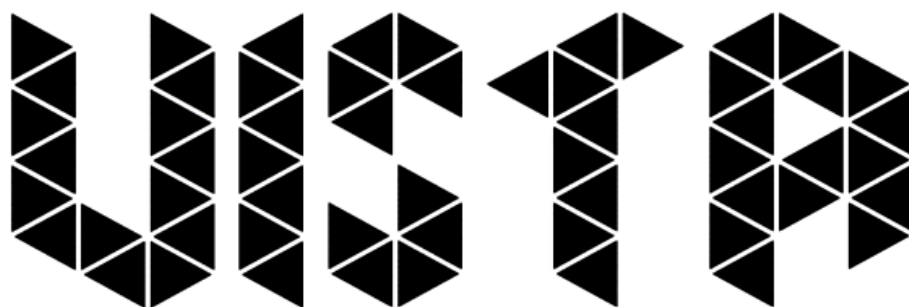




REVISTA
DE
**CULTURA
VISUAL**

e-ISSN 2184-1284

N.º 16 | 2025

Fotografia Como Resistência: Entre Aprisionamento e Liberdade em Kiana Hayeri

Photography as Resistance: Between Imprisonment and Freedom in Kiana Hayeri

<https://doi.org/10.21814/vista.6520>
e025018

Maria Fernanda Cavassani



Concetualização, metodologia, redação do rascunho original, redação – revisão e edição

Jesner Esequiel Santos



Investigação, redação do rascunho original, redação – revisão e edição



© Autores

Fotografia Como Resistência: Entre Aprisionamento e Liberdade em Kiana Hayeri

<https://doi.org/10.21814/vista.6520>

Vista N.º 16 | julho – dezembro 2025 | e025018

Submetido: 03/05/2025 | Revisto: 26/07/2025 | Aceite: 04/09/2025 | Publicado:
17/10/2025

Maria Fernanda Cavassani

<https://orcid.org/0000-0003-3038-7392>

Centro de Educação, Filosofia e Teologia, Universidade Presbiteriana Mackenzie,
São Paulo, Brasil

Concetualização, metodologia, redação do rascunho original, redação – revisão e
edição

Jesner Esequiel Santos

<https://orcid.org/0000-0001-7705-657X>

Centro de Educação, Filosofia e Teologia, Universidade Presbiteriana Mackenzie,
São Paulo, Brasil

Investigação, redação do rascunho original, redação – revisão e edição

Este artigo realiza uma análise crítica de seis fotografias da artista iraniana-canadense Kiana Hayeri, cuja produção documental se concentra na representação de mulheres em contextos de vulnerabilidade sociopolítica no Afeganistão. Com foco analítico aprofundado em duas fotografias: uma retrata mulheres em situação de encarceramento, enquanto a outra mostra um grupo de mulheres enfileiradas para receber auxílio humanitário durante a pandemia de COVID-19. A partir da análise das composições visuais — incluindo enquadramento, expressão corporal, gestualidade, cenário e contexto —, bem como da contextualização dos cenários sociais, políticos e religiosos em que as imagens foram produzidas, a pesquisa propõe uma reflexão sobre as camadas simbólicas e subjetivas presentes nas

fotografias. O referencial teórico fundamenta-se nos estudos de Walter Benjamin (1994), que discute a função da fotografia, e de Jean Baudrillard (1981/1991), que propõe a noção de “simulacro” e discute os limites entre representação e realidade. A partir dessas perspectivas, observa-se uma inversão paradoxal entre liberdade e aprisionamento: as mulheres encarceradas aparentam experimentar certa sensação de alívio ao se encontrarem afastadas das pressões sociais externas, enquanto as mulheres fora da prisão, embora formalmente livres, demonstram sinais de opressão e controle, derivados de estruturas sociopolíticas e religiosas que moldam suas existências. O estudo evidencia, assim, uma dicotomia nas experiências de liberdade e aprisionamento, problematizando os modos como a imagem fotográfica participa da construção de sentidos e da reprodução de normas culturais. Por meio da fotografia documental, Hayeri revela não apenas as condições materiais de vida dessas mulheres, mas também aspectos simbólicos e afetivos que desafiam as narrativas tradicionais sobre gênero e liberdade. O artigo conclui destacando o papel crítico da imagem como meio de resistência e ferramenta de interpretação das relações de poder que atravessam o cotidiano feminino em contextos marcados por desigualdades estruturais.

Palavras-chave: Kiana Hayeri, fotografia, narrativas, relações de poder

Photography as Resistance: Between Imprisonment and Freedom in Kiana Hayeri

This article presents a critical analysis of six photographs by the Iranian-Canadian artist Kiana Hayeri, whose documentary work focuses on the representation of women in contexts of sociopolitical vulnerability in Afghanistan. Particular analytical attention is given to two of these: one portrays women in conditions of incarceration, while the other depicts a group of women lined up to receive humanitarian aid during the COVID-19 pandemic. Through an examination of the visual compositions — including framing, body expression, gestures, setting, and context — as well as a consideration of the social, political, and religious environments in which the images were produced, the study proposes a reflection on the symbolic and subjective layers embedded in the photographs. The theoretical framework draws on the studies of Walter Benjamin (1994), who discusses the function of photography, and Jean Baudrillard (1981/1991), who introduces the notion of “simulacrum” and explores the boundaries between representation and reality. From these perspectives, a paradoxical inversion between freedom and imprisonment is observed: the incarcerated women appear to experience a certain sense of relief by being distanced from external social pressures, whereas the women outside prison, although formally free, exhibit signs of oppression and control, arising from sociopolitical and religious structures that shape their lives. The study thus highlights a dichotomy in the experiences of freedom and imprisonment, questioning how the photographic image contributes to the construction of meaning and the reproduction of cultural norms. Through documentary photography, Hayeri reveals not only the material living conditions of these women but also symbolic and affective dimensions that challenge traditional narratives about gender and freedom. The article concludes by underscoring the critical

role of the image as a means of resistance and a tool for interpreting power relations that permeate women's everyday lives in contexts marked by structural inequalities.

Keywords: *Kiana Hayeri, photography, narratives, power relations*

Introdução

As imagens, enquanto artefatos culturais e sociais, constituem meios privilegiados de mediação simbólica. Elas não apenas representam, mas constroem visões de mundo, participando ativamente da produção de sentidos sobre sujeitos, corpos e territórios.

