

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL
CAMPUS CHAPECÓ
CURSO DE HISTÓRIA**

ANA LUIZA DELA BRIDA MENEGATTI

**FLÁVIO DAMM E A HISTÓRIA DAS FOTOGRAFIAS DO LINCHAMENTO DE
CHAPECÓ**

CHAPECÓ

2026

ANA LUIZA DELA BRIDA MENEGATTI

**FLÁVIO DAMM E A HISTÓRIA DAS FOTOGRAFIAS DO LINCHAMENTO DE
CHAPECÓ**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de graduação História da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), como requisito para obtenção do título de Licenciado em História.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Machado

CHAPECÓ

2026

Bibliotecas da Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS

Menegatti, Ana Luiza Dela Brida
FLÁVIO DAMM E A HISTÓRIA DAS FOTOGRAFIAS DO
LINCHAMENTO DE CHAPECÓ / Ana Luiza Dela Brida Menegatti.
-- 2026.
55 f.

Orientador: Doutor Ricardo Machado

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -
Universidade Federal da Fronteira Sul, Curso de
Licenciatura em História, Chapecó, SC, 2026.

1. Linchamento. 2. Flávio Damm. 3. Fotografias. 4.
Memória. 5. Processo-Crime. I. Machado, Ricardo, orient.
II. Universidade Federal da Fronteira Sul. III. Título.

ANA LUIZA DELA BRIDA MENEGATTI

**FLÁVIO DAMM E A HISTÓRIA DAS FOTOGRAFIAS DO LINCHAMENTO
DE CHAPECÓ**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Curso de graduação História da Universidade Federal
da Fronteira Sul (UFFS), como requisito para
obtenção do título de Licenciado em História.

Este trabalho foi defendido e aprovado pela banca em
06/07/2026.

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
 **RICARDO MACHADO**
Data: 11/07/2026 15:19:30-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Prof. Dr. Ricardo Machado – UFFS

Orientador

Documento assinado digitalmente
 **DELICIO MARQUETTI**
Data: 12/07/2026 15:28:27-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Prof. Dr. Délcio Marquetti – UFFS

Avaliador

Documento assinado digitalmente
 **DAIANA SCHVARTZ**
Data: 13/07/2026 12:34:40-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Prof. Dra. Daiana Schwartz- IFSC

Avaliadora

Dedico este trabalho à minha mãe, que batalhou nas sombras do cotidiano para que os meus sonhos mais distantes pudessem se tornar realidade.

AGRADECIMENTOS

Nesse momento, corpo e alma transbordam de alegria. Chegar ao fim de um ciclo tão árduo, que antes parecia distante da minha realidade, manifesta-se agora como a concretização de um sonho. É uma honra imensa ter estudado em uma universidade pública, gratuita e de qualidade, vindo de uma família que, devido aos percalços da vida, não pôde alcançar os mesmos privilégios.

Agradeço, primeiramente, por toda a minha jornada, aos meus queridos pais, Luiz Vitoldo Menegatti e Rosane Zanchi Dela Brida, que batalharam incansavelmente todos os dias de suas vidas para que eu pudesse realizar os meus objetivos mais profundos. Meu pai, torneiro mecânico, forjou cada peça essencial para que eu pudesse caminhar nesta jornada que chamamos de vida, minha mãe, bancária, calculou cuidadosamente os passos certos para que eu não tropeçasse no caminho. Tenho um orgulho imenso em dizer que cresci em nossa casinha de madeira, lugar onde vivi as maiores alegrias da minha infância e do qual me recordo com profundo carinho. Agradeço por acolherem meus choros mais agonizantes, me ninando nas noites frias de inverno na caminhonete Willys, e por me ensinarem a amar a música, a literatura e as artes. Vocês me ensinaram a valorizar a simplicidade do cotidiano. Deixo registrado aqui: eu escolheria vocês em todas as vidas.

Agradeço aos meus avós maternos, Amélia Mariza e Lari Rodolfo, por me acolherem em todas as férias de verão. Foi nesses momentos que descobri a magia da leitura e me debrucei sobre tantos livros que hoje não sou capaz de contar. Agradeço à minha avó, especialmente, por sempre me incentivar nos estudos, chegando a subir o viaduto de Cruz Alta nos dias mais quentes de janeiro apenas para comprar os meus materiais escolares. Ao meu tio Roberto, por ter me dado de presente a obra que despertou em mim uma paixão insaciável pela leitura. Agradeço também à minha avó paterna, Suzete, que já não se encontra neste plano terreno, com quem eu partilhava o grande fascínio pela poesia, e que me ensinou, até os seus últimos dias, que *viver é lutar*.

À minha irmã, Edna Menegatti, que desbravou primeiro as trilhas da educação, obrigado pelas inúmeras caronas, pelo incentivo constante nos concursos e pelo carinho dedicado aos painéis de cada aniversário. Você sempre foi meu espelho e fonte de inspiração.

Aos meus fiéis 'cãopanheiros', Belinha e Romeu, pela (não)silenciosa e constante companhia nas longas madrugadas de estudos, transformando a exaustiva rotina acadêmica em momentos de leveza e afeto.

Às minhas irmãs de alma, Alícia, Camila e Fernanda, testemunhas do meu

crescimento e artífices da pessoa que me tornei, obrigada pela cumplicidade desde os bancos escolares, quando dividíamos sonhos grandiosos e projetávamos o nosso futuro. Minha gratidão por cada vivência compartilhada, pois foi ao lado de vocês que experimentei oportunidades que eu jamais imaginei alcançar. Embora os caminhos da vida adulta tenham imposto distâncias geográficas e rotinas distintas, a memória desse laço é o refúgio a que recorro nos dias mais difíceis. Olhar para trás e lembrar de nós, mais do que sentir saudade de um tempo distante, é a certeza de que o afeto que nos uniu continua a ancorar quem eu sou no presente.

Minha gratidão estende-se, de forma muito especial, ao meu namorado, Gustavo, por tantos anos de terna parceria e cumplicidade. Obrigado por ser o meu lar, apoiando os meus projetos e me incentivando a persistir nos momentos em que tudo parecia desmoronar. Foi ao seu lado, dividindo o silêncio das madrugadas de estudo, que compreendi o verdadeiro significado do amor, aquele que se constrói na prática e no esforço mútuo para alcançarmos o futuro com que sonhamos.

Agradeço imensamente aos professores que fizeram parte dessa jornada. Desde o ensino fundamental, eu já tinha a certeza da profissão que escolheria, por isso, agradeço em especial à professora Márcia, que transbordava sua paixão pela literatura e com quem tive o prazer de participar do grupo de contação de histórias. Agradeço também ao meu orientador, Ricardo Machado, por tantas oportunidades proporcionadas, desde os registros fotográficos na Livraria Humana até a introdução ao mundo acadêmico na universidade. Da mesma forma, agradeço ao professor Bruno Antonio Picoli pela oportunidade na iniciação científica, experiência que agregou imenso valor à minha trajetória.

À Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS) e, de modo muito especial, ao curso de História. Minha gratidão por terem sido mais do que um espaço de ensino, mas um verdadeiro lugar de encontros, transformações e amadurecimento humano. Agradeço aos professores pela generosidade em partilhar saberes e pela paciência em guiar meus passos. Esta conquista é o reflexo direto do compromisso desta universidade com a formação de profissionais conscientes de seu papel.

Aos meus estimados colegas de jornada acadêmica, minha profunda gratidão pela parceria inabalável nos infindáveis trabalhos em grupo e pela cumplicidade nos momentos em que os desafios pareciam impossíveis. Obrigado pelo acolhimento constante e por tornarem a rotina dos estudos um espaço de verdadeira amizade e crescimento mútuo.

A todos aqueles que, de alguma forma, fizeram parte desta jornada, que fizeram o caminho parecer mais leve, me apoiaram neste sonho e agregaram valor à minha trajetória,

expresso minha profunda gratidão. Nenhum trabalho acadêmico se constrói em isolamento, ele é fruto de conexões, paciência e afeto. Encerro este ciclo ciente de que cada contribuição, por mais silenciosa que tenha sido, foi fundamental para edificar esta conquista coletiva.

Recordar é um ato ético, tem um valor ético em si mesmo e por si mesmo. A memória é, de forma dolorosa, a única relação que podemos ter com os mortos. (Sontag, 2003, p. 96.)

RESUMO

O presente Trabalho de Conclusão de Curso analisa o linchamento de quatro homens ocorrido em Chapecó, Santa Catarina, em outubro de 1950, sob a perspectiva da história visual, fotografia e da análise documental. O objetivo central é analisar o contraste interpretativo e ético entre as imagens capturadas pelo fotógrafo Flávio Damm, publicadas na revista *O Cruzeiro*, e as dez fotografias periciais anexadas aos autos do Processo-Crime nº 183/1950. Metodologicamente, a pesquisa ampara-se no em fontes hemerográficas, judiciais e fotográficas utilizando o referencial teórico de Roland Barthes, Susan Sontag e Ariella Azoulay para analisar o controle social sobre o que é exposto ao olhar público e para debater o papel histórico e ético contido na própria existência de uma fotografia de barbárie. Os resultados demonstram que a narrativa midiática operou na construção de um espetáculo da dor, valendo-se de enquadramentos panorâmicos e da seletividade visual para domesticar a violência e associar o interior catarinense a um imaginário de selvageria e atraso social. Em contrapartida, as imagens preservadas no processo judicial expõem a crueza da morte em sua face mais imediata e desumanizada no interior das celas. Esses registros trazem à tona a materialidade da tortura e os vestígios práticos do crime que o discurso jornalístico preferiu silenciar. Conclui-se que o ato de fotografar em contextos de extrema vulnerabilidade não constitui um registro passivo, mas uma extensão do poder soberano. Assim, o resgate das fotografias censuradas cumpre o compromisso ético de romper com o esquecimento institucionalizado, devolvendo a dignidade histórica aos sujeitos vitimados pela barbárie coletiva.

Palavras-chave: Linchamento; Flávio Damm; Fotografias; Memória; Processo-Crime.

ABSTRACT

This Undergraduate Thesis analyzes the lynching of four men that occurred in Chapecó, Santa Catarina, in October 1950, through the lens of visual history, photography, and documentary analysis. The central objective is to analyze the interpretative and ethical contrast between the images captured by photographer Flávio Damm, published in the magazine *O Cruzeiro*, and the ten forensic photographs attached to the judicial records of Criminal Case No. 183/1950. Methodologically, the research relies on periodical press, judicial, and photographic sources, utilizing the theoretical frameworks of Roland Barthes, Susan Sontag, and Ariella Azoulay to analyze social control over what is exposed to the public gaze and to debate the historical and ethical role inherent in the very existence of a photography of barbarism. The results demonstrate that the media narrative operated in the construction of a spectacle of pain, employing panoramic framing and visual selectivity to domesticate violence and associate the interior of Santa Catarina with an imaginary of savagery and social backwardness. In contrast, the images preserved in the judicial process expose the crudeness of death in its most immediate and dehumanized face inside the cells. These records bring to light the materiality of torture and the practical vestiges of the crime that the journalistic discourse chose to silence. It concludes that the act of photographing in contexts of extreme vulnerability does not constitute a passive record, but rather an extension of sovereign power. Thus, the recovery of censored photographs fulfills the ethical commitment to break with institutionalized forgetting, restoring historical dignity to the subjects victimized by collective barbarism.

