica do ícone, convocando o espectador não ao consumo passivo da dor, mas a um encontro entre mundos culturais distintos.

Nesse sentido, a contribuição de Andujar para a justiça climática e social não reside em uma suposta “potência política” intrínseca de suas imagens, mas na abertura ética que elas instauram: ao deslocar os regimes de visibilidade hegemônicos sobre os povos indígenas, *Marcados* torna possível, sem jamais obrigar, um outro modo de ver, habitar e narrar a Amazônia como território de vida interligado a todas as vidas.

#### 4.2 A fotografia como corpo violado na obra de Carolina Costa Jaguatirica

**Figura 2.** Legenda: Lábrea, Amazonas. 20 de setembro de 2024. Em meio ao caos do incêndio que se alastra em Lábrea, um menino queima a perna ao tentar apagar o fogo com água retirada de uma caixa d'água em uma panela. O mundo precisa entender que o agronegócio é um assunto sério.



Autor: Carolina Costa Jaguatirica, 2024. Fonte: Photodoc<sup>3</sup> (Costa, 2025).

A fotografia de Carolina Costa Jaguatirica dialoga de modo direto com a reflexão de Brum (2023) ao revelar a Amazônia como corpo violado, incendiado e submetido a uma lógica de destruição que atinge de maneira mais intensa os grupos historicamente vulnerabilizados. Em Brum, a articulação entre corpo da floresta e corpo feminino opera como chave de leitura para compreender como o patriarcado e o extrativismo convergem na mesma lógica de exploração. Na imagem de Jaguatirica, essa interseção entre violência territorial e violência social se materializa de outra forma: na figura do menino que tenta conter o fogo com uma panela. Se a reflexão de Brum evidencia que a destruição ambiental atinge de modo desproporcional corpos femininos e territórios indígenas, a fotografia de Jaguatirica expande essa chave de leitura ao colocar a infância amazônica no centro da cena, corpos igualmente vulnerabilizados, igualmente expostos à devastação, mas também igualmente capazes de gestos de resistência.

O gesto frágil e urgente torna-se signo da resistência cotidiana frente às forças estruturais que devastam vidas e territórios. A criança que tenta apagar o fogo com uma panela, instrumento doméstico, ligado ao cuidado e à reprodução da vida, opera como uma inversão simbólica: diante das máquinas

3 Acesso em: 7 de novembro de 2025. Disponível em: <https://fotodoc.com.br/portofolio/impavido-colosso-entre-a-floresta-e-o-fogo/>

e das políticas que produzem o incêndio, resta o gesto manual, quase ritual, de quem se recusa a deixar queimar. A infância amazônica, colocada no centro da cena, converte-se em metáfora do próprio corpo da floresta: ambos queimam, resistem e dependem de cuidado político, social e ambiental. A câmera, situada na linha de frente, atua como extensão desse enfrentamento, convocando o público a reconhecer que a destruição ambiental é indissociável da violência social.

Fotografada em setembro de 2024 na região de Lábrea (Sul do Amazonas), área marcada pela expansão da fronteira agrícola e por incêndios recorrentes na Terra Indígena Caititu, a cena integra uma reportagem para a *Revista Cenarium*<sup>4</sup>, cuja temática na linha de frente é explicada pelo subtítulo: “Indígenas e quilombolas são 70% dos brigadistas que combatem crimes ambientais. Povos originários lutam contra os efeitos da crise climática e se colocam em risco na defesa do meio ambiente” (Guimarães, 2024). O contexto é de extrema precariedade: a região conta com apenas uma brigada indígena formada por 23 pessoas, sem remuneração e com equipamentos insuficientes. As fotografias registram famílias que precisam enfrentar incêndios criminosos com recursos mínimos, evidenciando uma assimetria climática e social que coloca comunidades inteiras em condição de risco constante.

No editorial da revista, Paula Litaiff chama atenção para a contradição de uma população que compõe apenas dois por cento da população brasileira, ser responsável por 70% do contingente que trabalha para proteger o território. A jornalista faz uma associação entre o momento que vivemos, em que a linha de frente do combate à crise ambiental é composta por comunidades tradicionais que não são responsáveis pelas causas da crise ambiental; e cuja existência é considerada de menor valia, sob uma perspectiva eurocêntrica, assim como foram durante o período colonial, quando indígenas e negros escravizados eram colocados nas linhas de frente das batalhas em defesa do território.