Nesse processo, podem tanto reforçar estereótipos e hierarquias quanto desestabilizá-los, funcionando como dispositivos de denúncia, contestação ou silenciamento. Quando articuladas a discursos hegemônicos, as imagens tendem a consolidar assimetrias de poder; porém, em contextos específicos, também podem operar como ferramentas de resistência, possibilitando leituras contra-hegemônicas, que problematizam questões sociais marcadas por opressões estruturais. No campo da violência de gênero, a imagem adquire papel ambivalente: pode tanto denunciar estruturas de dominação quanto reforçar representações estigmatizantes porque

a desrealização da perda — a insensibilidade ao sofrimento humano e à morte — torna-se o mecanismo de realização da desumanização. Essa desrealização não ocorre nem dentro e nem fora da imagem, mas no próprio enquadramento em que a imagem está contida. (Butler, 2004/ 2019, p. 179)

Judith Butler (2004/2019), ao discutir a vulnerabilidade dos corpos e os regimes de inteligibilidade que determinam quem merece luto, atenção ou proteção, argumenta que a violência contra as mulheres está naturalizada em sistemas normativos que autorizam ou desautorizam certos corpos a serem vistos. A visibilidade, portanto, não é neutra: está ligada a relações de poder que regulam o que pode ser mostrado, por quem, e com quais efeitos.

Neste artigo, propõe-se uma análise crítica de um conjunto de seis fotografias da iraniana-canadense Kiana Hayeri, com ênfase analítica concentrada em duas imagens que retratam mulheres em contextos de repressão no Afeganistão — uma realizada em uma prisão feminina e outra na distribuição de ajuda humanitária durante a pandemia de COVID-19. Embora o *corpus* visual seja composto por seis fotografias, são essas duas que recebem atenção aprofundada, por condensarem os elementos centrais da discussão proposta. A partir dessas imagens, o objetivo é investigar como a fotografia atua na construção de sentidos sobre a condição feminina, a violência institucional e a invisibilidade que afetam os corpos das mulheres em conjunturas marcadas por conflitos sociopolíticos.

A fundamentação teórica desde aritgo parte de dois eixos principais: os estudos

de Jean Baudrillard (1981/1991), especialmente com os conceitos de “simulacro” e “hiper-realidade”, e de Walter Benjamin (1994), com sua reflexão sobre a reprodutibilidade técnica e a politização da arte. Esses autores possibilitam uma leitura crítica da imagem como meio de disputa simbólica, capaz de interferir na forma como o real é percebido e interpretado. Assim, o estudo contribui para compreender de que modo as imagens de Hayeri explanam discursos normativos e participam da construção de novas formas de compreensão sobre o feminino em contextos de dominação.

Representação e Realidade: Os Fundamentos Visuais do Social

As fotografias analisadas neste estudo são obras da iraniana-canadense Kiana Hayeri, produzidas no Irã — país que vive uma intensa crise sociopolítica, marcada por protestos populares e repressão estatal. Oficialmente denominado República Islâmica do Irã, o território abriga uma das civilizações mais antigas do mundo, com origens no império persa (século VI a.C.). A revolução de 1979 transformou radicalmente sua estrutura de poder, substituindo a monarquia por um sistema teocrático híbrido, no qual o *Líder Supremo* (autoridade religiosa xiita) e o *Presidente* (cargo eletivo) compartilham o Governo.

Essa configuração política singular reflete também uma divergência religiosa regional. Conforme Stephen Kinzer (2008), enquanto 90% dos muçulmanos globais são sunitas, o Irã destaca-se como a principal nação xiita — com 90 a 95% de sua população seguindo essa vertente. Essa particularidade gera tensões históricas com países vizinhos, já que o cisma entre sunitas e xiitas remonta aos primórdios do Islã. As fotografias de Hayeri capturaram não só o cotidiano iraniano, registrando conflitos atuais, mas também as reverberações de disputas seculares que moldam identidades e políticas no Oriente Médio.

A cisão entre sunitas e xiitas remonta ao ano 632 d.C., logo após a morte do Profeta Maomé, decorrente de uma disputa sucessória. Enquanto os xiitas defendiam que a liderança deveria ser herdada por Ali — primo e genro de Maomé —, os sunitas sustentavam que o califa deveria ser eleito entre os companheiros mais experientes do Profeta. Essa divergência levou à escolha de Abu Bakr como primeiro califa, marginalizando a linha xiita, que passou a considerar Ali como o primeiro dos 12 imãs legítimos (Kinzer, 2008).

No Irã, essa tradição xiita assume um caráter messiânico. Os fiéis acreditam que o 12.º imã, desaparecido ainda na infância, permanece vivo em “ocultação” e retornará como *Mahdi* (o redentor) para restaurar a justiça universal. Enquanto isso, os governantes teriam o dever de guiar a sociedade segundo os princípios do imame oculto — uma expectativa que, quando não cumprida, é vista como traição religiosa e política. Tal crença fundamenta o sistema teocrático iraniano, onde as leis são interpretadas através da lente xiita do Alcorão, permeando todas as esferas da vida social (Kinzer, 2008).

Essa contextualização é fundamental para a análise das fotografias de Kiana Hayeri, nas quais a religião não atua meramente como pano de fundo, mas como um eixo estruturante que orienta normas sociais, formas de resistência e até mesmo a estética da vida cotidiana no Irã. As imagens que retratam protestos, rituais ou cenas aparentemente ordinárias revelam, de modo implícito ou explícito, a tensão persistente entre o ideal divino e as imperfeições humanas na gestão do poder.

A revolução iraniana de 1979 não apenas transformou o Irã em uma teocracia xiita, mas também redefiniu as dinâmicas geopolíticas do Oriente Médio, inspirando movimentos islamistas e tensionando relações com o Ocidente. Contudo, é nos protestos por direitos civis — especialmente após a morte de Mahsa Amini em setembro de 2022 — que se revela o atual conflito entre o Estado e sua população. Amini, uma jovem curda, foi detida pela *Gasht-e Ershad* (Patrulha da Orientação ou “polícia da moralidade”) por supostamente violar as leis do *hijab*, e seu falecimento sob custódia policial tornou-se símbolo global da repressão às mulheres iranianas.

A *Gasht-e Ershad* encarna de forma visceral o controle estatal sobre os corpos e comportamentos. Responsável por fiscalizar o cumprimento de normas islâmicas — como o uso obrigatório do véu —, essa força representa a fronteira entre a imposição religiosa e as demandas por liberdades individuais. Seu protagonismo nos espaços públicos evidencia uma contradição: enquanto o regime a utiliza como instrumento de coerção, sua presença também alimenta ondas de protestos liderados por mulheres que arriscam suas vidas ao desafiar abertamente as leis de vestimenta.

A repressão tem se intensificado em resposta aos protestos. Dados do *The Guardian* (Parent & Kelly, 2024) registram 87 execuções, apenas no mês de julho de 2024, como uma estratégia do Governo para sufocar dissidências, e é nesse cenário que Kiana Hayeri constrói seu trabalho documental. As suas fotografias transcendem a mera denúncia da violência, ao registrar com sensibilidade a resiliência cotidiana de uma população que vive entre a devoção religiosa e o desejo por transformação social. Ao retratar desde manifestações públicas até cenas da vida doméstica, Hayeri revela a fusão entre religião e política, evidenciando contextos nos quais o âmbito pessoal é inevitavelmente atravessado por dinâmicas políticas.