Keywords: Lynching; Flávio Damm; Photographs; Memory; Criminal Case.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Chegada dos jornalistas na cidade de Chapecó pós linchamento.....	21
Figura 2 – Página dupla da revista <i>O Cruzeiro</i> sobre o linchamento de Chapecó, com as fotografias de Flávio Damm.....	24
Figura 3 - O mais valioso documento do Linchamento.....	27
Figura 4 - “De maneira muito pouco simpática a cidade de Chapecó entrou para a História.”.....	28
Figura 5 - A foto capa.....	32
Figura 6 - A face transformada.....	34
Figura 7 - O corpo isolado.....	35
Figura 8 - O corpo dos pés à cabeça.....	36
Figura 9 -A observação dos corpos.....	39
Figura 10-A tentativa de cobrir a cena	40
Figura 11- A tentativa de cobrir a cena, oitava imagem do processo.....	41
Figura 12- A tentativa de cobrir a cena, nona imagem do processo.....	41
Figura 13- A última foto.....	43
Figura 14- O conjunto de fotos.....	45

PRÓLOGO

As lembranças da minha infância emergem de forma fragmentada, como sombras projetadas pelo calor do fogão a lenha nas noites frias de Santa Catarina. Ao redor daquele fogo, ouvia meu pai, Luiz, narrar histórias que pareciam não pertencer apenas a ele, mas a um tempo ancestral de trabalho árduo na roça e isolamento na chácara distante. Foi em uma dessas noites, por volta dos meus oito anos, que o conforto do lar deu lugar a uma inquietação profunda. Ouvi, pela primeira vez, o relato de um acontecimento que perseguiu a família Menegatti por décadas como um espectro de curiosidade e ressentimento: o Linchamento de Chapecó de 1950. Através das palavras de meu pai, que reproduzia os testemunhos de meu avô e bisavô, tomei conhecimento da brutalidade ocorrida no centro da cidade onde vivíamos. Ele descrevia a frieza de uma multidão em fúria, o tilintar de correntes, o clamor das armas e os gritos de quatro homens submetidos à tortura e à morte. A revelação mais perturbadora, contudo, foi saber que meu próprio bisavô havia presenciado aquela barbárie de corpo e alma. Diante de tal violência, eu me questionava como o ser humano poderia ser capaz de tamanha atrocidade. Essa história tornou-se, para mim, um segredo compartilhado em voz baixa, uma "maldição" familiar repassada entre gerações, já que, nas escolas ou no convívio social da adolescência, o passado sombrio da cidade era envolto em silêncio. O tema, no entanto, insistia em me perseguir. No primeiro semestre da graduação em História na UFFS, ao realizar um trabalho para a disciplina de Arqueologia sobre a Catedral Santo Antônio, deparei-me novamente com o linchamento, cujo estopim fora justamente o incêndio da antiga igreja. Agora, na vida adulta e após inúmeros diálogos com meu pai sobre esses *fantasmas*, encontro-me diante de uma nova versão dos fatos, amadurecida pelo rigor acadêmico. É impressionante como este tema me acompanhou desde o despertar da curiosidade infantil até o presente momento, em que escrevo meu Trabalho de Conclusão de Curso. O que outrora era um relato assombrado de família, hoje se transforma em objeto de pesquisa, buscando luz sobre a memória e a imagem daquela barbárie que Chapecó, por muito tempo, tentou esquecer.

SUMÁRIO

1- INTRODUÇÃO	13
2- CAPÍTULO 1: A CONSTRUÇÃO VISUAL DA BARBÁRIE: MEMÓRIA E FOTOJORNALISMO EM O CRUZEIRO	16
2.1 FOGO, SANGUE E POLÍTICA: AS RAÍZES DO LINCHAMENTO E SEUS NARRADORES	16
2.2 O "MAIS VALIOSO DOCUMENTO": A CHEGADA DA IMPRENSA EM CHAPECÓ	22
3- CAPÍTULO 2: A FOTOGRAFIA NA “CAPTURA” DO CRIME	32
3.1 VESTÍGIOS, DESUMANIZAÇÃO E A CRUEZA DA MORTE NO ARQUIVO JUDICIÁRIO	32
3.2 A APROXIMAÇÃO DO PLANO E A SELETIVIDADE DA VIOLÊNCIA:	40
3.3 AS FOTOGRAFIAS LADO A LADO	45
CONCLUSÃO	49
REFERÊNCIAS	51

1. INTRODUÇÃO

Na década de 1950, o Oeste de Santa Catarina configurava-se como uma complexa zona de fronteira agrícola, onde a promessa de modernização socioeconômica coexistia tensamente com estruturas arcaicas de mandonismo local e coronelismo político. Foi nesse cenário de profunda efervescência e fragmentação social que a cidade de Chapecó viu ruir sua aparente coesão comunitária a partir do incêndio da Igreja Matriz Santo Antônio, em 4 de outubro de 1950 — um ato interpretado pela coletividade majoritariamente católica e de matriz imigrante não apenas como uma infração patrimonial, mas como um sacrilégio intolerável ao núcleo simbólico de sua identidade. A subsequente caçada e detenção dos supostos culpados, longe de se encerrar nos ritos formais do aparato jurídico-estatal, culminou na madrugada de 19 para 20 de outubro, quando uma multidão sitiou a cadeia pública, arrebatou os acusados da tutela do Estado e os submeteu a uma execução sumária e brutal, sendo queimados vivos. Este trágico episódio de violência coletiva, contudo, não se esgotou na materialidade do fogo e do sangue nas ruas daquela vila isolada, ele inaugurou um segundo e perene capítulo no momento em que as lentes do fotojornalismo nacional penetraram no pátio daquela delegacia, transformando os vestígios da barbárie em um complexo e disputado campo da imagem.

Tendo isso em vista, o presente Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) tem como objetivo central analisar a construção da narrativa visual em torno do Linchamento de Chapecó, ocorrido em outubro de 1950, investigando o papel da fotografia na consolidação de uma memória coletiva e na espetacularização da violência. O episódio, marcado pelo incêndio da igreja local e o subsequente assassinato de quatro homens sob custódia do Estado, transcendeu a esfera de um crime local para se tornar um acontecimento na história da mediação da violência no Brasil, impulsionado pela cobertura da revista *O Cruzeiro*. A pesquisa busca compreender como as escolhas estéticas e editoriais, perpetuadas pela reprodutibilidade técnica da imprensa, fixaram uma imagem do medo no imaginário nacional, e confrontar essa narrativa pública e privada com os registros fotográficos que permaneceram restritos aos autos do processo-crime, invisíveis ao grande público.

Para fundamentar a reflexão historiográfica e teórica sobre a imagem, este trabalho apoia-se em autores fundamentais. A análise da representação da violência dialoga diretamente com Susan Sontag, especialmente em suas obras *Sobre a fotografia* (2004) e *Diante da dor dos outros* (2003). Sontag oferece o suporte crítico para questionar se a exposição contínua a imagens de atrocidades gera sensibilização ou, paradoxalmente, uma

anestesia moral, transformando o sofrimento alheio em objeto de consumo e espetáculo. A discussão sobre a circulação dessas imagens em um veículo de massa como a revista *O Cruzeiro* é alicerçada nos conceitos de Walter Benjamin, apresentados em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (2018) e *Pequena história da fotografia* (2017). Benjamin permite compreender como a fotografia, ao perder sua aura de unicidade e ser multiplicada pelas rotativas da imprensa, ganha um valor de exposição política e social, moldando a percepção das massas.

No campo da fenomenologia da imagem, recorre-se a Roland Barthes e sua obra *A câmara clara* (1984), para explorar a relação intrínseca entre fotografia, morte e o "isso-foi" (o noema da fotografia), essenciais para a análise dos corpos vitimados no linchamento. Complementarmente, a pesquisa incorpora a perspectiva de Ariella Azoulay em *História potencial: desaprender o imperialismo* (2021). A autora propõe uma reavaliação do papel do fotógrafo não apenas como um documentarista passivo, mas como um agente político que, através do obturador, pode tanto perpetuar estruturas de dominação quanto abrir espaço para histórias potenciais que foram silenciadas. No que tange à contextualização histórica e factual do evento, a obra de Mônica Hass, *O linchamento que muitos querem esquecer* (2017), serve como base fundamental para compreender as dinâmicas locais de poder, o coronelismo e as tensões sociais que culminaram na tragédia de 1950.

A estrutura deste trabalho foi organizada de modo a conduzir o leitor do contexto público e midiático para a análise documental. O primeiro capítulo dedica-se a situar o evento histórico e a trajetória do fotógrafo Flávio Damm e do repórter José Leal. A reconstrução do perfil profissional de Damm apoia-se na entrevista concedida a Paulo César Boni (2013), que elucida a ética do fotógrafo pautada no desejo de ver por quem não viu, e na análise de Ana Maria Mauad (2005), que situa Damm como um mediador cultural fundamental na escrita da história contemporânea brasileira através da imagem. Analisa-se como esse olhar, moldado pela estética do fotojornalismo moderno e pela linha editorial de *O Cruzeiro*, construiu a narrativa oficial do linchamento na década de 1950.

No capítulo seguinte, a pesquisa adentra os arquivos do judiciário. Serão expostas e analisadas as fotografias que não foram publicadas pela imprensa, mas que constam no Processo-Crime nº 183/1950. A proposta é analisar essas imagens uma a uma, contrastando-as com aquelas selecionadas para a revista. Busca-se, assim, entender os critérios de seleção que definiram a capa do jornal e a edição da reportagem: o que foi mostrado e o que foi ocultado? A análise visa demonstrar como a edição de imagens operou na construção de uma memória, priorizando o choque visual em detrimento, muitas vezes,

da dignidade humana ou da complexidade dos fatos.

Diante desse cenário, a relevância deste trabalho reside não apenas na recuperação de um episódio negligenciado pela história oficial do estado, mas, fundamentalmente, na problematização dos suportes visuais que mediarão sua posteridade. Longe de pretender esgotar as respostas sobre a culpa ou a inocência dos envolvidos no incêndio ou no linchamento, a pesquisa debruça-se sobre olhar perante as imagens. Trata-se, portanto, de um esforço historiográfico para desconstruir a aparente neutralidade do registro fotográfico, demonstrando que a operação da memória é um campo de forças em constante disputa. Ao final, este trabalho propõe que olhar para o avesso do arquivo — para aquilo que a grande imprensa ocultou nas sombras das celas — é um ato de reparação histórica indispensável para devolver a dignidade aos sujeitos tragados pela violência e para compreender os traumas que ainda ecoam no tecido social de Chapecó.

2. CAPÍTULO 1: A CONSTRUÇÃO VISUAL DA BARBÁRIE: MEMÓRIA E FOTOJORNALISMO EM *O CRUZEIRO*

2.1 FOGO, SANGUE E POLÍTICA: AS RAÍZES DO LINCHAMENTO E SEUS NARRADORES

O Linchamento de Chapecó, ocorrido na noite de 17 para 18 de outubro de 1950, na então pequena cidade do Oeste de Santa Catarina, transcendeu a esfera de um crime local para se tornar um evento emblemático da violência social, política e da midiaticização no Brasil. O ato de justiça sumária resultou no assassinato de quatro homens — Romano Ruani, Ivo de Oliveira Paim e os irmãos Orlando e Armando Lima — que, após serem mortos a tiros, facadas e pauladas, tiveram seus corpos arrastados para a praça pública e queimados, sob a conivência de uma multidão.¹ O contexto para a explosão da violência era de profunda instabilidade social e política, marcada por um histórico de conflitos territoriais e étnicos na região, onde a identidade do chamado colono (imigrante ou descendente de europeu) era construída em oposição ao caboclo e ao forasteiro, vistos como sinônimos de atraso e ameaça.² A cidade, que passava por mudanças nas suas bases políticas com a derrota das forças agrárias do Partido Social Democrata (PSD) nas eleições de 3 de outubro de 1950, vivia um clima de tensão acirrado pela circulação de gente nova e diferente.³

O estopim imediato para o linchamento foi o incêndio da Igreja Matriz de Santo Antônio, ocorrido em 4 de outubro de 1950. A igreja, símbolo central da fé e da identidade da comunidade de colonos, majoritariamente ítalo-brasileira e católica, representava o bem mais precioso da cidade.⁴ A reação da comunidade foi inflamada pelo sermão do pároco, que pregou que os incendiários mereciam ser queimados, conferindo à vingança uma força de lei e acirrando o fanatismo popular. A investigação, conduzida pelo delegado Arthur Argeu Lajus, rapidamente recaiu sobre os então forasteiros Romano Ruani e Ivo de Oliveira Paim, que foram presos e submetidos a tortura. Sob coação, eles confessaram o incêndio e acusaram Orlando Lima de ser o mentor intelectual. A prisão dos irmãos Lima, no entanto, tinha motivações mais complexas, envolvendo desavenças antigas entre o delegado Lajus e

¹ HASS, Mônica. *O linchamento que muitos querem esquecer*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2017.

² SANTOS, M. L. (2015). *O linchamento e seus discursos: a alteridade e a identidade na formação da Chapecó de 1950* (Trabalho de Conclusão de Curso). Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

³ RADIN, J. C.; CORAZZA, G. Linchamento de 1950. In: *Dicionário histórico-social do oeste catarinense*. Chapecó: Editora UFFS, 2018. p. 87-92. Disponível em: <https://doi.org/10.7476/9788564905658.0020>. Acesso em: 7 nov. 2025.

⁴ SANTOS, ref 2.