A partir dessa experiência, Jaguatirica criou o ensaio “Impávido Colosso: Entre a floresta e o fogo”, em que a infância amazônica emerge como linha de frente da crise ambiental provocada pelo avanço do agronegócio. Em termos lotmanianos, suas imagens operam na fronteira da semiosfera amazônica, traduzindo para o código fotográfico um conflito que é simultaneamente ecológico, político e simbólico. Os retratos, rostos infantis marcados pela fuligem, pelo calor e pelo esgotamento, funcionam como representações topológicas da Amazônia em colapso: neles, vida e morte, futuro e destruição, esperança e violência se interpenetram e produzem novas organizações simbólicas do território.

O título da série, retirado do Hino Nacional (“Gigante pela própria natureza / És belo, és forte, impávido colosso”), introduz uma camada crítica de tradução

---

4 A edição 53 de novembro de 2024 da revista *Cenarium* está disponibilizada em: [https://issuu.com/paulalitaiff/docs/revista\\_cenarium\\_ed\\_53\\_-\\_web\\_-\\_whats\\_-\\_paginas](https://issuu.com/paulalitaiff/docs/revista_cenarium_ed_53_-_web_-_whats_-_paginas) Acessado em: 16 de novembro de 2024.

cultural. Ao reapropriar-se desse signo patriótico, Jaguatirica produz uma dissonância semiótica: contrapõe o ideal de grandeza nacional ao cenário de devastação vivido pelas comunidades locais. Assim, a fotografia desloca o hino, um texto fundador da identidade nacional, reinscrevendo-o no campo da crise climática e da disputa por narrativas sobre o Brasil. A topologia da nação e da floresta é, assim, reelaborada pela imagem.

Segundo a fotógrafa, o objetivo do ensaio é “conscientizar e inspirar iniciativas para proteger a Amazônia e suas populações”, constituindo um chamado ético e político urgente (Costa, 2025). No quadro conceitual da Semiótica da Cultura, esse gesto pode ser compreendido como prática tradutória: a fotógrafa converte a experiência vivida pelas crianças e pelas comunidades atingidas pelo fogo em um texto visual capaz de atravessar outras semiosferas, jornalística, artística, ambientalista, midiática, produzindo novas interpretações e reações sociais. A infância, nesse contexto, torna-se o ponto de máxima tensão da topologia amazônica: a imagem do futuro ameaçado, mas também da potência de vida que resiste.

A Figura 2 — premiada no Megafone de Ativismo 2025<sup>5</sup> (categoria Fotografia) e selecionada no Prêmio Portfólio FotoDoc 2025 — reforça o protagonismo da sociedade civil amazônica nas pautas socioambientais. Esses reconhecimentos expandem a circulação da imagem e sua capacidade de mobilização pública. A fotografia inscreve-se em uma zona periférica da semiosfera comunicacional, onde emergem linguagens alternativas ao discurso hegemônico do desenvolvimento. Nesse sentido, funciona como texto de fronteira que traduz o conflito entre a Amazônia vivida (ecossocial) e a Amazônia explorada (econômica), deslocando narrativas tradicionais e instaurando novas formas de sensibilidade pública.

A narrativa visual organiza-se a partir de pares simbólicos: vida vs. destruição, infância vs. catástrofe, cotidiano vs. violência estrutural. O menino corre em direção às chamas com uma panela na mão, objeto associado ao cuidado doméstico, à alimentação e à sobrevivência. Ao ser deslocada para o combate ao fogo, a panela converte-se em metáfora da subsistência ameaçada. O fogo, elemento vital nas cosmopolíticas amazônicas, aparece aqui como instrumento de extermínio. Essa inversão simbólica constitui uma tradução intersistêmica: a fotografia traduz o conflito entre os sistemas ecológico e econômico para a linguagem visual, preservando a tensão entre eles. A cena sintetiza a luta cotidiana de comunidades que vivem na fronteira de um ecocídio. O menino, ao mesmo tempo vulnerável e ativo, corporifica o conflito entre presente e futuro, entre o risco iminente e o desejo de permanência. A composição mobiliza um uso expressivo da cor: os tons vermelhos e laranjas das chamas contrastam com o azul do céu e da camiseta do menino, produzindo um choque cromático que intensifica a tensão entre vida e devastação. O enquadramento horizontal alinha

<sup>5</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/DIWhRuDR8tO/>  
Acessado em 18 de novembro de 2025.

o movimento do fogo com o da criança, reforçando a sensação de urgência. A inclinação do corpo, o gesto de correr, a queimadura no pé, a panela vazia, cada elemento atua como signo que articula resistência e impotência. O flagrante insere o espectador na materialidade da luta, sem estetizar a dor.