Imagens, Simulacros e Política: Aportes Teóricos Para a Análise

Em um cenário dominado pela lógica da pós-verdade, no qual imagens podem funcionar como simulacros, descoladas da realidade concreta, a obra de Hayeri resiste a essa dinâmica. Suas fotografias mantêm uma densidade relacional com os sujeitos retratados e evitam a estetização da dor como espetáculo. Em vez disso, produzem fissuras que interrogam os regimes normativos de representação.

A tensão entre o visível e o não dito, o gesto captado e o contexto ausente, transforma a fotografia em campo simbólico de disputa.

Jean Baudrillard (1981/1991) propõe uma leitura da imagem a partir da ideia de “simulacro”, que designa uma forma de representação desvinculada da realidade objetiva. O simulacro não copia o real, mas substitui-o por um sistema de signos que passam a operar como se fossem reais — instaurando, assim, a hiper-realidade. Nesse regime, a imagem deixa de ser uma representação do mundo e passa a funcionar como modelo autônomo de significação, deslocando o referente original.

A fotografia, então, não é um reflexo do real, mas uma construção de um mundo visual onde a autenticidade se dissolve. Isso é particularmente sensível em tempos de pós-verdade, em que narrativas visuais se impõem com força afetiva e simbólica, muitas vezes mais convincentes que os próprios fatos. As imagens de sofrimento, guerra ou vulnerabilidade podem, nesses termos, ser reapropriadas, descontextualizadas ou estetizadas a ponto de perderem seu vínculo com a realidade concreta, transformando-se em signos circulantes de consumo visual.

O conceito de “hiper-realidade”, formulado por Jean Baudrillard (1981/1991), complexifica radicalmente a interpretação das imagens contemporâneas, exigindo um olhar analítico que transcenda o imediatamente visível. Nesse universo, as representações suplantam a veracidade, gerando simulacros que se tornam “mais reais do que o real”. Essa dissolução entre o factual e o fictício permite que narrativas construídas se sobreponham à objetividade, criando um tecido social onde os signos circulam, recombina-se e produzem novas camadas de sentido.

As implicações da hiper-realidade estendem-se aos meios de comunicação, à sociedade e às dinâmicas de consumo, já que essas simulações não só se sobrepõem ao real como também remodelam o tecido social, influenciando percepções individuais, comportamentos e experiências coletivas. Nesse cenário, a fotografia consolida-se como um meio privilegiado para a construção e disseminação de hiper-realidades. Ao capturar e reproduzir imagens passíveis de manipulação e reinterpretação, o registro perpassa sua função documental para tornar-se agente ativo na produção de novas camadas da realidade visual, como observa Helena Arantes (2010):

ler uma fotografia midiática implica em reconstituir no tempo seu assunto, derivá-lo no passado e conjugá-lo a um futuro virtual e, por último, como gênero – é articularmente privilegiada porque se fixa na imaginação do público leitor, com poder de persuasão, dotada de gramática própria, estética e ética peculiar. (p. 1)

Essa capacidade de fixação na imaginação coletiva revela o poder da imagem enquanto instrumento narrativo, capaz tanto de distorcer quanto de amplificar a percepção da realidade, tornando-se central na configuração das experiências sociais. Tal fenômeno reforça a natureza mutável da contemporaneidade. Walter Benjamin (1994) já antecipava esse debate ao analisar o caráter crítico e social da fotografia. O autor destaca que a reprodutibilidade técnica em massa, ao

democratizar o acesso às imagens, transformou radicalmente não apenas a relação com a arte, mas também os próprios mecanismos de construção da cultura e da memória coletiva.

No campo da teoria da imagem, Roland Barthes (1980/1990) introduz as categorias de *studium* e *punctum* para pensar a relação entre o espectador e a fotografia. O *studium* refere-se ao campo cultural, ao interesse geral e à decodificação intelectual da imagem — aquilo que se pode ler por meio de um olhar informado pelas convenções. Já o *punctum* é aquilo que “fura”, que escapa ao controle do olhar racional e provoca um efeito de ruptura: uma emoção, uma lembrança, um detalhe inesperado que atinge o espectador de modo singular.

Em seu ensaio clássico “A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica”, Walter Benjamin (1994) propõe uma reflexão sobre como os meios técnicos de reprodução — como a fotografia — transformam a função social da arte. Para Benjamin, a perda da “aura” da obra única, decorrente da reprodutibilidade, não representa uma decadência da arte, mas uma possibilidade de politização. A obra técnica rompe com o culto à autenticidade e à distância estética, e passa a operar como ferramenta crítica, acessível e reproduzível, inserida na luta ideológica e nos conflitos sociais. O autor contrapõe dois movimentos: a estetização da política, praticada por regimes totalitários que usam a imagem como instrumento de dominação simbólica e a politização da arte, que coloca a imagem a serviço da transformação social. Nesse sentido, a fotografia adquire uma função crítica quando é capaz de interromper a lógica da contemplação passiva e provocar reflexão sobre as estruturas de poder.

A reprodutibilidade técnica acarreta um alargamento a outros objetos, pois as imagens estão sujeitas a manipulações e ressignificações em contextos alheios à sua produção inicial. Paralelamente, os avanços tecnológicos na fotografia transformaram a percepção estética, revelando nuances antes imperceptíveis ao olho humano e com um alerta para o uso político inerente à fotografia: sua natureza massificável a torna ferramenta potente para disseminação de ideologias e construção de imaginários sociais.

O fotógrafo, enquanto narrador-visual, exerce poder de curadoria sobre o que será registrado e como será representado, implicando sempre em escolhas intencionais — conscientes ou não. Como afirma Benjamin (1994): “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores” (p. 198), o que ressalta o papel do fotógrafo como mediador de histórias. Kiana Hayeri exemplifica essa função ao autodenominar-se “contadora de histórias visuais” e sua obra, focada em comunidades afetadas por conflitos, transcende o registro documental para tornar-se testemunho ético: cada enquadramento, ao capturar experiências de violência e resistência, transforma-se em narrativa política sobre corpos e territórios em luta.

Construções Visuais: Análise Crítica de Quatro Obras de Kiana Hayeri

Nascida em Teerã em 1988, Kiana Hayeri é uma fotógrafa iraniana-canadense cuja obra se dedica a registrar a vida em regiões marcadas por conflitos e tensões sociopolíticas. Após migrar para o Canadá, durante a adolescência, encontrou na fotografia não apenas um meio de expressão, mas uma ferramenta para transpor barreiras culturais e linguísticas: “diante dos desafios de adaptação a um novo ambiente, adotou a fotografia como uma forma de preencher a lacuna de linguagem e cultura” (Hayeri, s.d., para. 1).