Orlando Lima, que era ecônomo do Clube Recreativo Chapecoense e estava ligado à oposição política.⁵

O linchamento foi um ato de violência coletiva, mas não espontâneo. Foi precedido por um intenso trabalho de aliciamento e preparação, com a circulação de boatos e abaixo-assinados pedindo punição. Supostamente, o delegado do caso e seus homens de confiança teriam convidado moradores locais para invadir a cadeia e matar os presos. O último encontro dos vingadores, muitos deles embriagados e armados, ocorreu no pavilhão da igreja incendiada.⁶ Na madrugada do dia 18, cerca de 80 a 100 pessoas sitiaram a cadeia, resultando no linchamento dos quatro presos, num ato de sucessão de fatos que a elite local tentou apagar da memória.⁷

O Processo-Crime 183/1950⁸ revela a brutalidade do evento e a tentativa de encobrimento. Os Autos de Exame Cadavérico descrevem as múltiplas lesões sofridas pelas vítimas antes e durante o linchamento. O depoimento de Emílio Loss, por exemplo, um dos réus, detalha a invasão da cadeia e a participação de diversos indivíduos, muitos dos quais tentaram se eximir da culpa posteriormente. O processo também contém os Autos de Exame de Lesões Corporais em Orlando e Armando Lima, realizados antes do linchamento, que comprovam a tortura a que foram submetidos, um fato que o juiz da época optou por ignorar.⁹ A cobertura jornalística do evento foi crucial para sua projeção nacional e internacional. A revista *O Cruzeiro*, um dos veículos de maior circulação em território nacional na época, reportou o bárbaro acontecimento na edição de 11 de novembro de 1950, com reportagem de José Leal e fotografias de Flávio Damm. A reportagem, que apresentou Chapecó como uma cidade violenta, teve um impacto tão forte que o assunto se tornou tabu por anos, e as edições do jornal local *A Voz de Chapecó* referentes aos dias do linchamento já não se encontram mais na Biblioteca de Chapecó.¹⁰

O processo-crime subsequente, que se estendeu de 1950 a 1956, revelou a complexa dinâmica de poder local. O julgamento, transferido para a cidade de Porto União em Santa Catarina, indiciou cerca de 40 pessoas. O delegado Lajus foi inicialmente condenado a 24

⁵ RADIN, CORAZZA, ref. 3.

⁶ Ibid.p. 90-91.

⁷ HASS, ref 1.

⁸ SANTA CATARINA. Poder Judiciário. Comarca de Chapecó. Processo-crime n. 183/1950. Autora: Justiça Pública. Réus: Arthur Argeu Lajus, Emílio Loss e outros. Chapecó, 1950. Autos originais digitalizados. Disponível em:

<https://drive.google.com/drive/folders/0B17vvvqP1SNbajNERTV6bXJiU0k?resourcekey=0-f8mzVc8S2RVdNmjTDbyWRg>. Acesso 15 nov. 2025.

⁹ SANTOS, ref 2.

¹⁰ RADIN, CORAZZA, ref. 3, p. 91.

anos de prisão, mas foi absolvido por unanimidade em um novo júri após o retorno do PSD ao poder municipal, evidenciando o caráter político do processo. O linchamento, portanto, não se configurou apenas como uma instância de justiça popular, mas sim como o testemunho radical da violência coronelista e das estruturas de dominação vigentes que buscavam eliminar aqueles que representavam uma ameaça à ordem estabelecida.¹¹ Este ato de justiça pelas próprias mãos, que se insere em um histórico de violência agrária e coronelista na região, o crime produziu uma profunda fratura no debate público da época, ao mesmo tempo em que colocou em dúvida a eficácia das forças institucionais diante da radicalidade do conflito.

A produção fotográfica, sob esse contexto, recusa a condição de simples testemunho visual, assumindo a função de mecanismo discursivo que modela a percepção do trauma para se estabelecer como um dispositivo de memória e um agente de sensibilização, conforme discutido por autores fundamentais para a teoria da imagem. Susan Sontag, em *Diante da dor dos outros*, argumenta que a fotografia de atrocidades, ao mesmo tempo que choca e informa, corre o risco de dessensibilizar ou transformar o sofrimento em espetáculo, tornando-se um objeto de consumo estético ou moral.¹² A repetição da imagem da violência pode, paradoxalmente, anestesiar a capacidade de resposta do observador, transformando a tragédia em algo distante e familiar. A fotografia, ao congelar o instante da barbárie, oferece um testemunho, mas também impõe uma versão da história, uma narrativa visual que, no caso de Chapecó, precisa ser problematizada em suas implicações éticas e estéticas.

Em diálogo com essa perspectiva, a historiadora e teórica da fotografia Ariella Azoulay, em sua obra *História potencial: desaprender o imperialismo* propõe uma reavaliação radical do papel da fotografia e do fotógrafo. Para Azoulay, a fotografia é um evento em si, um encontro que estabelece uma ligação entre o fotógrafo, o fotografado e o espectador.¹³ Ao invés de apenas registrar o que aconteceu, o fotógrafo, como agente político, tem a responsabilidade de intervir e de manter viva a possibilidade de uma história diferente, uma história potencial. No caso de Chapecó, a análise do trabalho de Damm deve considerar se seu olhar, ao invés de apenas documentar a barbárie, conseguiu preservar a dignidade dos linchados ou se, ao contrário, reforçou a espetacularização da violência, perpetuando o terror como um mecanismo de controle social. A fotografia, para Azoulay, exige uma leitura que vá além do que é visível, buscando as relações e os silêncios que a

¹¹ Ibid. p. 88.

¹² SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

¹³ AZOULAY, Ariella Aïsha. *História potencial da fotografia*. São Paulo: Ubu, 2021. p. 195-196.

imagem carrega, reativando o encontro que se estabelece no momento do clique.¹⁴

Ainda no campo teórico, a reflexão sobre a circulação e a recepção dessas imagens se beneficia da análise de Walter Benjamin sobre a "aura" e a "era da reprodutibilidade técnica".¹⁵ A fotografia de imprensa, ao ser massivamente reproduzida em veículos como *O Cruzeiro*, perde a aura de unicidade da obra de arte, mas ganha um poder de penetração e de construção de imaginário social sem precedentes. A reprodutibilidade técnica permite que a imagem do linchamento se torne um ícone, um símbolo da violência que transcende o evento original, sendo consumida e reprocessada pela memória coletiva. A forma como *O Cruzeiro* diagramou e legendou as fotos de Flávio Damm é um exemplo de como a técnica de reprodução é utilizada para amplificar o impacto e a narrativa editorial, transformando o evento em um produto cultural de consumo em massa.

Flávio Damm nasceu em 8 de agosto de 1928, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, foi uma figura central no fotojornalismo nacional, sendo filho de Arthur Oscar Damm o qual era telegrafista e Cândida Osório Silveira Damm, teve em sua vida a companhia de mais quatro irmãos. Sua carreira, iniciada como auxiliar de laboratório do fotógrafo alemão Ed Keffel.¹⁶ Flávio Damm foi casado com Maria de Lourdes Medeiros, irmã do também fotógrafo José Medeiros, e deste casamento teve um filho, o conhecido ator, comediante e artista plástico Cândido Medeiros Damm. Além de seu trabalho em *O Cruzeiro*, ele foi co-fundador da agência fotográfica *Image* em 1962 e autor de diversos livros como *Brasil Futebol Rei* (1965) e *Fotografias de Flávio Damm* (1990). Faleceu no Rio de Janeiro, em 19 de agosto de 2020.

Sua trajetória confunde-se com a própria história do fotojornalismo moderno no Brasil, um campo profissional e cultural marcado por tensões entre o registro objetivo e a construção narrativa, como descreveu o professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina, Paulo César Boni ao entrevistar Flávio Damm.¹⁷ Seu despertar para a fotografia ocorreu ainda na infância, aos 11 anos, ao ver no jornal imagens da invasão da Polônia em 1939, o que despertou seu desejo de “ver por quem não viu”.¹⁸ Essa motivação inicial, que associa a fotografia à necessidade de testemunho e à superação da distância, é um elemento crucial para compreender a ética que pautam sua

¹⁴ Ibid.

¹⁵ BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*. 1. ed. Porto Alegre: L&PM, 2018.

¹⁶ MAUAD, Ana Maria. Flávio Damm, profissão fotógrafo de imprensa: o fotojornalismo e a escrita da história contemporânea. *História*, São Paulo, v. 24, n. 2, p. 41-78, 2005.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ BONI, Paulo César. Entrevista: *Flávio Damm. Discursos Fotográficos*, Londrina, v. 9, n. 14, p. 243-270, jan./jun. 2013.

carreira. A busca por documentar o que estava oculto ou distante, por levar o mundo ao leitor, tornou-se a marca de seu trabalho.

Poucos anos depois, publicou suas primeiras fotografias na *Revista do Globo*, onde, aos 18 anos, assumiu a posição de fotógrafo titular. O marco inicial de sua consagração profissional, e um episódio decisivo para a história política brasileira, foi a reportagem de 1948 sobre o retorno de Getúlio Vargas à cena política após o Estado Novo.¹⁹ Intitulada “A longa viagem de volta”, a reportagem reuniu 23 fotografias do ex-presidente em sua fazenda de São Borja, circulando internacionalmente e desempenhando um papel central na reabilitação da imagem pública de Vargas. A análise da historiadora Ana Maria Mauad, com base em seu artigo *Flávio Damm, profissão fotógrafo de imprensa: o fotojornalismo e a escrita da história contemporânea*, demonstra que, nessas imagens, Damm construiu uma narrativa visual que destaca a vitalidade e a autoridade de Vargas, mesmo em momentos do cotidiano, revelando como a fotografia opera como instrumento de legitimação histórica e de formação da memória coletiva.²⁰ Esse trabalho precoce já demonstrava a capacidade de Damm de ir além do registro factual, utilizando a fotografia como ferramenta de construção de imagem e de narrativa política.

Em 1949, Damm se muda para o Rio de Janeiro e é contratado pela revista *O Cruzeiro*, a mais importante revista ilustrada do período, onde permaneceria por dez anos, Damm produziu cerca de 430 reportagens para a revista, cobrindo eventos nacionais e internacionais de grande relevância.²¹ Nesse ambiente, Damm consolidou sua identidade profissional, inserindo-se no circuito de fotógrafos de imprensa que definiriam os rumos do fotojornalismo no Brasil. Sua década na revista foi marcada pela cobertura de grandes eventos nacionais e internacionais, como as últimas fotos de Eva Perón (1952), a coroação da Rainha Elizabeth II (1953) e o célebre “crime do Sacopã”.²² A diversidade de temas e a qualidade técnica de seu trabalho o estabeleceram como um dos principais nomes da fotografia brasileira. A experiência em *O Cruzeiro* permitiu a Damm atuar como um mediador cultural, traduzindo os fatos em memória compartilhada. No entanto, a entrevista concedida a Paulo César Boni em 2013 revela as contradições desse período, como a censura e a progressiva substituição das grandes reportagens pelo colunismo social, o que culminou em sua demissão em 1959, após protestar contra o esvaziamento editorial da

¹⁹ MAUAD, ref. 16.

²⁰ Ibid. p. 70-73.

²¹ BONI, ref. 18, p. 248-250.

²² Ibid. p. 44.

revista.²³ Essa postura crítica e a defesa intransigente de uma fotografia engajada e sensível são elementos que definem o perfil ético de Damm e que devem ser considerados na análise de sua cobertura em Chapecó. Ele não é apenas um repórter visual, mas um agente histórico que, em conjunto com a imprensa, define quais acontecimentos são elevados à categoria de notícia e de memória histórica.

Seu parceiro na cobertura da reportagem, o jornalista José Leal da Silva, nasceu em 20 de dezembro de 1924, em Alagoa Nova, Paraíba, e integrou-se ao jornalismo nacional ainda jovem, migrando para o Rio de Janeiro em busca de oportunidades. Iniciou sua carreira profissional na revista *O Cruzeiro* em 1946 período em que o periódico se consolidava como a principal revista ilustrada do país. Leal viajava pelo país realizando reportagens investigativas, característica marcante do jornalismo da revista naquele período. Posteriormente, atuou também no jornal *O Globo*, onde produziu a série “180 dias na fronteira da loucura”, premiada com o Prêmio Esso de Reportagem em 1956, comprovando seu prestígio e reconhecimento profissional. Trabalhou ainda em outras publicações e, nos últimos anos de vida, serviu na assessoria de imprensa do Ministério da Fazenda, durante o governo de Juscelino Kubitschek, no final da década de 1950, sob a gestão do ministro José Maria Alkmim. Faleceu no Rio de Janeiro, em 2 de janeiro de 1977, aos 52 anos, deixando um legado importante no jornalismo investigativo brasileiro. É com essa bagagem profissional que Flávio Damm e José Leal são enviados a Chapecó no ano de 1950.