A fotografia constrói uma topologia amazônica que emerge da vivência periférica da floresta e de seu cotidiano. Esse gesto visual encarna a ambivalência da fronteira: revela simultaneamente o sagrado e o precário, o corpo e o território violado. A obra instaura uma topologia viva, na qual humano e natureza amazônica coexistem por proximidade sensível e afetiva. Ao transpor a noção de ícone como espaço de fronteira para o contexto amazônico, vemos na imagem um movimento tradutório que desloca o olhar convencional, aéreo, distante ou exotizante, para um olhar enraizado no território. Assim, a fotografia torna-se icônica não por representar o sagrado, mas por operar uma transformação na relação entre quem vê e quem é visto. Nesse sentido, o trabalho de Carolina Costa Jaguatirica pode ser compreendido à luz do que Ariella Azoulay (2008) denomina contrato civil da fotografia: uma relação política e ética que se estabelece entre fotógrafo, fotografado e espectador, anterior e independente das estruturas estatais. As imagens de Jaguatirica resultam não de um gesto de captura, mas de uma coabitação do território e do risco. A proximidade da câmera, a frontalidade dos olhares, a ausência de hierarquização sugerem uma participação no mesmo mundo, na qual a fotografia não interrompe a cena, mas integra-se a ela como elemento de um acontecimento compartilhado.

Ao espectador, a imagem pode provocar uma experiência de confronto: a infância ameaçada torna-se signo do futuro em colapso. Essa situação ativa o que Lotman (1990) denomina explosão semiótica, momento de ruptura na semiosfera em que novos sentidos emergem diante do indizível. A dor e a coragem do menino operam como vetores de indignação, empatia e mobilização. A fotografia torna visível a desigualdade estrutural da crise climática: aqueles que menos contribuem para sua causa são os que mais sofrem seus efeitos. O menino figura a infância amazônica como cidadania ecológica interrompida, articulação entre ética, território e sobrevivência.

O trabalho de Jaguatirica realiza uma tradução ética e estética, nos termos de Machado (2015): transforma dor e luta em linguagem visual que resiste ao apagamento. Ao circular em prêmios, exposições e mídias independentes, amplia seu alcance e sua potência de transformação pública, fortalecendo debates sobre justiça climática, direitos territoriais e políticas de proteção ambiental.

### 4.3 A experiência coletiva de desamparo na fotografia de Juliana Pesqueira

**Figura 3**



Porto do Balneário da Prainha, no Tarumã-Açu, em Manaus (AM). No registro, é possível ver como a estiagem afeta os portos e acessos a comunidades próximas. Registro feito em 08 de outubro de 2023 (Foto: Juliana Pesqueira/ Amazônia Real).

A fotografia de Juliana Pesqueira, publicada na reportagem de Elaíze Farias “Até a formiga desapareceu” (Farias, 2023), registra casas flutuantes e barcos encalhados sobre a lama no rio Tarumã-Açu, afluente do Rio Negro, em Manaus. Produzida durante a seca histórica de 2023, a imagem integra um especial jornalístico que denuncia os impactos da crise climática sobre comunidades ribeirinhas e indígenas da região.

Nos anos de 2023 e 2024, a Amazônia enfrentou condições de seca sem precedentes. Segundo a World Weather Attribution (WWA, 2024), a estiagem é resultado da convergência entre o aquecimento global e fenômenos como o El Niño e o aquecimento dos oceanos, o que aumentou em até 30 vezes a probabilidade da seca extrema nesse período. Essa redução drástica das chuvas provocou a queda dos níveis dos rios a valores mínimos em comparação aos últimos 120 anos, afetando diretamente os modos de vida das populações mais vulneráveis. O desabastecimento hídrico, a mortandade de peixes e botos e o isolamento das comunidades revelam uma crise que é simultaneamente ambiental, social e cultural.