Em 2014, Hayeri retornou ao Oriente Médio, estabelecendo-se em Cabul, Afeganistão, onde desenvolveu um trabalho engajado com temas como migração, identidade, infância e os impactos da violência e da religião no cotidiano. Sua permanência de quase 10 anos no país permitiu-lhe documentar momentos históricos decisivos, incluindo a ocupação norte-americana e a retomada do poder pelo talibã em 2021 — evento que a obrigou a deixar Cabul devido ao agravamento da insegurança. Abaixo, apresentamos uma seleção de suas fotografias, disponíveis em suas redes sociais (Figura 1, Figura 2, Figura 3, Figura 4).



907 gostos

kianahayeri "The truth is in the details"..... mais

Figura 1: "A verdade está nos detalhes"

Retirado de *Truth Is in the Details* [Fotografia], de Kiana Hayeri (@kianahayeri), 2021c, Instagram.

(https://www.instagram.com/p/CYB_sNkL3oX/)



1082 gostos

kianahayeri  Marriage is a costly affair in deeply impoverished Afghanistan, traditionally involving huge dowries, expensive gifts,... mais

Figura 2: *O casamento constitui um encargo pesado no Afeganistão profundamente empobrecido, envolvendo dotes tradicionalmente avultados, presentes caros e festas sumptuosas. Uma ONG nacional organiza um casamento coletivo para uma dúzia de casais num modesto salão de festas, na zona ocidental de Cabul.*

Fonte. Retirado de *Marriage Is a Costly Affair in Deeply Impoverished Afghanistan, Traditionally Involving Huge Dowries, Expensive Gifts, and Lavish Parties*. A *National* [Fotografia], de Kiana Hayeri (@kianahayeri), 2023b, Instagram.

(<https://www.instagram.com/p/C1CcPV1sFTd/>)



1684 gostos

kianahayeri  About 3 hours north west of #Faizabad city, sits the Karsai mountain range. The peak, a long and narrow stretch that is... mais

Figura 3: A cerca de três horas a noroeste da cidade de #Faizabad ergue-se a cordilheira de Karsai. O cume, uma extensão longa e estreita que percorre toda a cadeia montanhosa, oferece vista para ambos os lados. De um lado situava-se a cidade de Faizabad e, logo abaixo do cume, no outro lado, encontrava-se o distrito de Yaftal, controlado pelos #Talibãs. Esta faixa montanhosa servira de linha da frente durante pelo menos dois anos. Uma dúzia de postos avançados ao longo da cordilheira albergava soldados do ANA e uma unidade de milícia liderada pelo Comandante Assadullah. Todos os combatentes tinham uma única missão: impedir que os talibãs se aproximassem da cidade de Faizabad.

Fonte. Retirado de About 3 Hours North West of #Faizabad City, Sits the Karsai Mountain Range. The Peak, a Long and Narrow Stretch [Fotografia], de Kiana Hayeri (@kianahayeri), 2021b, Instagram.

(https://www.instagram.com/p/CQ8ol7-MgUY/?img_index=1)



1731 gostos

kianahayeri 🌐 "A Year Under The Taliban" shot for @nytimes received first place in both "Photo Series" and "Photo Single" categories... mais

Figura 4: "A Year Under The Taliban" (*Um Ano sob o Domínio dos Talibãs*), realizado para o @nytimes recebeu o primeiro prémio nas categorias "Série Fotográfica" e "Fotografia Individual" dos Human Rights Press Awards, organizados pela @humanrightswatch e pela Walter Cronkite School of Journalism and Mass Communication at Arizona State University. A notícia foi divulgada no Dia Mundial da Liberdade de Imprensa #WorldPressFreedom, que coincidiu com o meu segundo dia de regresso ao terreno, no Afeganistão. Que sensação agridoce
 Fonte. Retirado de "A Year Under The Taliban" Shot for @nytimes Received First Place in Both "Photo Series" and "Photo Single" Categories for [Fotografia], de Kiana Hayeri (@kianahayeri), 2023a, Instagram. (https://www.instagram.com/p/CryHHVLsK20/?img_index=3)

Cada uma das imagens selecionadas sintetiza, por meio de escolhas composicionais e simbólicas, as complexidades estéticas e sociopolíticas que retratam o Afeganistão contemporâneo. A primeira fotografia desvela os vestígios de um ataque a um ambiente escolar, com objetos espalhados e marcas de destruição que comunicam violência sem a necessidade de exhibir corpos ou sangue. A ausência de figuras humanas intensifica o impacto, sugerindo uma violência estrutural que persiste mesmo após o evento traumático.

Na segunda imagem, o uso predominante do branco nas burcas das noivas cria um contraste visual com a austeridade do contexto matrimonial. A cor, tradicionalmente associada à pureza, aqui é ironizada: as figuras femininas, uniformizadas e anônimas, tornam-se metáforas do apagamento identitário sob o regime talibã. A fotografia não documenta apenas um ritual, mas expõe como a religião e a cultura se sobrepõem ao indivíduo, reduzindo cerimônias a atos de conformidade social. A terceira fotografia captura um soldado em meio a barricadas, com outro homem ao fundo observando uma paisagem devastada. A composição equilibra o individual e o coletivo: enquanto o uniforme militar insere o sujeito em um contexto de conflito organizado, seu olhar perdido no horizonte humaniza a experiência da guerra. Hayeri subverte a iconografia bélica tradicional, que costuma glorificar ou espetacularizar a violência, optando por dramatizar a exaustão e a espera — elementos muitas vezes invisibilizados.

A quarta imagem destaca-se por sua raridade em contextos de repressão: mulheres sem véu, com rostos descobertos, protestam publicamente. Aqui, a exposição do rosto é ato político, uma negação direta às leis que as tornam invisíveis. A fotógrafa enfatiza gestos e expressões faciais, transformando cada rosto em um manifesto contra a opressão. A luz natural, incidindo sobre as figuras, reforça a ideia de visibilidade como resistência. Ao contrário da lógica de cobertura pontual e externa, própria do fotojornalismo, sua produção está ancorada em uma convivência direta com os sujeitos retratados e na participação nos acontecimentos documentados. Essa aproximação permite que suas imagens resultem de relações construídas ao longo do tempo, o que impacta diretamente as escolhas compositivas, temáticas e narrativas. Embora retrate elementos frequentemente associados à cobertura jornalística — como conflitos armados, códigos de vestimenta e situações de opressão.