2.2 O "MAIS VALIOSO DOCUMENTO": A CHEGADA DA IMPRENSA EM CHAPECÓ

O linchamento de Chapecó constitui um episódio paradigmático para a compreensão das dinâmicas de justiça popular e violência coletiva no Brasil e na história da fotografia jornalística, conforme analisado por Aldenor da Silva Pimentel em sua tese *Sangue nos Olhos*.²⁴ O evento, marcado pela brutalidade e pela participação da população, insere-se em um contexto histórico de tensões políticas, sociais e religiosas no Oeste de Santa Catarina, uma região marcada pelo coronelismo e pela violência social.²⁵ O linchamento, nesse sentido, não é um ato isolado, mas a manifestação extrema de um tecido social fragilizado e de uma ausência de controle estatal efetivo.

O episódio teve como estopim o incêndio da igreja local, que levou à invasão da

²³ BONI, ref. 18, p. 266.

²⁴ PIMENTEL, Aldenor da Silva. *Sangue nos olhos: uma análise da constituição evenemencial na circulação de imagens de linchamento no Brasil entre os séculos XIX e XXI*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2020.

²⁵ RADIN, CORAZZA, ref. 3.

cadeia, aos assassinatos e à queima dos corpos em praça pública.²⁶ A cobertura desse evento pela revista *O Cruzeiro* e, em particular, pelas fotografias de Flávio Damm, marcou um momento significativo na midiaticização da violência no país. A revista, ao dar destaque ao evento, o retirou da esfera local e o inseriu no debate nacional, transformando a barbárie em notícia de grande impacto.

A presença de Damm em Chapecó não foi um acaso, mas uma resposta rápida e estratégica de *O Cruzeiro*. A imagem que mostra os repórteres José Leal e Flávio Damm no avião, ou logo após o pouso de emergência numa coxilha, junto ao avião "Bonnanza", ilustra a urgência e a dificuldade logística da cobertura. A chegada dos jornalistas em Chapecó, no dia 18 de outubro de 1950, conforme a legenda da época, ocorreu "LOGO após os acontecimentos".²⁷ Essa rapidez na cobertura, típica do fotojornalismo de vanguarda, demonstra a importância editorial atribuída ao caso e a mobilização de recursos para levar o olhar da metrópole ao interior e vice-versa.

O motivo de Damm estar na cidade era o de registrar o acontecimento em sua totalidade, transformando a barbárie local em notícia de alcance nacional. O próprio jornal, ao publicar a foto principal do linchamento, a descreveu como "o mais valioso documento do linchamento". Essa declaração autorreferente sublinha a percepção contemporânea da fotografia como um testemunho irrefutável é um elemento crucial na construção da memória sobre o evento.²⁸ A fotografia, nesse contexto, é investida de uma autoridade que a coloca acima de outros tipos de registro.

²⁶ Ibid. p. 87.

²⁷ LEAL, José; DAMM, Flávio (11 de novembro de 1950). O linchamento de Chapecó. Diários Associados. *Revista O Cruzeiro*: 108-115. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=003581&Pesq=linchamento%20de%20chapec%C3%B3&pagfis=67246>. Acesso em: 7 nov. 2025.

²⁸ PIMENTEL, ref 24.

Figura 1- Chegada dos jornalistas na cidade de Chapecó pós linchamento.



Fonte: *O Cruzeiro* (1950, p. 114-115).

A análise da constituição evenemencial do linchamento, ou seja, como o evento se transforma em notícia e em memória, passa necessariamente pelo exame do olhar de Damm. O fotógrafo, ao chegar ao local, depara-se com a cena pós-linchamento, com os corpos e a multidão, e suas escolhas de enquadramento, ângulo e distância definem o que será visto e como será lembrado. A fotografia central da reportagem de *O Cruzeiro*, publicada em 11 de novembro de 1950, é o ponto de convergência de todas as discussões teóricas e biográficas apresentadas. A imagem, que ocupa uma página dupla da revista, mostra a multidão e os corpos no chão, sendo uma montagem entre enquadramento, luz e sombra, da violência.²⁹

²⁹ LEAL, DAMM, ref. 27.

A análise dessa imagem, deve ser feita à luz da tese de que o olhar do fotógrafo, ao ser reproduzido, perpetua o medo. A seleção do que é mostrado — a massa de pessoas, a desordem, a exposição dos corpos — e a forma como a revista a apresenta, com legendas e chamadas de impacto, transformam o evento em um espetáculo de horror.³⁰ Ao dar destaque ao evento, *O Cruzeiro* o retirou da esfera local e o inseriu no debate nacional. A forma como a revista diagramou e legendou as fotos, descrevendo a imagem principal como "o mais valioso documento do linchamento"³¹, sublinha a percepção contemporânea da fotografia como um testemunho irrefutável, investindo-a de uma autoridade crucial na construção da memória coletiva sobre o evento.

A Revista *O Cruzeiro*, como apresentando no artigo *Natureza e identidade nacional nas páginas da revista O Cruzeiro na década de 50* de Marlise Regina Meyrer, atuava ativamente na construção de uma identidade nacional alinhada a um projeto civilizatório e desenvolvimentista, característico dos anos 1950.³² Como Meyrer (2012) interpreta Pierre Bourdieu, a revista inserida na "luta das representações" pela definição legítima do mundo social, utilizava suas fotorreportagens para promover a organização e integração do espaço físico do país. Essa abordagem se manifestava na divulgação de paisagens nacionais elaboradas para construir a imagem do Brasil como um país exótico e, ao mesmo tempo, rico em potencial econômico. Nesse processo, como descrito por Meyrer (2012), a revista assumia o papel de (re)descobridora do Brasil, com o fotógrafo-repórter sendo visto como o novo bandeirante, cuja fotografia servia como prova da realidade e testemunho.

O Cruzeiro adotava o modelo da fotorreportagem inspirado na revista *Life*³³, criando um padrão que unia texto e imagem em narrativas de forte impacto visual e ideológico. A cobertura do linchamento de Chapecó por Flávio Damm insere-se no período de auge da Revista, com uma tiragem média semanal de 300 mil exemplares.³⁴ Lançada em 1928 pelos Diários Associados de Assis Chateaubriand, a revista se consolidou como um veículo de

³⁰ Ibid.

³¹ PIMENTEL, ref 24, p. 130.

³² MEYRER, Marlise Regina. *Natureza e identidade nacional nas páginas da revista O Cruzeiro na década de 50. Anais do XVIII Encontro Regional de História*, 2012.

³³ Henry Luce, apud Ana Maria Mauad, *Flávio Damm, profissão fotógrafo de imprensa: o fotojornalismo e a escrita da história contemporânea*, *História*, São Paulo, v. 24, n. 2, p. 51, 2005:

“[a *Life* surge] Para ver a vida; para ver o mundo, ser testemunha ocular dos grandes acontecimentos, observar os rostos dos pobres e os gestos dos orgulhosos; ver estranhas coisas – máquinas, exércitos, multidões, sombras na selva e na lua; para ver o trabalho do homem – as suas pinturas, torres [edifícios] e descobertas; para ver coisas a milhares de quilômetros, coisas escondidas atrás dos muros e no interior de quartos, coisas de que é perigoso aproximar-se; as mulheres que os homens amam e muitas crianças; para ver e ter prazer em ver; para ver e espantar-se; para ver e ser instruído.”

³⁴ KLANOVICZ, Luciana Rosar Fornazari. *Corpos masculinos na revista O Cruzeiro (1946-1955)*. *História Unisinos*, São Leopoldo, v. 13, n. 2, 2009. p. 170

comunicação que, ao longo do tempo, soube moldar e refletir o imaginário nacional.

Essa estratégia editorial transformou *O Cruzeiro* em um agente de modernidade e civilidade, atuando na difusão de novos padrões de comportamento e consumo, em sintonia com o *American way of life* que se popularizou no pós-Segunda Guerra Mundial.³⁵ A revista não apenas informava, mas também educava o leitor sobre o que era ser moderno, urbano e civilizado.³⁶ No entanto, essa modernidade era marcada por contradições. A revista, ao mesmo tempo que promovia o avanço técnico e cultural, também reforçava estereótipos, e era permeada por interesses comerciais e, por vezes, censura.³⁷

A fotografia, ao congelar o instante da barbárie, oferece um testemunho, mas também impõe uma versão da história. O enquadramento de Damm presente na Figura 1, ao incluir a multidão, sugere a participação do grupo e a ausência de um único culpado, o que se alinha, ironicamente, com a dificuldade de se obter justiça no processo-crime subsequente, onde ninguém se assumia como autor direto do linchamento.³⁸ A imagem denuncia a coletividade, transformando o medo em um sentimento difuso e permanente na comunidade. A discussão sobre a história potencial de Azoulay é particularmente relevante aqui. O que o olhar de Damm permitiu que fosse visto? E o que ele silenciou? A fotografia, ao se tornar o "documento mais valioso", assume uma autoridade que deve ser questionada. A reprodutibilidade técnica, conforme Benjamin, garante a circulação dessa imagem de medo, fixando-a no imaginário nacional como um símbolo da violência que pode irromper a qualquer momento. As imagens publicadas na imprensa devem ser entendidas como monumentos, no sentido atribuído por Pierre Nora: marcos de memória que não apenas registram, mas cristalizam versões específicas dos acontecimentos.³⁹ Nesse contexto, a fotografia de imprensa é compreendida como prática social e cultural, que dá forma ao imaginário coletivo e participa das disputas pela hegemonia do olhar. Assim, os fotógrafos não são apenas repórteres visuais, mas agentes históricos, os quais influenciados pela imprensa e o corpo editorial, definem quais acontecimentos são elevados à categoria de notícia e de memória histórica.

Desse modo, a trajetória de Flávio Damm, marcada pela busca do testemunho e pela ética do fotojornalismo, culminou em um registro que, apesar de sua importância

³⁵ Ibid. p.169.

³⁶ CAMPOS, Daniela Queiróz. *Espectros dos anos dourados: imagem, arte gráfica e civilidade na coluna Garotas da revista O Cruzeiro (1950–1964)*. 2010. 236 f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

³⁷ BONI, ref 18, p.252.

³⁸ SANTOS, ref 2. p. 36.

³⁹ MAUAD, ref 16, p. 74.

documental, carrega em si a ambiguidade da fotografia de atrocidades: a de informar e, ao mesmo tempo, a de espetacularizar e perpetuar o trauma, motivados pela imprensa. Longe de se esgotar na passividade do testemunho factual, o registro fotográfico do episódio converteu-se em um dispositivo central para a compreensão das dinâmicas de violência e justiça no país. A análise formal da imagem, aliada à sua inserção na revista, é fundamental para compreender como o olhar de Flávio Damm e a estratégia editorial da época atuaram na fixação de uma narrativa de medo.

Figura 2 – Página dupla da revista *O Cruzeiro* sobre o linchamento de Chapecó, com as fotografias de Flávio Damm.



Fonte: *O Cruzeiro* (1950, p. 114-115).

A imagem, que ocupa uma página dupla da revista, é marcada por uma composição que privilegia a vastidão e a desordem.⁴⁰ O enquadramento aberto, capturando a multidão e o cenário rural, sugere a dimensão coletiva e espontânea do ato de violência. Damm afasta-se do plano detalhado sobre a dor individual e projeta-se sobre a totalidade do cenário, registrando o desfecho da ação da população no espaço público. Essa escolha estética tem

⁴⁰ LEAL, DAMM, ref. 18.

implicações profundas: ao mostrar a massa de pessoas e os corpos no chão, a fotografia mostra que a violência é obra de uma coletividade em fúria, o que, ironicamente, dilui a responsabilidade individual e reforça a sensação de impunidade e de medo difuso.

A luz e o contraste da fotografia em preto e branco, característica da época e preferência estética de Damm, acentuam o drama da cena.⁴¹ O uso do preto e branco confere à imagem uma atemporalidade e uma gravidade que o registro colorido poderia mitigar, elevando o evento a uma dimensão quase mítica de barbárie. A técnica de Damm, que buscava a sensibilidade artística mesmo no fotojornalismo,⁴² transforma o horror em uma composição visualmente poderosa, o que, por sua vez, potencializa o risco de espetacularização alertado por Sontag.⁴³ A dor dos outros, ao ser transformada em uma imagem de grande impacto estético, corre o risco de ser consumida como um espetáculo, distanciando o observador da empatia e aproximando-o da curiosidade mórbida.