A cena registrada por Pesqueira não é um episódio isolado, mas sintetiza a condição de todas as 61 comunidades ribeirinhas de Manaus, muitas delas sem acesso regular à cidade e sem respostas humanitárias adequadas. O encalhe das habitações flutuantes adquire nova dimensão quando confrontado com relatos de isolamento, falta de água potável, escassez de alimentos e interrupção de

serviços essenciais, elementos que transformam a imagem em evidência direta de um abandono sistêmico.

Assim, a fotografia não apenas documenta um evento climático; ela materializa a experiência coletiva de desamparo que atravessa a região.

O registro circula em um veículo de comunicação independente, a *Amazônia Real*, voltado à visibilidade das narrativas da floresta e das populações tradicionais. A imagem se insere, assim, em um espaço semiótico em que os signos visuais ultrapassam a função documental para se tornarem instrumentos de disputa política e cultural. Juliana Pesqueira integra um conjunto de fotografias locais que utilizam o fotojornalismo como gesto político e afetivo de resistência. Essa circulação traduz para o campo global da comunicação uma experiência local e periférica. O drama da seca, vivido no cotidiano das comunidades ribeirinhas, é transformado em narrativa imagética capaz de reconfigurar o lugar da Amazônia no imaginário climático mundial.

A narrativa visual se constrói a partir da oposição entre casas e rio. As habitações flutuantes e os barcos, signos identitários da cultura ribeirinha, encontram-se imobilizados na terra seca, indicando o colapso da ordem natural. O que deveria simbolizar adaptação ao regime das águas converte-se em metáfora da vulnerabilidade social e ecológica.

A fotografia também dialoga com o que os próprios moradores descrevem como um aviso da natureza: frutos que afloram fora de época, falta de peixes, sensação de “vapor” vindo do chão e árvores que não frutificam como antes. Esses sinais, relatados por ribeirinhos e indígenas, convergem com a cena visual de casas e barcos encalhados, transformando a imagem em um índice sensível do desritmo ecológico que desorganiza relações entre clima, terra e subsistência.

Nesse contexto, a fotografia opera como uma tradução visual do conhecimento local: não uma simples ilustração, mas um processo de modelização cultural que transcreve saberes expressos em narrativas orais e percepções corporais para o regime visual da imagem.

Ao inscrever esses saberes em uma nova partilha do sensível (Rancière, 2005), a fotografia amplifica seu alcance e os torna visíveis para um público que não partilha da experiência direta da seca, contribuindo para que o conhecimento dos ribeirinhos integre os debates mais amplos sobre a crise climática amazônica.

A composição destaca um ponto de vista aéreo, que remete ao olhar divino que tudo vê na cultura visual. A luz remete ao fim de tarde, o sol já se foi, mas suas cores permanecem refletidas nas poças do que antes era o rio. O rio seco visto de cima evidencia a imobilidade dos barcos e flutuantes encalhados que parecem corpos imóveis, índices de um crime. Os tons ocres da lama confrontam o imaginário das cores da floresta.

A Figura 3 é mais que um registro da estiagem, é a evidência de um rio que agoniza. A imagem suspende o tempo ao registrar a paralisação simultânea de rio, barcos e habitações, índices materiais da interrupção dos ciclos vitais

amazônicos. Ao registrar o rio seco, visto de cima, evidencia o deslocamento da habitação flutuante de seu elemento natural. Pesqueira traduz em imagem uma ruptura de fronteira simbólica: o espaço da vida torna-se espaço da ausência, e o signo da morada converte-se em metáfora da perda.

As casas flutuantes encalhadas funcionam como metáfora do corpo amazônico em exaustão: aquilo que deveria flutuar, mover-se e prover sustento está agora preso e exposto. Assim como as pessoas que relatam exaustão diante do calor (mulheres que não suportam mais trabalhar no roçado, pescadores que retornam com poucos peixes, idosos que dependem de ajuda para se deslocar), os barcos e casas flutuantes fotografados tornam-se imagens de uma Amazônia paralisada pelo avanço da crise.