Ao estruturar seus enquadramentos a partir das tensões entre corpo, espaço e contexto sociopolítico, Kiana Hayeri adota uma abordagem visual que transforma a fotografia em um instrumento de construção de sentido. Seu trabalho estabelece diálogo com teorias fundamentais da imagem, ao explorar a forma como os registros visuais produzem, distribuem e intentam significados. De um lado, aproxima-se do conceito de “hiper-realidade” formulado por Jean Baudrillard (1981/1991), ao mostrar que as imagens funcionam como signos que organizam e reconfiguram a experiência social. De outro, articula-se às ideias de Walter Benjamin (1994) sobre a reprodutibilidade técnica, ao fazer uso das possibilidades de circulação da imagem como ampliação de sua força política.

Como afirma Benjamin (1994), “a obra de arte reproduzida torna-se cada vez mais a reprodução de uma obra feita para ser reproduzida” (p. 167), o que altera sua função social. Nesse âmbito, as fotografias de Hayeri não apenas documentam ou registram, mas operam como dispositivos críticos que intervêm na produção simbólica e política da realidade. Ao discutir como a reprodução em massa transforma a natureza da arte, Benjamin argumenta que a perda da “aura” — entendida como a singularidade e a presença irrepetível da obra de arte — abre espaço para novas funções sociais e políticas da imagem.

No contexto da fotografia documental de Hayeri, essa reprodutibilidade técnica permite a ampliação do alcance e da circulação das imagens, potencializando seu impacto como denúncia e como instrumento de resistência. Assim, as imagens da fotografia, ao serem veiculadas em plataformas jornalísticas e digitais, não apenas registram eventos, mas se inserem em circuitos de mobilização, tornando-se parte de uma disputa emblemática sobre o sentido da opressão, da liberdade e da justiça. Nessa perspectiva, sua fotografia assume uma função crítica: ela não apenas representa o mundo, mas intervém nele.

Véus e Desvelamentos: A Complexidade da Condição Feminina no Afeganistão Através de Kiana Hayeri

A primeira imagem selecionada para uma análise detalhada integra a premiada reportagem do *The New York Times*, publicada originalmente em 26 de fevereiro de 2020 e atualizada em 17 de agosto de 2021, intitulada “They Killed Their Husbands. Now in Prison, They Feel Free” (Elas Assassinaram os Maridos. Agora na Prisão, Elas Se Sentem Livres; Hayeri & Jeong, 2020), produzida por Kiana Hayeri em colaboração com a jornalista May Jeong. O trabalho documental, realizado na Prisão Feminina de Cabul, revela o paradoxo vivido por dezenas de mulheres afegãs que cometeram homicídio contra maridos violentos: muitas relatam sentir mais liberdade atrás das grades do que antes em seus próprios lares, sob um sistema que naturalizava os abusos domésticos.

A fotografia em questão, que mostra presidiárias em um quarto durante uma confraternização, ganha profundidade ao ser contextualizada com os relatos das detentas — algumas condenadas à morte por crimes cometidos em legítima defesa contra agressores que eram seus próprios cônjuges ou familiares. A reportagem, publicada uma semana após a queda de Cabul para o regime talibã, ganhou relevância histórica ao capturar os últimos dias de relativa autonomia das mulheres afegãs antes do retorno do regime fundamentalista.



1382 gostos

kianahayeri I'm overjoyed that "Where Prison Is Kind of Freedom" has been recognized by @opcofamerica and named among its 2020 award... mais

Figura 5: Durante o Ramadão, as reclusas da Prisão Feminina de Herat quebram o jejum juntas. Partilham a refeição nos seus quartos, que decoram ao seu gosto; todos os anos, é eleito um conselho composto por prisioneiras e membros do pessoal que decide a cor e o padrão da pintura.

Fonte. Retirado de *I'm Overjoyed That "Where Prison Is Kind of Freedom" Has Been Recognized by @opcofamerica and Named Among Its 2020 Award* [Fotografia], de Kiana Hayeri (@kianahayeri), 2021a, Instagram. (<https://www.instagram.com/p/CNWwEvUMHqI/?igsh=a2xxMG15aT1zOWp5>)

A primeira impressão que temos ao observar a fotografia de Kiana Hayeri é de uma cena comum: mulheres reunidas em um ambiente, algumas usando *hijab*, outras com partes do corpo descobertas, todas rodeadas de alimentos em uma aparente atmosfera de convívio tranquilo. No entanto, essa superficial normalidade esconde uma realidade perturbadora quando conhecemos o contexto por trás da imagem.

Esta fotografia foi tirada na Prisão Feminina de Herat, no Afeganistão, e faz parte de uma reportagem do *The New York Times*. As mulheres retratadas são prisioneiras — mas suas histórias desafiam qualquer noção simplista de crime e punição. Muitas estão ali por terem matado maridos que as violentavam

diariamente, ou por “crimes morais” como fugir de casamentos forçados ou denunciar abusos. O paradoxo é contraproducente: para essas mulheres, a prisão muitas vezes representa mais segurança e liberdade do que suas próprias casas. As diferentes formas de vestir, que poderiam passar despercebidas, revelam breves momentos de autonomia em um sistema que busca controlar até os menores gestos das mulheres.

A fotógrafa Kiana Hayeri capturou este momento em 2021, durante um breve período em que a prisão ainda era administrada por uma mulher, Alia Azizi. Pouco depois, com a retomada do poder pelo talibã, Azizi desapareceu e as condições das prisioneiras pioraram drasticamente. A imagem se torna então um registro histórico de um momento de transição, onde a relativa liberdade que essas mulheres experimentavam na prisão logo seria suprimida.

O que impressiona na fotografia é o contraste entre a aparente serenidade da cena e as histórias traumáticas por trás de cada rosto. Algumas dessas mulheres foram condenadas à morte por defenderem suas próprias vidas. Outras estão presas simplesmente por terem sido vítimas de violência sexual. A tranquilidade de suas expressões não nega o sofrimento, mas talvez revele um momento raro de paz em vidas marcadas pela opressão.

À primeira vista, a Figura 6 mostra uma cena aparentemente comum em certos contextos do Oriente Médio: mulheres vestindo burcas azuis e pretas, alinhadas diante de uma parede de tijolos que exibe uma inscrição religiosa. A composição é austera — as figuras uniformizadas, os rostos ocultos, o espaço vazio de qualquer objeto que não seja o texto na parede: “certamente, é com a lembrança de Deus que os corações encontram paz”. Uma cena que parece confirmar estereótipos ocidentais sobre a opressão feminina em sociedades islâmicas. Publicada em maio de 2020, no auge da pandemia, a imagem captura mulheres afegãs esperando por ajuda humanitária em um banco de alimentos.