O texto da revista *O Cruzeiro* é um elemento crucial na leitura da imagem. A legenda que a classifica como o "mais valioso documento do linchamento"⁴⁴ confere à fotografia uma autoridade inquestionável, alinhando-se à crença na objetividade do registro fotográfico. No entanto, essa autoridade é uma construção editorial que direciona a recepção. Ao lado da imagem, a diagramação da revista apresenta outros elementos, como a foto dos repórteres chegando em Chapecó, e os retratos dos envolvidos (o carcereiro, o delegado, o advogado), que buscam contextualizar e personificar a narrativa. Contudo, a imagem central, com sua crueza, domina a página, fixando o evento na memória do leitor pela força do choque visual. Além disso, a inovação da revista residia, sobretudo, na consolidação da fotorreportagem como um novo modelo de jornalismo, em que a imagem fotográfica ganhava preponderância sobre o texto verbal.⁴⁵ Diferente de uma reportagem tradicional meramente ilustrada, a fotorreportagem de *O Cruzeiro*, como descrito por Mayrer (2012), organizava as fotografias sequencialmente, contando uma história visualmente, como uma "história em quadrinhos" :

[...] na fotorreportagem há a preponderância da imagem sobre o texto escrito, não sendo ela uma simples reportagem verbal ilustrada, mas, na verdade, visual

⁴¹ “Amante da fotografia em preto-e-branco e se dizendo avesso à prostituição dos encantos da imagem digital, diz ter a necessidade de estar sempre fotografando uma vez que a fotografia é o ar que ele respira.” MAUAD, Ana Maria. Flávio Damm, profissão fotógrafo de imprensa: o fotojornalismo e a escrita da história contemporânea. *História*, São Paulo, v. 24, n. 2, 2005. p. 45.

⁴² BONI, ref. 18.

⁴³ SONTAG, ref 12.

⁴⁴ BONI, ref. 18, p. 130

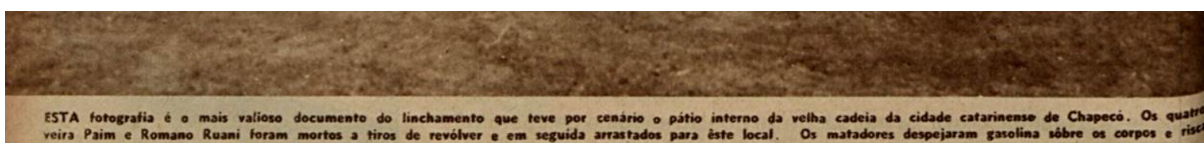
⁴⁵ CAMARGO, Hertz Wendel de. Fotografia e legenda: sentidos do texto sincrético na mídia impressa. *Travessias*, Cascavel, v. 2, n. 3, 2008.

auxiliada por texto; porém, para a caracterização de uma matéria como fotorreportagem, não basta a predominância da fotografia, é necessário que elas estejam organizadas sequencialmente, de modo a contar uma história, mais ou menos como uma “história em quadrinhos”. (PEREGRINO, 1991, p. 49 *apud* MEYRER, 2012, p. 3).

A imagem, nessa nova realidade marcada pela aceleração do tempo, contribuía para encurtar o caminho entre a leitura e a apreensão de informações, atuando de modo sensorial e imediato no observador, enquanto a palavra escrita permanecia como abstração.⁴⁶

A relação entre fotografia e texto em *O Cruzeiro* constituiu um texto sincrético, onde a diagramação desempenhava um papel crucial na direção da apreensão da notícia.⁴⁷ A produção gráfica da revista, que utilizava a técnica de rotogravura, era notória pela sua qualidade e pela capacidade de reprodução de imagens.⁴⁸ Elementos como o *layout*, o tamanho das fotos e as legendas eram manipulados intencionalmente para dar cadência à leitura, criar caminhos para o olhar e, acima de tudo, conferir credibilidade à notícia. Essa composição visual-textual, que buscava harmonia, equilíbrio e beleza, era um esforço deliberado para fazer com que a informação saltasse da página e adentrasse o imaginário do leitor.⁴⁹

Figura 3: O mais valioso documento do Linchamento:



Fonte: *O Cruzeiro* (1950, p. 114-115).

A reprodutibilidade técnica da fotografia, discutida por Benjamin,⁵⁰ garante a circulação dessa imagem de medo. Ao ocupar o principal circuito da imprensa ilustrada da época, o registro fotográfico nacionalizou o drama de Chapecó, convertendo um conflito regional em um manifesto visual sobre os limites da civilidade no Brasil. Essa circulação em massa, embora cumpra a função de informar e denunciar, também atua na permanência do

⁴⁶ MEYRER, ref. 32, p. 2.

⁴⁷ CAMARGO, ref. 45.

⁴⁸ CAMPOS, Daniela Queiroz. Um fazer imagem: a produção gráfica da revista *O Cruzeiro*. *Diálogos* - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História, Maringá, v. 20, n. 1, p. 102-116, 2016.

⁴⁹ CAMARGO, ref. 45, p. 5.

⁵⁰ BENJAMIN, ref. 15.

medo. A imagem se torna um lembrete constante da capacidade de violência da coletividade, um trauma visual que se repete e se fixa no imaginário social. O medo, nesse contexto, deixa de ser uma reação imediata ao evento e se torna um sentimento difuso e estrutural, perpetuado pela mídia.

A História Potencial⁵¹ nos convida a questionar o que o olhar de Damm, ao ser reproduzido, fez com os sujeitos retratados, a imagem, assume uma autoridade que deve ser desconstruída. A análise indica que, se por um lado Flávio Damm proporcionou registros de indiscutível valor técnico e documental, por outro, a formatação final do material estava diretamente vinculada ao que o corpo editorial da época pretendia evidenciar. Assim, a construção histórica, a espetacularização da dor e a consolidação de uma memória de medo em torno do linchamento resultam da articulação entre a captura do fotógrafo e a política editorial de *O Cruzeiro*.

Figura 4: “De maneira muito pouco simpática a cidade de Chapecó entrou para a História.”



Fonte: *O Cruzeiro* (1950, p.117).

⁵¹AZOULAY, ref. 13.

A legenda de José Leal — "De maneira muito pouco simpática a cidade de Chapecó entrou para a História" — opera como um dispositivo fundamental no que Hertez Wendel de Camargo (2008) descreve como o texto atuando como "parasita da imagem".

Em primeiro lugar: o texto é uma mensagem parasita, destinada a conotar a imagem, isto é, "insuflar-lhe" um ou vários significados segundos. Melhor dizendo (e trata-se de uma importante inversão histórica), a imagem já não ilustra a palavra; é a palavra que, estruturalmente, é parasita da imagem; essa inversão tem seu preço: nos moldes tradicionais de "ilustração", a imagem funcionava como uma volta episódica à denotação, a partir de uma mensagem principal (o texto), que era sentido como conotado, já que necessitava precisamente de uma ilustração; na relação atual, a imagem já não vem esclarecer ou "realizar" a palavra; é a palavra que vem sublimar, patetizar ou racionalizar a imagem; mas, como essa operação é feita a título acessório, o novo conjunto informativo parece fundamentado sobretudo numa mensagem objetiva (denotada), da qual a palavra não é mais do que uma espécie de vibração secundária, quase inconsequente.⁵²

A fotografia de Damm, também publicada na revista *O Cruzeiro*, mostra os restos de vestuário sobre a terra revolvida, é potencialmente ambígua, poderia ser um registro de miséria ou abandono. A imagem dessas roupas lembra conforme as análises de Giorgio Agamben em *O que resta de Auschwitz*⁵³, a realidade biopolítica dos campos de extermínio que operava uma destituição tão radical dos sujeitos que categorias elementares da existência humana — como a moralidade, a dignidade e o respeito próprio — perdiam completamente a utilidade diante da mecânica de destruição em massa. No cenário de Chapecó, a imagem das roupas arrancadas e largadas ao chão junto aos corpos feridos materializa esse mesmo colapso, as vestes tornam-se o resíduo de uma humanidade que o arbítrio e a violência tentaram despir e anular.

No entanto, é a legenda que insuflar-lhe um ou vários significados segundos, forçando o leitor a enxergar aqueles trapos como relíquias de um ato bárbaro. O texto presente abaixo da fotografia da Figura 4, portanto, não ilustra a imagem, ele a racionaliza, limpando sua ambiguidade e direcionando a interpretação. O leitor, num processo de três movimentos, percorre a imagem, lê a legenda e, por fim, retorna à imagem e conclui a interpretação da cena.⁵⁴ Mais do que apenas ancorar o significado, a frase de Leal cumpre uma função editorial alinhada ao projeto civilizatório que *O Cruzeiro* representava.⁵⁵ Na década de 1950, a revista consolidava seu estilo fotojornalístico peculiar, não apenas reportando, mas ativamente criando arquétipos e reforçando estereótipos sobre o Brasil.⁵⁶ Ao

⁵² BARTHES, Roland. O óbvio e o obtuso. Ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 20.

⁵³ AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha* (Homo Sacer III). Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

⁵⁴ CAMARGO, ref. 45, p. 10.

⁵⁵ MEYRER, ref. 32, p. 1.

⁵⁶ KLANOVICZ, ref 34, p. 169-170.

decretar que Chapecó "entrou para a História" de forma "pouco simpática", a revista se posiciona como a própria instância que ratifica essa entrada, definindo a narrativa legítima do evento.

Ao se voltar para a trajetória de Flávio Damm, marcada pela busca incessante pelo "vendo por quem não viu"⁵⁷, coloca em evidência a complexa relação entre a ética do fotojornalismo e a representação da violência. A cobertura do linchamento de Chapecó expõe os limites e as responsabilidades do fotógrafo diante do trauma e da barbárie. A ética de Damm, forjada no fotojornalismo de *O Cruzeiro*, era a de um profissional que se via como um mediador cultural⁵⁸, responsável por traduzir os fatos em memória compartilhada. No entanto, a mediação implica escolhas, e toda escolha é um ato político. Ao registrar a cena pós-linchamento, Damm fez escolhas de enquadramento, ângulo e distância que definiram a narrativa visual do evento. A opção por um plano mais aberto, que inclui a multidão e o cenário, pode ser vista como uma tentativa de documentar a dimensão social do linchamento, mas também como uma forma de diluir a responsabilidade individual e de espetacularizar a coletividade em fúria.

A crítica de Sontag⁵⁹ sobre a dessensibilização causada pela repetição de imagens de atrocidades é particularmente pertinente. A fotografia de Damm, ao ser reproduzida em massa, corre o risco de transformar o sofrimento em um clichê visual, onde a repetição da imagem da violência anestesia a capacidade de resposta do observador. O medo, que deveria ser um motor para a ação e a mudança, pode se tornar um sentimento passivo, aceito como parte da paisagem social. Em contraste, a perspectiva de Azoulay⁶⁰ sobre a cidadania do espetáculo exige que se considere a responsabilidade do fotógrafo como um agente político. Damm, ao registrar a cena, estabeleceu um contrato civil com os fotografados e com os espectadores. A questão ética reside em saber se esse contrato foi honrado. O olhar de Damm, ao invés de apenas documentar a barbárie, conseguiu preservar a dignidade dos linchados ou se, ao contrário, reforçou a espetacularização da violência, perpetuando o terror como um mecanismo de controle social. A ausência de foco nos rostos dos linchados, e a ênfase na massa de linchadores, sugere que a narrativa visual priorizou o ato coletivo em detrimento da individualidade das vítimas.

A postura crítica de Damm em relação ao esvaziamento editorial de *O Cruzeiro*⁶¹,

⁵⁷ BONI, ref. 7, p. 247.

⁵⁸ MAUAD, ref 16, p. 45.

⁵⁹ SONTAG, ref 12.

⁶⁰ AZOULAY, ref. 13.