Como em Andujar e Jaguatirica, o olhar da fotógrafa não é de fora, mas um gesto ético que transforma o testemunho em escuta. Torna-se visível o que Lotman (1990) identifica como a dimensão ética do espaço cultural: a paisagem não é mero cenário, mas organismo atingido pela crise. A fotografia é, assim, uma tradução visual da urgência do nosso tempo: apelo de uma terra de rios que exige um olhar de quem se recusa a virar o rosto diante da devastação. A ausência de pessoas e outras vidas na imagem desloca o signo da habitação para uma metonímia da própria comunidade, transformando o espaço vazio em rastro da perda e da suspensão do cotidiano.

Podemos pensar a Figura 3 como prática de modelização icônica do espaço amazônico, no sentido que Machado (2015) e Lotman (1990) propõem. Ao transpor o conceito de ícone como espaço de fronteira, que conjuga o visível e o invisível, o espiritual e o material, para o contexto amazônico, encontramos na fotografia de Pesqueira um movimento de tradução entre mundos, um ponto de vista interno que emerge da convivência com o território. A modelização do espaço se dá na tensão entre vida e morte, movimento e estagnação.

A fotografia de Pesqueira ultrapassa o registro factual para assumir uma função social: dar forma visível à desigualdade climática, conectar dramas locais à ética planetária. Nesse gesto, a imagem afirma-se como linguagem de resistência, memória e esperança na semiosfera amazônica. Ao expor, pela via documental, o colapso ambiental e social que desafia a mitologia de abundância associada à região, instaura um regime visual que desloca o olhar e reorganiza a percepção, fazendo emergir sujeitos e problemas historicamente invisibilizados.

## 5. Considerações

A partir dos conceitos da Semiótica da Cultura, é possível compreender as fotografias da crise climática na Amazônia como textos culturais inscritos em um espaço semiótico marcado por disputas de sentido. As imagens de Cláudia Andujar, Carolina Costa Jaguatirica e Juliana Pesqueira traduzem experiências

locais —indígenas, tradicionais, ribeirinhas— para códigos visuais do fotojornalismo e das artes, permitindo sua culturalização.

Sob a perspectiva da topologia cultural, a Amazônia revela-se como uma fronteira semiótica em permanente processo de tradução. O território não é um simples espaço físico, mas uma trama de relações simbólicas em que múltiplas linguagens coexistem em tensão e diálogo. Configura-se, assim, como uma semiosfera complexa, cuja dinâmica se define pela intraduzibilidade e pela interação entre sistemas heterogêneos que se tocam, se transformam e resistem mutuamente.

A fotografia torna-se um meio privilegiado para narrar a Amazônia: um signo que combina o dado e o criado. As imagens analisadas funcionam como ícones topológicos do território, pois não apenas o representam, mas encenam suas passagens, conflitos e metamorfoses. Convertem o espaço amazônico em campo dialógico de forças, no qual natureza e destruição se interpenetram e produzem novas narrativas visuais sobre o que significa habitar esta fronteira.

Na perspectiva lotmaniana, essa iconização constitui um processo de culturalização da informação: a imagem transforma o dado bruto, pandemias, genocídios, rios secos, flutuantes encalhados, incêndios, casas e crianças, em texto cultural, isto é, em pensamento materializado. Para Lotman (1996), a cultura opera por meio de textos que não apenas registram o real, mas o organizam simbolicamente, condensando memória, produzindo sentido e abrindo espaço para transformações semânticas. No caso das fotografias analisadas, essa materialização ocorre quando os elementos do mundo são organizados em sistemas de signos, como enquadramentos, luzes, composições, que não documentam passivamente, mas interpretam e convocam. Um menino com uma panela diante do fogo não é apenas um registro de um incêndio; é a materialização visual de uma ideia de resistência cotidiana. Uma casa flutuante encalhada na terra seca não é apenas a documentação da seca; é a condensação simbólica de uma ruptura ecológica, social e existencial. A imagem amazônica, desse modo, não é apenas rastro do real, mas criação de sentido: lugar onde memória e imaginação se encontram para mediar a experiência do colapso ambiental e a resistência dos povos da floresta.

Pensar a Amazônia por sua topologia e iconização, isto é, pelo modo como ela é convertida em signo visual, significa reconhecer que seu espaço é simultaneamente geográfico, político e estético. É na fronteira entre o visível e o invisível, entre o território e sua representação, que se disputa a tradução e o poder de fazer ver aquilo que historicamente foi silenciado. As imagens tornam-se, portanto, expressões e arenas simbólicas.