1604 gostos

kianahayeri Hundreds of people, men and women segregated, showed up at a food distribution center in #herat today to receive... mais

Figura 6: Centenas de pessoas — homens e mulheres, separados entre si —acorreram hoje a um centro de distribuição alimentar em #herat para receber ajuda de emergência composta por um saco de farinha, um saco de ervilhas partidas e dois pacotes de sal. A ajuda estava disponível apenas para 280 famílias; as restantes ficaram retidas junto ao portão e acabaram por ser recusadas.

Fonte. Retirado de *Hundreds of People, Men and Women Segregated, Showed Up at a Food Distribution Center in #Herat Today to Receive Emergency* [Fotografia], de Kiana Hayeri (@kianahayeri), 2020. Instagram. (<https://www.instagram.com/p/CAVEaACgvGY/>)

A pandemia de COVID-19 evidenciou condições pré-existentis enfrentadas por determinadas mulheres em contextos marcados por restrições de ordem legal, cultural e socioeconômica. Para muitas, as limitações à mobilidade, o acesso

precário aos serviços de saúde e a dependência econômica não constituíram novidades impostas pela crise sanitária, mas sim aspectos estruturais de suas realidades cotidianas. A situação pandêmica contribuiu, portanto, para tornar mais visíveis tais desigualdades. A organização em fila, longe de representar um gesto de submissão, pode ser compreendida como uma expressão da busca por recursos essenciais à subsistência dentro de um sistema que historicamente impõe barreiras à sua plena participação social.

A mulher posicionada em primeiro plano, ligeiramente voltada em ângulo de três quartos, distingue-se das demais por ter o rosto parcialmente visível, mesmo sob a burca. Esse detalhe, ainda que sutil, rompe com a uniformidade visual imposta pela indumentária e pela disposição das figuras na cena. Sua expressão, ambígua e difícil de decifrar, pode ser interpretada como indício de exaustão. A justaposição entre essa inscrição na parede e a presença corporal das mulheres em fila revela uma tensão entre discurso espiritual e realidade material. Ainda em um momento de extrema vulnerabilidade — como a espera por ajuda alimentar —, os corpos femininos continuam atravessados por normas rígidas de visibilidade, anonimato e controle social.

Quando colocada em contraste com outra fotografia de Kiana Hayeri (Figura 5), que retrata mulheres em um ambiente festivo, esta imagem adquire maior densidade interpretativa ao evidenciar os contrapontos internos de um mesmo regime sociopolítico. A justaposição entre cenas de convivialidade e abundância alimentar e a representação de uma fila silenciosa de mulheres vestidas com burcas permite refletir sobre as formas pelas quais contextos de normalidade aparente coexistem com dinâmicas de escassez e controle. Elementos formais como a paleta monocromática, a composição geometricamente ordenada e a ausência de objetos pessoais contribuem para a construção de uma atmosfera visual que sugere a despersonalização e a uniformização dos corpos femininos.

A presença da mensagem religiosa na parede de tijolos introduz um elemento discursivo que intensifica a ambivalência da cena: enquanto evoca uma dimensão espiritual de consolo, é colocada em contraste com uma realidade material marcada por privações. Nesse sentido, a fotografia de Kiana Hayeri pode ser interpretada como uma construção simbólica na qual os elementos arquitetônicos funcionam como dispositivos narrativos, contribuindo para a elaboração visual das relações entre fé, pobreza e invisibilidade social vivenciadas por essas mulheres.

Apesar de sua superficial simplicidade, a imagem propõe uma reflexão complexa sobre os múltiplos fatores que estruturam a cena representada. Mais do que uma crítica isolada à opressão de cunho religioso, a fotografia imprime um entrelaçamento entre diversas formas de vulnerabilidade, incluindo desigualdade socioeconômica, crise sanitária e desatenção humanitária. As mulheres retratadas, organizadas em fila, não aparecem apenas como figuras passivas, mas como sujeitos que experienciam — e resistem a — um sistema multifacetado que a fotógrafa capta com precisão estética e densidade simbólica.

A experiência visual é um processo seletivo, condicionado não apenas pelas

informações visíveis na imagem, mas também pelas disposições, referências e interesses da pessoa que observa. Esse processo incide diretamente sobre os modos de leitura, influenciando tanto a percepção individual quanto os critérios sociais que determinam quais representações visuais ganham visibilidade e legitimidade no espaço público.

Nas duas fotografias analisadas, é possível notar uma distinção cromática significativa: nos espaços internos à prisão, predominam cores vibrantes; nos ambientes externos, tons neutros e sóbrios. Essa diferença, contudo, não decorre de uma escolha estética direta da fotógrafa — já que, em contextos documentais, como o que Hayeri registra, a cor da indumentária das mulheres não está sob seu controle. Ainda assim, esses contrastes visuais adquirem valor interpretativo quando considerados como parte da construção narrativa da imagem. As cores passam a funcionar como signos de diferentes regimes de controle e visibilidade: fora da prisão, as normas morais impõem anonimato e uniformidade aos corpos femininos; dentro dela, em determinados períodos, o ambiente refletia maior liberdade relativa — o que se manifesta, por exemplo, na variedade dos trajes e na expressão individualizada das mulheres retratadas.

A retirada das tropas dos Estados Unidos da América e a retomada do poder pelo talibã marcaram um retrocesso nos direitos das mulheres, como reportou a BBC: os centros de apoio feminino foram fechados, e a proteção contra a violência doméstica foi substituída por meras recomendações para que os homens “não cometam abusos” (*Afeganistão: O Drama dos que Fogem da Ofensiva do Talebã*, 2021). Esse contexto político torna as imagens de Kiana Hayeri documentos visuais importantes sobre a situação das mulheres afegãs. No entanto, sua obra vai além da função documental: embora ancoradas em realidades concretas, suas fotografias não se limitam a registrar fatos, mas os interpretam e, de certa maneira, os questionam.

Como observam Coutinho e Santos (2022), há sempre um abismo entre a narrativa real por detrás de uma fotografia e a interpretação que dela fazemos. As imagens são polissêmicas, carregadas de significados múltiplos, e funcionam como agentes ativos nas relações sociais — não como meras reproduções passivas da realidade. No caso de Hayeri, essa polissemia é intencional: sua inserção prolongada nos contextos retratados e o envolvimento com os sujeitos fotografados conferem às suas imagens consistência subjetiva e crítica. Elas não apenas documentam, mas também interrogam e deslocam os sentidos já estabilizados sobre gênero, cultura e poder.