⁶¹ BONI, ref. 18, p. 265-266.

que o levou à demissão, reforça sua imagem de um fotojornalista com forte senso ético. Contudo, a cobertura de Chapecó, com sua exploração do drama e do choque, principalmente nos anos de 1950, em um contexto de pós-Segunda Guerra Mundial, demonstra as tensões inerentes ao fotojornalismo de impacto. O imperativo de vender a notícia, de chocar o leitor, muitas vezes se sobrepõe à ética do testemunho e à responsabilidade de proteger a dignidade dos retratados. A análise da obra de Damm, nesse contexto, não busca julgá-lo, mas sim compreender as condições de possibilidade de sua produção. Ele era um produto de seu tempo, um fotojornalista de vanguarda que operava dentro das regras de um mercado editorial que valorizava o impacto visual. A fotografia do linchamento é, portanto, um documento ambíguo: um testemunho necessário para a história, mas um instrumento complexo na construção da memória e na perpetuação de narrativas de violência. A permanência do medo, é o legado dessa ambiguidade. O olhar da revista, ao moldar a história do linchamento de Chapecó, fixou uma imagem de violência coletiva que se tornou um monumento⁶² na memória nacional. A reprodutibilidade técnica garantiu que esse monumento fosse acessível a todos, mas a forma como ele foi construído e consumido contribuiu para que o medo, ao invés de ser superado, se tornasse uma marca indelével na história social brasileira.

Desse modo, a visualidade construída pelas páginas de *O Cruzeiro* fixou um regime de verdade que, ao mesmo tempo em que denunciava a barbárie, alimentava-se do choque e da espetacularização do horror. Se a narrativa editorial da grande imprensa logrou erguer um monumento visual de alcance nacional, ela o fez à custa do obscurecimento das minúcias e das texturas locais daquela violência. Torna-se imperativo, portanto, romper a superfície polida desse discurso hegemônico e interrogar os bastidores institucionais que tentaram processar legalmente o trauma. É nesse deslocamento do olhar — da página impressa da revista para as folhas desgastadas dos autos processuais — que se adentra o arquivo judiciário para compreender como o Estado, por meio do Processo-Crime nº 183/1950, buscou traduzir em termos jurídicos e periciais a mesma violência que a fotografia de Damm transformou em espetáculo.

⁶² MAUAD, ref 16, p. 56.

3. CAPÍTULO 2: A FOTOGRAFIA NA “CAPTURA” DO CRIME

3.1 VESTÍGIOS, DESUMANIZAÇÃO E A CRUEZA DA MORTE NO ARQUIVO JUDICIÁRIO

O conjunto de registros fotográficos anexados ao Processo-Crime nº 183/1950 é composto por dez fotografias realizadas logo após o crime. É interessante notar que, desse total, apenas uma única imagem foi publicada pela revista *O Cruzeiro*, sendo apresentada ao público como um registro do fotógrafo Flávio Damm.

Essa seleção exclusiva de uma foto para a imprensa, enquanto as outras nove permaneceram restritas aos autos judiciais, revela o critério editorial de transformar o registro técnico em um espetáculo de choque visual. Para Roland Barthes, a fotografia é inseparável do seu referente — ou seja, do que ela representa — e essa escolha de Damm buscou fixar o "isso-foi"⁶³ da violência de forma que gerasse impacto nacional.

Figura 5: A foto capa



Fonte: *Processo-Crime nº 183/1950*

⁶³ BARTHES, ref 52.

Na composição desta fotografia, é possível observar a multidão ao fundo, disposta quase como uma plateia em um anfiteatro de horror, cercado o centro da cena. Os corpos das quatro vítimas, já sem vida e empilhados no chão, encontram-se enquadrados à direita da imagem, tornando-se o ponto de convergência do olhar coletivo. Em pé, ao lado dos cadáveres, três homens observam a cena de costas para a câmera, servindo como uma barreira visual entre o espectador e os mortos. Ao fundo, cerca de 60 pessoas — majoritariamente do gênero masculino — observam o resultado da violência com certa passividade.

Essa disposição dos elementos em cena revela o que Ana Maria Mauad define como o "espaço da figuração"⁶⁴, onde a hierarquia das figuras e a organização do grupo em semicírculo fornecem uma ideia de unidade e centralização do poder punitivo da coletividade. Para Roland Barthes, essa aderência do referente é o que nos pune, não vemos apenas uma imagem, vemos a catástrofe do tempo esmagado, aqueles homens que ali aparecem vivos ao fundo, hoje estão mortos, e os corpos no chão certificam a realidade inegável do "isso-foi"⁶⁵. O enquadramento aberto de Damm opta por registrar o resultado da ação dos cidadãos, transformando a paisagem em um palco de tragédia onde o medo se torna um sentimento difuso e permanente na comunidade.

Ao avançarmos no exame das fotografias do processo-crime, é possível notar uma mudança brusca na natureza das capturas. O olhar, que antes se detinha em planos abertos e na vastidão da multidão, passa a focar de maneira incisiva nos sujeitos e nos detalhes da barbárie. Essa transição nos leva ao questionamento fundamental de Barthes: “por que escolher (fotografar) tal objeto, tal instante, em vez de tal outro?”⁶⁶. No caso de Chapecó, a escolha pelo detalhe cru dos corpos e das lesões reforça a imobilidade inerente ao registro fotográfico, onde:

Diríamos que a Fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios; [...].⁶⁷

Essa aderência do referente, descrita por Barthes, manifesta-se nestas fotos judiciais como um fardo fúnebre. O corpo da vítima e a imagem tornam-se inseparáveis, forçando o

⁶⁴ MAUAD, Ana Maria. Fotografia e História: possibilidades de análise. In: CUARTEROLO, Andrea; AGUILAR, Paula (orgs.). *La fotografía en la historia argentina*. Buenos Aires: 2013.

⁶⁵ BARTHES, ref 52.

⁶⁶ Ibid, p. 16.

⁶⁷ Ibid, p. 15.

pesquisador a confrontar o "isso-foi"⁶⁸ de uma violência que o tempo não pôde apagar. Se a fotorreportagem de *O Cruzeiro* buscava o choque, esses planos fechados do processo-crime revelam o "infra-saber"⁶⁹ do crime, onde cada detalhe — as feridas, os trapos de vestuário e a rigidez dos corpos — atesta a realidade absoluta da catástrofe ocorrida.

Figura 6: A face transformada



Fonte: *Processo-Crime* nº 183/1950

A segunda fotografia anexada ao processo, representada pela figura 6, por sua vez, não foi divulgada pela revista, permanecendo invisível ao olhar público. Diferente do primeiro registro, esta imagem apresenta um plano fechado e centralizado, focando na crueza de um dos corpos que jaz ao centro. Nela, manifesta-se o que Barthes define como a essência da repetição mecânica frente ao acontecimento existencial:

O que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente. Nela, o acontecimento jamais se sobrepassa para outra coisa: ela reduz sempre o *corpus* de que tenho necessidade ao corpo que vejo; ela é o Particular absoluto, a Contingência soberana, fosca e um tanto boba, o *Tal* (tal foto, e

⁶⁸ BARTHES, ref 52.

⁶⁹ Ibid.

não a Foto), em suma a *Tique*, a Ocasão, o Encontro, o Real, em sua expressão infatigável.⁷⁰

Neste registro, o "espaço da figuração"⁷¹ de Mauad é reduzido ao "corpo que vejo"⁷², onde os detalhes das queimaduras funcionam como índices de uma violência que não se permite transformar em abstração. Sem a platéia ou o cenário externo, a imagem torna-se "a morte chã"⁷³: o registro seco da catástrofe que a fotografia, como um certificado de presença, impede que seja esquecida. O grande impacto reside na solidão da vítima, a imagem atua como um "vínculo umbilical"⁷⁴ de luz que nos liga diretamente ao sofrimento do referente, atestando de forma inquestionável que aquele horror, de fato, existiu.

Figura 7: O corpo isolado



Fonte: *Processo-Crime nº 183/1950*

⁷⁰ Ibid, p. 13.

⁷¹ MAUAD, ref 63.

⁷² Ibid.

⁷³ BARTHES, ref 52, p 138.

⁷⁴ Ibid, ref 52, p 121.

Figura 8: O corpo dos pés à cabeça



Fonte: *Processo-Crime nº 183/1950*

Ao avançar na análise do Processo-Crime, deparamo-nos com a quinta e a sétima fotografias que, rompendo com o padrão das capturas anteriores, isolam o objeto da violência. Diferente dos registros coletivos, estas imagens apresentam apenas um indivíduo por vez, em um cenário que remete ao interior das celas da prisão. Na quinta fotografia, o homem encontra-se nu, com extremidades sujas e marcadas por queimaduras, repousando sobre uma plataforma em uma postura de rigidez: seu braço direito está elevado, enquanto o esquerdo apoia-se sobre o ombro.

A sétima imagem, capturada em um ângulo que percorre o corpo dos pés à cabeça, revela outro homem sozinho, também despido e com extensas queimaduras. Ele jaz no chão sobre o que aparenta ser um fragmento de tecido. O ambiente prisional manifesta-se como um espaço insalubre e sombrio, a falta de altos contrastes nas fotos sugere uma iluminação precária, enquanto as manchas visíveis no solo reforçam a sujeira do local. Para Roland Barthes, essa transição para o plano detalhado e isolado reforça a "contingência soberana"⁷⁵ da fotografia. Aqui, não há mais o cenário da multidão para distrair o olhar, resta apenas o

⁷⁵ Ibid, ref 52, p 13.

"particular absoluto"⁷⁶ — aquele corpo específico que sofreu a violência. A precariedade da luz e a crueza do ambiente prisional acentuam o que Barthes chama de "morte chã"⁷⁷, onde o registro técnico do processo expõe o horror em sua face mais nua e direta, despida de qualquer tentativa de encenação ou ritual.

Ao observar essas imagens, percebe-se que o momento em que o obturador da câmera fecha não é apenas o fim de um ciclo técnico, mas a cristalização de uma violência que se enraíza na memória coletiva. Os registros expõem os abusos e as torturas infligidas aos corpos, operando sob a lógica punitiva de uma população que buscou replicar neles a destruição sofrida pela igreja. No entanto, conforme propõe Ariella Azoulay, a fotografia não deve ser vista apenas como um registro passivo, ela é parte do próprio evento da violência.⁷⁸

Ao capturar o corpo torturado, a câmera atua como um instrumento que transforma o sujeito em objeto de arquivo, oficializando o que Azoulay descreve como o poder soberano⁷⁹ de decidir quem pode ser exposto e como sua dor será consumida.

O pequeno soberano se afirma naquele momento como anterior e separado do evento fotográfico, dos participantes da situação da qual uma fotografia está prestes a ser extraída. Ele controla que tipos de coisas devem ser distanciadas, isoladas, removidas, esquecidas, suprimidas, ignoradas, superadas e tornadas irrelevantes para que o obturador da câmera funcione e para que uma fotografia seja tirada e seu significado aceito.⁸⁰

O fechamento do obturador sela um contrato visual onde o sofrimento capturado passa a pertencer ao Estado e à história oficial, mas, ao mesmo tempo, nos obriga a confrontar a persistência desse trauma. Nessas fotos, a tortura não é um evento encerrado no passado, mas um encontro constante que denuncia a desumanização perpetrada naquele pátio de prisão, onde a imagem se torna a prova irrefutável de uma barbárie que a memória oficial, muitas vezes, tentou silenciar.

Como proposto por Azoulay, a fotografia é um evento que não termina no momento em que o obturador é acionado. O que o aparato fotográfico produz não é apenas uma imagem, mas uma relação de poder que dita como o evento será preservado, arquivado e, eventualmente, interpretado.⁸¹ Assim, o fechamento do obturador sela o que Azoulay define como o contrato visual da fotografia. Esse contrato estabelece que a imagem não é

⁷⁶ Idem, *Ibid.*

⁷⁷ BARTHES, ref 52, p 138.

⁷⁸ AZOULAY, ref. 13.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 17.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*

propriedade exclusiva do aparato estatal ou do fotógrafo, mas sim um espaço comum de cidadania. Ao analisarmos as torturas registradas nos autos, somos convocados a cumprir nossa parte nesse acordo ético, reconhecendo naquelas vítimas sujeitos que, através da imagem, ainda clamam por justiça e pelo direito de terem sua história narrada para além da barbárie.