A noção lotmaniana de fronteira ilumina como a Amazônia se inscreve no imaginário nacional: presença e ausência, abundância e ameaça. Esse duplo movimento produz uma topologia que separa e une mundos distintos. É o lugar onde o interno, as culturas locais, e o externo, as forças de exploração e consumo,

se confrontam. Nesse sentido, a topologia amazônica é também ética: ela traduz o espaço liminar entre vida e morte, humano e não humano, visível e ignorado.

Andujar traduz o sofrimento e a resistência Yanomami para a linguagem da arte e dos direitos humanos; Jaguatirica transforma o incêndio em narrativa ética da infância amazônica; Pesqueira converte o silêncio da seca em metáfora da desigualdade climática. Cada uma atua como mediadora entre semiosferas contíguas, produzindo imagens que tornam experiências locais inteligíveis em outras linguagens culturais.

A partir dessa perspectiva, os trabalhos analisados se inscrevem no movimento tradutório da cultura. Suas fotografias não apenas comunicam conteúdos informativos, mas reconfiguram o sensível e os modos de existência no território. Elas traduzem o drama contemporâneo da destruição ambiental articulando códigos jornalísticos, documentais e poéticos. Ao circular por diferentes mídias, instauram novos sentidos e desafiam narrativas hegemônicas sobre o território amazônico e contribuem para a cultura visual sobre um território decisivo para o equilíbrio climático global.

Cada uma das fotógrafas atua como mediadora entre semiosferas contíguas, produzindo imagens que traduzem como experiência compartilhada. A fotografia torna-se, assim, fronteira semiótica: um espaço de tradução onde cosmologias, regimes de visibilidade e memórias coletivas se encontram e se transformam, a imagem funciona como mecanismo ativo de reorganização cultural.

Essas imagens constituem instrumentos simbólicos de pressão e proposição política, pois denunciam violações e exigem a formulação de políticas públicas eficazes e participativas no enfrentamento da crise climática. As fotógrafas evidenciam a urgência de ações governamentais que valorizem saberes locais, direitos ambientais e a centralidade das populações tradicionais e indígenas na preservação do meio ambiente.

A estética adotada rompe com o imaginário de abundância da floresta, reinscrevendo-a na iconologia distópica do colapso ambiental. Ao registrar paisagens áridas, rios secos e horizontes incendiados, as fotógrafas deslocam o olhar e expõem feridas invisibilizadas.

As obras de Andujar, Jaguatirica e Pesqueira não encerram um discurso, mas abrem o campo da experiência sensível, criando fissuras no presente pelas quais emergem novas formas de ver e compreender a Amazônia. Elas atuam como agentes da semiosfera e criadoras de perceptos e afetos, no sentido deleuziano, instaurando uma zona de contato entre tempos e linguagens que produz pensamento visual sobre o colapso ambiental e suas implicações éticas.

Assim, reafirmam a fotografia como prática tradutória e política, capaz de deslocar percepções, gerar consciência e forjar novas narrativas sobre a Amazônia em meio à crise climática. Ao revelar a dimensão trágica da devastação e, simultaneamente, elaborar modos de resistência simbólica, suas imagens tornam-se espaços de diálogo e transformação — lugares em que comunidades,

arte e jornalismo podem contribuir para a luta por uma escuta mais atenta ao território e a seus povos.

Esta pesquisa propõe uma leitura interseccional da produção visual de mulheres da Amazônia: evidencia que as lutas contra a mudança climática, a desigualdade de gênero e o racismo ambiental são inseparáveis. As imagens não apenas expõem injustiças, mas também oferecem modelos visuais de protagonismo feminino, ação coletiva e construção de futuros possíveis. Assim, a fotografia feminina na Amazônia emerge como linguagem ética e política, uma prática de liberdade que traduz visualmente as contradições do modelo extrativista e dá visibilidade a grupos historicamente silenciados.