Ao observar a expressividade dos rostos e os gestos sutis captados por Kiana Hayeri, é possível perceber que suas fotografias se aproximam da lógica do retrato, não no sentido clássico de uma individualidade destacada, mas como um procedimento de subjetivação em meio à coletividade. Ainda que os corpos estejam muitas vezes cobertos ou uniformizados — como na fila silenciosa de mulheres —, pequenos deslocamentos no olhar, na inclinação da cabeça ou na postura corporal tornam-se elementos significativos que rompem a homogeneidade imposta pelos regimes de visibilidade. Tais gestos funcionam como estratégias

de resistência silenciosa, capazes de inscrever o sujeito no espaço da imagem mesmo quando sua identidade é parcialmente ou totalmente ocultada.

A fotografia, dentro dessa lógica, não apenas documenta a opressão, mas também mobiliza afetos. Como destaca Walter Benn Michaels (2015) em *The Beauty of a Social Problem* (A Beleza de um Problema Social), a imagem torna-se um campo de disputa estética e política entre forma e conteúdo, entre emoção e ideologia. Em vez de apenas provocar empatia, o retrato pode revelar a maneira como desigualdades estruturais são estetizadas e naturalizadas na cultura visual. No caso de Hayeri, talvez a escolha por enfatizar a ambiguidade das expressões e a composição cuidadosa dos corpos em cena não vise ao espetáculo da dor, mas à produção de afetos críticos — aqueles que interpelam o espectador e o colocam diante de dilemas morais, políticos e éticos.

Assim, a fotografia opera como dispositivo ideológico, não porque manipula diretamente o conteúdo, mas porque organiza o visível segundo estruturas simbólicas e narrativas. Ao evitar o choque ou o excesso, Hayeri constrói uma imagem que exige decodificação e posicionamento. Essa mobilização do olhar do espectador — que deve preencher as lacunas, interpretar os silêncios e perceber os deslocamentos — transforma a imagem em um espaço ativo de negociação entre o visível e o oculto, entre o pessoal e o coletivo, entre o trauma e a resistência.

Lucía Santaella (1996) alerta para a ilusão de que a fotografia seja um reflexo fiel do mundo. Ela não captura a realidade, mas a recria, mediada pela técnica, pelo enquadramento e pela subjetividade de quem fotografa. O objeto retratado desaparece no instante seguinte ao clique, e o que resta é uma representação condicionada por inúmeros fatores — desde a iluminação até as limitações da própria câmera. Essa distância entre o real e sua representação se amplifica ainda mais na era digital, em que as imagens que vemos são, na verdade, códigos binários simulando formas e cores. Como questiona Santaella (1996), o que estamos vendo quando olhamos para uma tela? Não o objeto em si, mas um signo digital que o evoca, sempre incompleto, sempre mediado.

Essa reflexão é crucial para analisar o trabalho de Hayeri. Suas fotografias não são janelas transparentes para a realidade afegã, mas construções que revelam tanto sobre o contexto social quanto sobre as limitações e possibilidades da linguagem visual. Se, por um lado, elas documentam um momento específico, por outro, transcendem o tempo e o espaço, convidando o espectador a questionar não apenas o que vê, mas como vê — e quais histórias permanecem ocultas por trás da superfície da imagem.

Essa relação entre o visível e o invisível nos conduz ao subtítulo desta seção — “Véus e Desvelamentos”. Nas duas fotografias, Kiana Hayeri constrói narrativas visuais que dialogam diretamente com essa metáfora: em uma, as mulheres estão cobertas por burcas, seus corpos e rostos quase inteiramente ocultos sob camadas de tecido e normas sociais; na outra, embora presas, aparecem sem o véu integral, permitindo vislumbrar expressões, gestos e escolhas individuais na forma de se apresentar. O véu, aqui, não se restringe ao elemento físico da vestimenta, mas se

estende às camadas de invisibilidade impostas pelo regime, pela tradição e pelas circunstâncias históricas. O desvelar, por sua vez, não significa necessariamente liberdade plena, mas a abertura de brechas — temporárias e frágeis — pelas quais emergem subjetividades, afetos e resistências. Ao colocar lado a lado essas imagens, Hayeri não apenas documenta realidades distintas, mas provoca o espectador a refletir sobre as formas múltiplas e complexas pelas quais a condição feminina no Afeganistão é velada e, por vezes, parcialmente desvelada.

Considerações Finais

A análise das fotografias de Kiana Hayeri revela que a imagem é um campo dinâmico de produção de sentido, onde significantes e significados — explícitos e implícitos — se entrelaçam de forma complexa. As duas obras discutidas de forma mais aprofundada neste artigo mostram múltiplas camadas narrativas que exigem uma leitura atenta, situada e informada por referências históricas, culturais e políticas. Essa interpretação demonstra como a fotografia pode ser, ao mesmo tempo, documento e questionamento, registro e reflexão crítica.

A imagem realizada dentro da prisão traz à tona os limites entre aprisionamento físico e liberdade subjetiva, desestabilizando as expectativas em torno da punição e do confinamento. Ao apresentar mulheres condenadas por crimes relacionados à violência doméstica e à sobrevivência, a fotografia inverte a lógica convencional de opressão, evidenciando que o cárcere, em determinados contextos, pode representar uma forma paradoxal de proteção e autonomia. Já a imagem que retrata mulheres enfileiradas diante de um muro com uma inscrição religiosa explícita como a normatização dos corpos femininos se expressa visualmente através da homogeneidade, da cobertura integral e do silêncio visual. Mesmo em um momento de extrema vulnerabilidade, como a espera por alimentos durante a pandemia, essas mulheres permanecem reguladas por dispositivos de invisibilização.

Nesse ponto, é fundamental retomar as contribuições de Jean Baudrillard (1981/1991) para compreender como essas imagens operam dentro do regime contemporâneo de representação. A fotografia da fila, por exemplo, remete a uma estética do hiper-real: o gesto de esperar, os corpos ocultos, a inscrição que promete paz espiritual, tudo compõe uma cena em que os signos da fé e da obediência substituem a experiência concreta da privação. A imagem não apenas documenta um evento, mas constrói uma narrativa subjetiva que se apresenta como mais real que o real, deslocando o olhar do observador para o plano da crença e do simulacro. A fotografia de Hayeri, nesse caso, denuncia esse deslocamento ao elucidar a distância entre a promessa espiritual e a materialidade da escassez — rompendo, portanto, com a lógica naturalizada da imagem como verdade.

Walter Benjamin (1994), por sua vez, oferece um referencial crucial para compreender a potência crítica da fotografia quando pensada a partir da sua repro-

reproduzibilidade técnica. A circulação ampliada dessas imagens em meios digitais e impressos — como jornais, revistas e redes sociais — permite que a experiência de dor, resistência e contradição das mulheres afegãs ultrapasse os limites do local. Como Benjamin afirmava, a reproduzibilidade retira a “aura” da obra única, mas também democratiza o acesso à imagem e a insere em disputas políticas mais amplas. Nas fotografias de Hayeri, essa reproduzibilidade não diminui o impacto; ao contrário, reforça sua função política, ao permitir que os registros escapem da estética da compaixão e entrem no campo do enfrentamento figurativo. A fotografia, ao construir narrativas visuais a partir da experiência das mulheres, atua como mediadora entre vivência e visibilidade, provocando uma politização da arte que confronta os dispositivos tradicionais de dominação e silenciamento.