Ao observar as figuras 7 e 8 do processo, que isolam o corpo torturado na cela escura, somos confrontados com o que Susan Sontag sugere como um espetáculo da dor em que “Toda situação tem de se transformar em espetáculo para ser real — ou seja, interessante — para nós.”⁸² Diferente da imagem da multidão, que dilui a responsabilidade, o plano detalhado das queimaduras e da nudez forçada nos coloca na posição de espectadores de uma atrocidade. Sontag nos alerta que fotografias de corpos despedaçados ou torturados servem a propósitos distintos, podem ser um convite à reflexão, mas também um registro da humilhação imposta pelo vencedor ao vencido.⁸³

Nesse sentido, o registro técnico presente nos autos deixa de ser apenas uma prova jurídica para se tornar um testemunho ético. Sontag discute que, “Fotos de uma atrocidade podem suscitar reações opostas. Um apelo em favor da paz. Um clamor de vingança. Ou apenas a atordoada consciência, continuamente reabastecida por informações fotográficas, de que coisas terríveis acontecem.”⁸⁴ No contexto do linchamento de Chapecó, essas imagens capturadas pelo aparato estatal não visavam apenas documentar o crime, mas também fixar a punição infligida àqueles que supostamente ousaram contra a igreja. Ao olharmos para esses registros hoje, cumprimos o que a autora define como a obrigação de não sermos cúmplices do silêncio, olhar para essas feridas é reconhecer que a dor capturada não é um dado abstrato, mas o rastro de uma violência real. Se a fotografia, como propõe Sontag, é um meio de tornar reais (ou mais próximos) os eventos que os privilegiados ou os distantes talvez prefiram ignorar, as fotos do processo-crime impedem que a tortura desapareça sob o peso da história oficial, mantendo viva a interpelação de quem sofreu.

⁸² SONTAG, ref 12, p. 91.

⁸³ SONTAG, ref 12.

⁸⁴ Ibid, p. 16.

Figura 9: A observação dos corpos



Fonte: *Processo-Crime nº 183/1950*

A figura 9 integrante dos autos do *Processo-Crime* oferece um enquadramento focado na observação direta do cenário do crime. Nela, figuram três homens cujas identidades permanecem ocultas devido à fragmentação e ao corte deliberado da imagem, que impede a visualização de seus rostos. Dois dos indivíduos trajam ternos, enquanto o terceiro, posicionado à esquerda, veste um uniforme que se assemelha a uma farda militar ou policial. O sujeito central surge em atitude de registro, realizando anotações em um bloco enquanto perscruta a cena e interage com o homem à direita. No plano inferior, junto aos corpos amontoados, a materialidade da violência se manifesta em panos de coloração clara e fragmentos de objetos dispersos que sugerem pedaços de madeira. Ao fundo, a profundidade de campo revela a presença silenciosa de populares dispersos, situados à distância nas proximidades de edificações locais.

3.2 A APROXIMAÇÃO DO PLANO E A SELETIVIDADE DA VIOLÊNCIA

As imagens representadas nas Figuras 10, 11 e 12, integrantes dos autos revelam os

quatro corpos empilhados em uma disposição quase desconfigurada, evidenciando a violência extrema infligida às vítimas. Ao longo da sequência fotográfica, observa-se um progressivo estrangulamento do plano, no qual o enquadramento da câmera se aproxima sucessivamente dos corpos. Esse movimento de zoom atinge seu ápice no último registro, que expõe, em primeiro plano, os detalhes da indumentária da vítima posicionada no topo do amontoado. Com o braço estendido, o corpo exibe as marcas severas da violência, a pele severamente fustigada pelo fogo e vestes rasgadas, quase integralmente consumidas pelas chamas. Em contrapartida à nitidez conferida a esse primeiro sujeito, os demais corpos subjacentes passam por um processo de dissolução de suas formas, tornando impossível a distinção de suas faces. Ao fundo da cena, destaca-se um tecido de coloração clara tensionado verticalmente por figuras humanas que permanecem fora do enquadramento. A exceção manifesta-se na extremidade direita da fotografia, onde é possível discernir a mão de um indivíduo que sustenta a borda do pano, embora sua face permaneça oculta, seu gesto denota uma clara tentativa de obstrução visual, sugerindo uma intencionalidade de velar ou isolar o cenário da barbárie.

Figura 10- A tentativa de cobrir a cena, quarta imagem do processo



Fonte: *Processo-Crime nº 183/1950*

Figura 11-A tentativa de cobrir a cena, oitava imagem do processo



Fonte: *Processo-Crime nº 183/1950*

Figura 12- A tentativa de cobrir a cena, nona imagem do processo



Fonte: *Processo-Crime nº 183/1950*

Nesse sentido, é possível aproximar novamente o episódio de Chapecó das reflexões de Giorgio Agamben⁸⁵, especificamente no que diz respeito ao processo de desumanização imediata perpetrado por meio de ritos simultaneamente burocráticos e violentos. Se nos campos de concentração a destituição da subjetividade iniciava-se com o desnudamento forçado, o corte de cabelo e o confisco dos pertences — reduzindo a identidade do sujeito a um número tatuado —, no cenário da cadeia de Chapecó essa mecânica de apagamento ganha contornos semelhantes e drásticos. A violência física extrema praticada contra os detidos, a consumação da tortura nas celas e o posterior ato de queimar os corpos operaram uma desfiguração radical. Ao carbonizar as vítimas e suprimir suas características físicas discerníveis, os algozes não apenas destruíram suas vidas, mas buscaram apagar os próprios vestígios de sua humanidade e da materialidade do crime.

Ao retornar ao exame do processo-crime e visualizar a última imagem documental, apresentada na figura 13, deparamo-nos com o ápice da desumanização. Nela, a identificação dos sujeitos torna-se impossível, o que resta é um amontoado de corpos sem faces visíveis, marcados apenas pela crueza das queimaduras e das lesões. Estirados sobre o solo sujo, sem a presença da multidão que antes os cercava, esses corpos manifestam a "morte chã"⁸⁶ — um registro desprovido de qualquer ritual, reduzido à materialidade do horror. Neste cenário de abandono, a imagem atua como o fechamento de um ciclo de violência que Susan Sontag descreve como uma interpelação ética necessária. Sobre a importância de confrontar tais registros, a autora afirma:

Existe, agora, um vasto repertório de imagens que torna mais difícil a manutenção dessa deficiência moral. Deixemos que as imagens atroz nos persigam. Mesmo que sejam apenas símbolos e não possam, de forma alguma, abarcar a maior parte da realidade a que se referem, elas ainda exercem uma função essencial. As imagens dizem: é isto o que seres humanos são capazes de fazer — e ainda por cima voluntariamente, com entusiasmo, fazendo-se passar por virtuosos. Não esqueçam.⁸⁷

Neste cenário de abandono, a imagem deixa de ser um evento unitário e passa a ser o que Susan Sontag descreve como um objeto que deve nos assombrar. O isolamento dos corpos em meio à sujeira atesta a "contingência soberana"⁸⁸ de um crime que, embora tenha

⁸⁵AGAMBEN, ref 53.

⁸⁶BARTHES, ref 52, p 138.

⁸⁷ SONTAG, ref 12, p. 97.

⁸⁸ Em primeiro lugar, encontrei o seguinte. O que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente. Nela, o acontecimento jamais se

ocorrido sob o olhar de muitos, termina no silêncio do arquivo. Aqui, o contrato visual⁸⁹ de Azoulay nos convoca a uma responsabilidade ética, mesmo diante de corpos que tiveram suas identidades apagadas pela barbárie, o pesquisador é forçado a reconhecer, naquele amontoado, o rastro de uma violência que o registro técnico do Estado não pode mais ocultar.

Figura 13: A última foto



Fonte: *Processo-Crime nº 183/1950*

A fotografia pode ser descrita como Virginia Woolf sugere em sua obra *Três guinéus*: “São fotografias de cadáveres em sua maioria. A coleção desta manhã contém a fotografia do que poderia ser o corpo de um homem ou de uma mulher, está tão mutilado que poderia, por outro lado, ser o corpo de um porco.”⁹⁰ Ao observarmos o amontoado de corpos

sobrepassa para outra coisa: ela reduz sempre o corpus de que tenho necessidade ao corpo que vejo; ela é o Particular absoluto, a Contingência soberana, fosca e um tanto boba, o Tal (tal foto, e não a Foto), em suma a Tique, a Ocasão, o Encontro, o Real, em sua expressão infatigável. BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p 13.

⁸⁹ AZOULAY, ref. 13.

⁹⁰ WOOLF, Virginia. *Three Guineas*. [S. l.]: [s. n.], 1938. p.10, tradução nossa.

calcinados e desfigurados, a identidade dos sujeitos é substituída pela materialidade da carne ferida, operando o que Walter Benjamin descreve como a destruição definitiva da "aura".⁹¹ Para Benjamin, a fotografia retira o objeto do domínio da tradição e do ritual. No caso dessas vítimas, a "aura" — a singularidade de suas vidas e existências — é aniquilada pela reprodutibilidade técnica do registro policial, que transforma a tragédia humana em um dado de arquivo. Benjamin afirma que a fotografia: "[...] pela primeira vez na história universal, liberta a obra de arte de sua existência parasitária no ritual. A obra de arte reproduzida torna-se, em medida sempre crescente, a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida."⁹²

Ao aplicarmos essa lógica ao processo-crime, percebemos que as fotos não foram feitas para a contemplação, mas para a exibição de uma verdade jurídica e política. A imagem funciona aqui como o local do crime, onde, segundo Benjamin, o fotógrafo se torna um agente de polícia que fixa provas para a história. O amontoado de corpos desfigurados torna-se, portanto, um atestado histórico da barbárie. Sobre essa capacidade da imagem de expor a atrocidade e a falsa justificativa moral de quem a comete, Susan Sontag complementa que essas imagens nos perseguem, impedindo a deficiência moral do esquecimento. No linchamento de Chapecó, a virtuosidade proclamada pela multidão que buscava vingar a igreja materializa-se naquelas formas irreconhecíveis estiradas no solo. A fotografia, sob a ótica benjaminiana, despe a cena de qualquer misticismo, restando apenas o valor de exposição de um crime que a história oficial não pode mais tratar como um mito, mas como um fato técnico e incontestável.

⁹¹ BENJAMIN, ref. 15. p. 169.

⁹² Ibid, p.171.

3.3 AS FOTOGRAFIAS LADO A LADO

Ao alinhar as fotografias que compõem o corpo do processo-crime — excluindo-se o registro publicado na capa da revista *O Cruzeiro* —, observa-se uma transição narrativa e técnica fundamental, o esvaziamento do cenário. Nessas imagens, a multidão desaparece, e o foco da lente recai de forma absoluta sobre os corpos. De acordo com Walter Benjamin, essa mudança de perspectiva retira a imagem do campo do "valor de culto"⁹³ ou do ritual para inseri-la no campo do valor de exposição.

Figura 14: O conjunto de fotos



Fonte: *Processo-Crime* nº 183/1950

Para Benjamin, a fotografia transforma o local do crime em um atestado histórico. Ao isolar os corpos da massa humana que os cercava, a fotografia cumpre uma função quase policial, a de fixar a evidência da barbárie. Sobre essa capacidade do registro técnico de expor o que a história muitas vezes tenta ocultar, Benjamin afirma:

Onde o homem se retira da fotografia, o valor de exposição pela primeira vez se impõe ao valor de culto. O fato de os locais estarem vazios [...] tem como objetivo estabelecer o local do crime. O local do crime está vazio.

⁹³ Com a fotografia, o valor de culto começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor de exposição. BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*. 1. ed. Porto Alegre: L&PM, 2018. p. 174.

Ele é fotografado em vista de indícios. Com Atget, as fotografias tornam-se atestados históricos no processo da história.⁹⁴ (BENJAMIN, 1987, p. 14).

Ao aplicarmos essa lógica ao linchamento em Chapecó, percebemos que o isolamento das vítimas nas fotos do processo não é apenas uma escolha técnica, mas um ato que despoja a cena de qualquer misticismo ou justificativa coletiva. Resta apenas o corpo mutilado como prova material. Como sugeriu Virginia Woolf⁹⁵, a violência extrema reduz o humano ao nível do irracional, e a câmera, ao capturar o amontoado de corpos sem face e sem cenário, ratifica essa desumanização. Sob a ótica do contrato visual de Azoulay⁹⁶ e da contingência soberana de Barthes⁹⁷, o foco exclusivo nos corpos obriga a confrontar o "Particular absoluto"⁹⁸ — a sua incapacidade de se desprender do referente — da dor. A ausência da plateia nas fotos acentua o que Susan Sontag define como a função vital da imagem atroz⁹⁹, a de nos perseguir e impedir o silêncio. Sem o barulho da multidão para distrair o olhar, somos forçados a testemunhar a realidade voluntária de uma barbárie que agora, imobilizada pelo obturador, exige ser lembrada.