## Referências bibliográficas

- Andujar, C. (2015). *Marcados*. Instituto Moreira Salles.
- Azevedo, S. (2023, outubro). Especial: A seca histórica e as queimadas na Amazônia. *Amazônia Real*.
- Azzi, C. F. (2012). Museus reais e imaginários: A metamorfose da arte na obra de André Malraux. *Lettres Françaises*, 13(2), 147-162.
- Bittar, E. C. B. (2023). Semiótica, fotografia e justiça social: Um estudo na fronteira entre semiótica da fotografia e semiótica do direito. *Estudos Semióticos*, 19(1), 1-20. <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2023.199998>
- Ballard, R. D. (1993). *Confronting environmental racism: Voices from the grassroots*. South End Press.
- Costa, C. (2025). *Impávido colosso: Entre a floresta e o fogo* [Portfólio]. FotoDoc. <https://fotodoc.com./portfolio/impavido-colosso-entre-a-floresta-e-o-fogo/>
- Farias, E. (2023, 11 de outubro). Até a formiga desapareceu. *Amazônia Real*. <https://amazoniareal.com.br/especiais/ate-a-formiga-desapareceu/>
- Guimarães, M. (2024, dezembro). Editorial – Guardiões das florestas e sua luta. *Revista Cenarium*. <https://revistacenarium.com.br/editorial-guardioes-das-florestas-e-sua-luta/>
- Instituto Vladimir Herzog. (2024). *Fronteiras da informação: Relatório de violência contra jornalistas na Amazônia Legal (2013-2023)*. <https://vladimirherzog.org/fronteirasdainformacao/>
- Lotman, I. (1984). On the semiosphere. *Sign Systems Studies*, 17, 5-23. <https://doi.org/10.12697/SSS.2005.33.1.09>
- Lotman, I. (1990). *Universe of the mind: A semiotic theory of culture* (A. Shukman, Trad.). Indiana University Press.
- Lotman, I. (1996). *La semiosfera* (D. Navarro, Trad.). Cátedra.
- Machado, I. (2015). Experiências do espaço semiótico. *Estudos de Religião*, 29(1), 13-34. <https://doi.org/10.15603/2176-1078/er.v29n1p13-34>
- Malraux, A. (1947). *Le musée imaginaire*. Gallimard.
- Nöth, W. (2015). The topography of Yuri Lotman's semiosphere. *International Journal of Cultural Studies*, 18(1), 11-26.
- ONU. (2015). *Transformando nosso mundo: A agenda 2030 para o desenvolvimento sustentável*. Nações Unidas. <https://brasil.un.org/sites/default/files/2020-09/agenda2030-pt-br.pdf>
- Pádua, J. A. de. (2006). *A ferro e fogo: A história e devastação da mata atlântica brasileira*.

- Livros & Redes*. <https://doi.org/10.1590/S0104-59701996000300014>
- Pardini, P. (2012). Natureza e cultura na paisagem amazônica: Uma experiência fotográfica com ressonâncias na cosmologia ameríndia e na ecologia histórica. *Revista de Antropologia*, 55(2), 665–698. <https://doi.org/10.1590/S1981-81222012000200017>
- Rammê, R. S. (2012). A política da justiça climática: Conjugando riscos, vulnerabilidades e injustiças decorrentes das mudanças climáticas. *Revista de Direito Ambiental*, 17(65), 367–389.
- Ranciêre, J. (2005). *A partilha do sensível: Estética e política* (M. C. C. Costa, Trad.). Editora 34.
- Santaella, L. (2003a). *Culturas e artes do pós-humano: Da cultura das mídias à cibercultura*. Paulus.
- Santaella, L. (2003b). *Estéticas tecnológicas: Novas formas de sentir*. Paulus.
- Segato, R. L. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia: Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Universidad Nacional de Quilmes/Prometeo.
- Segato, R. L. (2013). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos: Y una antropología por demanda*. Prometeo.
- Shiva, V. (1989). *Staying alive: Women, ecology and development*. Zed Books.
- Shiva, V. (1993). *Monocultivos da mente: Perspectivas da biodiversidade e da biotecnologia* (D. R. de Paula, Trad.). Gaia.
- Shiva, V., & Mies, M. (1993). *Ecofeminism*. Zed Books.
- Sontag, S. (2003). *Diante da dor dos outros* (R. Figueiredo, Trad.). Companhia das Letras.
- World Weather Attribution. (2024). *Climate change, not El Niño, main driver of exceptional drought in highly vulnerable Amazon River Basin*. <https://www.worldweatherattribution.org/climate-change-not-el-nino-main-driver-of-exceptional-drought-in-highly-vulnerable-amazon-river-basin/>