A polissemia das imagens — como discutem Barthes (1980/1990), e Coutinho e Santos (2022) — exige que a leitura vá além da superfície visual, atentando para os códigos culturais e afetivos que sustentam cada composição. No caso de Hayeri, não há uma narrativa linear ou definitiva, mas sim uma sobreposição de sentidos que traz luz às fraturas e contradições do contexto em que essas mulheres vivem. Ao articular imagem, contexto e subjetividade, a fotografia desafia os limites da representação convencional e propõe uma reflexão crítica sobre os modos como o feminino, a violência e a resistência são construídos e distribuídos visualmente.

Portanto, suas imagens não apenas registram, mas também interrogam. Elas participam da construção de uma memória visual que desafia narrativas hegemônicas, reconfigura os modos de ver e visibiliza experiências historicamente marginalizadas. Por meio da incorporação estética e política das tensões entre visível e invisível, presença e apagamento, as fotografias de Kiana Hayeri ativam o olhar do espectador e o convocam à responsabilidade interpretativa — um gesto ético que transforma a fotografia em ferramenta crítica de leitura do mundo.

Notas Biográficas

Maria Fernanda Cavassani é doutora em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade de Sorocaba (2020), graduada em Letras pela Universidade Metodista de Piracicaba (2011) e em Pedagogia pela Faculdade Sumaré (2020). Atua de forma interdisciplinar nas áreas de educação, comunicação e artes, com ênfase em estudos culturais, cinema e questões de gênero. Tem experiência como docente e gestora em diferentes níveis de ensino com enfoque em práticas pedagógicas críticas e interdisciplinares. Desenvolve pesquisas voltadas à representação de identidades no cinema, à presença da mulher cineasta e à construção de narrativas audiovisuais como formas de resistência e expressão sociocultural.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3038-7392>

Email: mfcavassani@outlook.com

Morada: Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, Rua da Consolação, 930, prédio 25, térreo, Consolação, São Paulo, Brasil, CEP: 01302-907

Jesner Esequiel Santos é autor do livro *O Caminho Religioso na Primavera Árabe Síria* publicado pela BTbooks em 2015. É doutorando no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, vinculado ao Centro de Educação, Filosofia e Teologia, São Paulo (Brasil). É membro do grupo de pesquisa do Centro de Estudos Interdisciplinares sobre Migração e Imagem (Universidade Presbiteriana Mackenzie). Possui bacharel em Teologia pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (2015) e um segundo bacharel em Teologia pelo Seminário Teológico Presbiteriano Reverendo José Manoel da Conceição (2020).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7705-657X>

Email: jesner.eds@gmail.com

Morada: Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, Rua da Consolação, 930, prédio 25, térreo, Consolação, São Paulo, Brasil, CEP: 01302-907

Referências

Afeganistão: O drama dos que fogem da ofensiva do talebã. (2021, 14 de agosto). BBC. <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-58214482>

Arantes, H. (2010). *Mídia fotográfica: Arte, informação, documentação e gênero*. https://alb.org.br/arquivo-morto/portal/5seminario/PDFs_titulos/MIDIA_FOTOGRAFICA_ARTE_INFORMACAO_DOCUMENTACAO.pdf

Barthes, R. (1990). *A câmara clara: Nota sobre a fotografia* (J. C. Guimarães, Trad.). Nova Fronteira. (Trabalho original publicado em 1980)

Baudrillard, J. (1991). *Simulacros e simulação* (M. J. Pereira, Trad.). Relógio D'Água. (Trabalho original publicado em 1981)

Benjamin, W. (1994). *Magia e técnica, arte e política — Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas* (Vol. I; S. P. Rouanet, Trad.). Editora Brasiliense.

Butler, J. (2019). *Vida precária: Os poderes do luto e da violência* (A. Lieber, Trad.). Autêntica. (Trabalho original publicado em 2004)

Coutinho, S. R., & Santos, J. E. (2022). Migração e conflito sírio: A narrativa por trás da imagem. *Vista*, (9), Artigo e022002. <https://doi.org/10.21814/vista.3650>

Hayeri, K. (s.d.). *About*. Retirado a 3 de setembro de 2024, de <https://kianahayeri.com/about>

- Hayeri, K. (2020, 18 de maio). *Hundreds of people, men and women segregated, showed up at a food distribution center in #herat today to receive emergency* [Fotografia]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CAVEaACgvGY/>
- Hayeri, K. (2021a, 7 de abril). *I'm overjoyed that "Where Prison is Kind of Freedom" has been recognized by @opcofamerica and named among its 2020 award* [Fotografia]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CNWwEvUMHqI/?igsh=a2xxMGl5aTlzOWp5>
- Hayeri, K. (2021b, 5 de julho). *About 3 hours north west of #Faizabadcity, sits the Karsai mountain range. The peak, a long and narrow stretch* [Fotografia]. Instagram. https://www.instagram.com/p/CQ8ol7-MgUY/?img_index=1
- Hayeri, K. (2021c, 28 de dezembro). *"The truth is in the details"* [Fotografia]. Instagram. https://www.instagram.com/p/CYB_sNkL3oX/
- Hayeri, K. (2023a, 3 de maio). *"A Year Under The Taliban" shot for @nytimes received first place in both "Photo Series" and "Photo Single" categories for* [Fotografia]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/C1CcPV1sFTd/>
- Hayeri, K. (2023b, 19 de dezembro). *Marriage is a costly affair in deeply impoverished Afghanistan, traditionally involving huge dowries, expensive gifts, and lavish parties. A national* [Fotografia]. Instagram. https://www.instagram.com/p/CryHHVLsK20/?img_index=3
- Hayeri, K., & Jeong, M. (2020, 26 de fevereiro). They killed their husbands. Now in prison, they feel free. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2020/02/26/magazine/afghan-women-prison.html>
- Kinzer, S. (2008). *All the Shah's men*. Trade Paper Press.
- Michaels, W. B. (2015). *The beauty of a social problem: Photography, autonomy, economy*. University of Chicago Press.
- Parent, D., & Kelly, A. (2024, 23 de agosto). Fears grow for rights activists jailed in Iran after 87 executions in one month. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/global-development/article/2024/aug/23/fears-grow-for-womens-rights-activists-jailed-in-iran-after-87-executions-in-one-month>
- Santaella, L. (1996). *Cultura das mídias*. Experimento.

Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.