A análise deste conjunto de imagens culmina na compreensão de que o dispositivo fotográfico não opera como um observador imparcial. A crueza do registro final exige que questionamos a própria natureza do ato de fotografar em contextos de atrocidade. Como observado por Sontag e Azoulay, a câmera não é uma ferramenta neutra, ela é um prolongamento do olhar de quem detém o poder de registrar. Nesse sentido, a fotografia de atrocidades impõe uma dualidade ética. Susan Sontag, ao refletir sobre a nossa relação com o sofrimento alheio, argumenta que o registro visual da dor pode servir a propósitos contraditórios, "Um apelo em favor da paz. Um clamor de vingança."¹⁰⁰

No caso do linchamento em Chapecó, as nove imagens que permaneceram restritas aos autos não foram produzidas para o consumo da consciência atordoada¹⁰¹ do público, mas sim como peças de um engrenagem jurídica. No entanto, ao serem resgatadas pela pesquisa histórica, elas deixam de ser apenas indícios técnicos para se tornarem o que Sontag define como um corretivo contra a indiferença. A autora alerta que existe um risco moral no ato de observar a dor à distância, pois ninguém tem o direito de experimentar por meio de fotografias a distância o sofrimento de outros, sem que isso resulte em uma tomada de

⁹⁴ BENJAMIN, ref. 15. p. 174.

⁹⁵ WOOLF, ref 89.

⁹⁶ AZOULAY, ref. 13.

⁹⁷ BARTHES, ref 52. p. 13.

⁹⁸ SONTAG, ref 12. p. 95.

⁹⁹ Ibid, p. 16.

¹⁰⁰ Ibid, p. 16.

¹⁰¹ Ibid, p. 16.

posição, assim “ Talvez as únicas pessoas com direito a olhar imagens de sofrimento dessa ordem extrema sejam aquelas que poderiam ter feito algo para minorá-lo.”¹⁰² Portanto, a câmera presente no pátio da cadeia e no interior das celas não se limitou a registrar passivamente a violência, ela a capturou para a posteridade, transformando o entusiasmo voluntário da multidão em um testemunho que agora nos persegue. Ao confrontarmos o amontoado de corpos e as marcas de tortura, somos obrigados a reconhecer que a fotografia cumpre sua função vital quando impede o silêncio, forçando-nos a encarar a realidade de uma barbárie que, por meio do obturador, tornou-se um fato histórico incontornável.

Essa conexão entre o registro técnico e a evidência da barbárie remete a uma característica intrínseca do meio fotográfico, sua relação umbilical com o que já não existe. Ao fixar o corpo das vítimas em meio à sujeira e ao isolamento da cela, a câmera opera em um limiar onde a preservação da imagem se confunde com o testemunho do extermínio. Como observa Sontag ao analisar a origem desse suporte:

Desde quando as câmeras foram inventadas, em 1839, a fotografia flertou com a morte. Como uma imagem produzida por uma câmera é, literalmente, um vestígio de algo trazido para diante da lente, as fotos superavam qualquer pintura como lembrança do passado desaparecido e dos entes queridos que se foram.¹⁰³

No contexto do linchamento de Chapecó, esse vestígio assume uma face aterradora. A fotografia não atua apenas como uma lembrança afetiva de um passado desaparecido, mas como a prova material de um futuro que foi violentamente interrompido. Se a imagem supera a pintura em fidelidade, ela também supera em crueldade ao impedir que o sofrimento daqueles homens seja suavizado pela interpretação artística. O que temos diante da lente é o rastro seco da morte, um registro que, ao mesmo tempo em que preserva a face da vítima para a história, sela a sua condição definitiva de ausência, transformando o arquivo do processo em um repositório de lembranças que, longe de consolar, têm a função ética de nos assombrar.

¹⁰² Ibid, p. 138.

¹⁰³ Ibid, p. 24.

4. CONCLUSÃO

A análise das escolhas fotográficas no caso do linchamento de Chapecó revela uma estratégia deliberada de construção narrativa que separa o impacto midiático do rigor da evidência forense. A diferenciação entre o que Flávio Damm selecionou para a revista *O Cruzeiro* e o que foi esquecido nos autos do processo-crime evidencia como a fotografia pode ser usada tanto para criar um mito regional quanto para documentar a crueza da morte. As imagens escolhidas por Damm para a publicação nacional privilegiavam uma visão de conjunto, utilizando enquadramentos que mostravam os corpos de uma certa distância, cercados pela multidão e pela arquitetura da delegacia. Essa distância segura permitia que o leitor da época consumisse a barbárie como um fenômeno sociológico de uma fronteira sem lei. As roupas rasgadas e a posição dos corpos no pátio serviam para alimentar o imaginário de uma Chapecó como um faroeste brasileiro — um lugar de homens rudes e justiça sumária. Como aponta Susan Sontag, essa espetacularização transforma a dor alheia num objeto de consumo que, embora choque, mantém o espectador numa posição de superioridade moral e geográfica¹⁰⁴. A fama de cidade violenta foi, portanto, uma construção visual alimentada pelo "Mais Valioso Documento"¹⁰⁵ de Damm, que buscou o ângulo que melhor servia ao sensacionalismo da fotorreportagem.

Em contraste absoluto, as imagens que permaneceram restritas ao processo-crime operam na dimensão do que Roland Barthes denomina o "Particular absoluto"¹⁰⁶. Nelas, o cenário de faroeste desaparece para dar lugar ao interior claustrofóbico das celas. O foco deixa de ser a multidão e passa a ser a materialidade da carne ferida, as queimaduras profundas, a nudez humilhante e o amontoado de corpos estirados sobre a sujeira. Estas fotos são significativamente mais violentas porque não oferecem o alívio do contexto social, oferecem apenas a crueza da tortura. Enquanto a foto do jornal é um apelo ao choque, as fotos da cela são, conforme Walter Benjamin, atestados históricos que registram indícios de uma crueldade que a narrativa heroica ou justiceira da multidão tentou apagar¹⁰⁷. A decisão de separar estes dois conjuntos de imagens — um para a fama nacional e outro para o silêncio do arquivo — demonstra que a câmera nunca foi neutra, funcionando como um prolongamento do olhar de quem detém o poder de registrar. A escolha de Damm pelo ângulo que suavizava a tortura em prol do cenário coletivo permitiu que o linchamento fosse

¹⁰⁴ SONTAG, ref 12.

¹⁰⁵ *O Cruzeiro* (1950, p. 114-115).

¹⁰⁶ BARTHES, ref 52, p 13.

¹⁰⁷ BENJAMIN, ref. 15.

lido como um evento político e social. Já as fotos do processo, ao revelarem o que a distância escondia, desmascaram a "virtuosidade"¹⁰⁸ dos linchadores.

Esta transição do olhar — da multidão no pátio para o corpo mutilado na cela — obriga a confrontar o que a imprensa da época decidiu omitir. Reconhecer a limitação do entendimento — pois, como afirma Sontag, jamais poderemos compreender plenamente o pavor experienciado por aqueles homens, "Nós não compreendemos. Nós não podemos de fato imaginar." ¹⁰⁹. As imagens do linchamento, imobilizadas pelo obturador, permanecem como um testemunho persistente que exige ser lembrado, garantindo que o entusiasmo da violência não seja apagado pela passagem do tempo e que a "função vital da imagem atroz"¹¹⁰ continue a impedir a deficiência moral do esquecimento.

¹⁰⁸ SONTAG, ref 12.

¹⁰⁹ SONTAG, ref 12. p.104.

¹¹⁰ Ibid, p. 95.

REFERÊNCIAS

FONTES

O CRUZEIRO. O linchamento de Chapecó. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano XXII, n. 4, p. 114-117, 11 nov. 1950.

SANTA CATARINA. Poder Judiciário. Comarca de Chapecó. *Processo-crime n. 183/1950*. Autora: Justiça Pública. Réus: Arthur Argeu Lajus, Emílio Loss e outros. Chapecó, 1950. Autos originais digitalizados. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/0B17vvvqP1SNbajNERTV6bXJiU0k?resourcekey=0-f8mzVc8S2RVdNmjTDbyWRg>. Acesso em: 15 nov. 2025.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

AZOULAY, Ariella Aïsha. *História potencial: Desaprender o Imperialismo*. São Paulo: Ubu, 2021.

BARBOSA, Marialva. O Cruzeiro: uma revista síntese de uma época da história da imprensa brasileira. In: Congresso brasileiro de ciências da comunicação, 24., 2001, Campo Grande. Anais [...]. Campo Grande: *Intercom*, 2001.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso. Ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. Tradução de César Blonm. [S. l.: s. n.], [19--]. Disponível em: <https://www.leden.uerj.br/wp-content/uploads/2019/05/49666238-A-Mensagem-Fotografica-Roland-Barthes.pdf>. Acesso em: 09 maio. 2026.

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 história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. *Pequena história da fotografia*. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2017.

BONI, Paulo César. Entrevista com Flávio Damm. *Discursos Fotográficos*, Londrina, v. 9, n. 14, p. 13-35, 2013.

CAMARGO, Hertez Wendel de. Fotografia e legenda: sentidos do texto sincrético na mídia impressa. *Travessias*, Cascavel, v. 2, n. 3, 2008.

CAMPOS, Daniela Queiróz. *Espectros dos anos dourados: imagem, arte gráfica e civilidade na coluna Garotas da revista O Cruzeiro (1950–1964)*. 2010. 236 f. Dissertação

(Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

CAMPOS, Daniela Queiroz. Um fazer imagem: a produção gráfica da revista O Cruzeiro. *Diálogos - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História*, Maringá, v. 20, n. 1, p. 102-116, 2016.

COSTA, Helouise. Entre o local e o global: a invenção da revista O Cruzeiro. *Revista de História da Arte e Cultura*, Campinas, v. 1, n. 1, p. 8-30, 2010.

FORNAZARI KLANOVICZ, Luciana Rosar. *Corpos masculinos na revista O Cruzeiro (1946-1955)*. História Unisinos, São Leopoldo, v. 13, n. 2, p. 168-179, maio/ago. 2009.

HASS, Mônica. *O linchamento que muitos querem esquecer*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2017.

HISTÓRIA ESPERANCENSE. Zé Leal em Esperança. *História Esperancense*, jan. 2025. Disponível em: <https://historiaesperancense.blogspot.com/2025/01/ze-leal-em-esperanca.html>. Acesso em: 15 nov. 2025.

MAUAD, Ana Maria. Flávio Damm, profissão fotógrafo de imprensa: o fotojornalismo e a escrita da história contemporânea. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 25, n. 50, p. 293-316, 2005.

MAUAD, Ana Maria. *Fotografia e História: possibilidades de análise*. In: CUARTEROLO, Andrea; AGUILAR, Paula (orgs.). *La fotografía en la historia argentina*. Buenos Aires: Hydra, 2013. (Ou os artigos dela na Revista Tempo/UFF).

MEYRER, Marlise Regina. Natureza e identidade nacional nas páginas da revista O Cruzeiro na década de 50. *Anais do XVIII Encontro Regional de História*, 2012.

O EXPLORADOR (2013). José Leal da Silva, jornalista, teve sua carreira iniciada em 1946, na revista O Cruzeiro. *O Explorador*, 15 de mar, 2013. Disponível em: <https://www.oexplorador.com.br/jose-leal-da-silva-jornalista-teve-sua-carreira-iniciada-em-1946-na-revista-o-cruzeiro/>. Acesso em: 15 de nov. de 2025.

O GLOBO. 180 dias na fronteira da loucura. *Memória O Globo*. Disponível em: <https://memoria.oglobo.globo.com/jornalismo/premios-jornalisticos/180-dias-na-fronteira-da-loucura-8851099>. Acesso em: 15 de nov. de 2025.

PEREGRINO, Nadja. O Cruzeiro: a revolução da fotorreportagem. Rio de Janeiro: Dazibao, 1991.

PIMENTEL, Aldenor da Silva. *Sangue nos olhos: uma análise da constituição evenemencial na circulação de imagens de linchamento no Brasil entre os séculos XIX e XXI*. 2020. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2020.

RADIN, J. C.; CORAZZA, G. Linchamento de 1950. In: RADIN, J. C. et al. *Dicionário histórico-social do oeste catarinense*. Chapecó: Editora UFFS, 2018. p. 87-92. Disponível em: <https://doi.org/10.7476/9788564905658.0020>. Acesso em: 7 nov. 2025.

SANTOS, Marcos Lauermann dos. *O linchamento e seus discursos: a alteridade e a identidade na formação da Chapecó de 1950*. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VITELLI, Celso. No front com as imagens da dor. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES DE ARTES PLÁSTICAS, 16., 2007, Florianópolis. *Anais [...]*. Florianópolis: ANPAP, 2007. p. 1269-1276.

WOOLF, Virginia. *Three Guineas*. [S. l.]: Read Books Ltd, 2013.