



**Representação fotográfica  
e povos indígenas**

**Paulo Humberto Borges**

# Representação fotográfica e povos indígenas

## Photographic representation and Indian people

Paulo Humberto Borges \*

---

**Resumo:** *Este trabalho tem como objetivo discutir aspectos da fotografia como documento e representação dos povos indígenas, em especial, do povo Guarani. Neste sentido, apresenta o resultado de uma oficina fotográfica realizada junto à comunidade indígena Guarani, de Brakuí/RJ, durante um curso de formação de professores indígenas relativo ao ensino de história. O texto discute, a partir das imagens feitas pelos e sobre os indígenas, como este grupo constrói e elabora representações internas e externas em distintas situações de contato com o mundo não-indio, em um interessante jogo de espelhos.*

**Palavras-chave:** *Povos indígenas; comunidade Brakuí; fotografia documental; representação.*

**Abstract:** *This article aims to discuss the aspects of photography as a document and representation of Indian people, specially the Guarani. In this sense, it presents the results of a photographic workshop with the Indian community of Guarani from Brakuí, in the state of Rio de Janeiro, during an Indian professor course related to history learning. Considering the images done by and about the Indians, the text discuss how this group construct and produces internal and external representations in different situations of a non-Indian world, in an interesting mirror games.*

**Key-words:** *Indian people; Brakuí community; documental photography; representation.*

---

---

\* Fotógrafo documental e indigenista. Professor doutor do Colegiado de Pedagogia do Campo - Uniãoeste/Cascavel. E-mail: pauloportoborges@gmail.com.

## Introdução

No Brasil, desde a década de 80, vem ocorrendo um *boom* da linguagem fotográfica em diversas áreas. Uma delas é o mercado editorial, com várias publicações sobre o tema, e destaque para a tetralogia de Sebastião Salgado, por ordem: *Outras Américas, Terra, Trabalhadores, Êxodos*. Também no dia-a-dia, através da forte presença da imagem como comunicação de massa. É de se notar rápida proliferação dos chamados cursos de fotografia, dos mais simples, com a duração de oito horas, até escolas especializadas, que oferecem graduação e pós-graduação.

Este movimento se reflete de maneira intensa nos trabalhos de ciências humanas, dada a profusão de oficinas de fotografia básica dirigidas ao público acadêmico e a importância que departamentos de ciências humanas têm dado a este tipo de instrumental. Criam laboratórios fotográficos e cursos de fotografia em suas dependências, nos quais “um número cada vez maior de antropólogos, sociólogos e historiadores vem examinando o uso de iconografias, fotografias, filmes e vídeos como tema, como fonte documental, como instrumento, como produto de pesquisa ou, ainda, como veículo de intervenção político-cultural”. (FELDMAM-BIANCO, 1998, p. 11).

Assim como a escrita, que fixa e repassa indefinidamente uma certa mensagem codificada em riscos e símbolos, a imagem fotográfica perpetua instantâneos e acontecimentos de um dado tempo e momento, com a grande diferença que, ao contrário da escrita, não é necessário ser *iniciado-alfabetizado* para construir e dar sentido a uma imagem. Seu caráter polissêmico permite diversas leituras. Por isso, não é de estranhar que a reação de povos de forte tradição oral frente ao registro imagético, fotografia ou vídeo, seja semelhante, em parte, “*as reacciones frente a la escritura: temor, curiosidad fascinación. As veces el desencanto*”. (MELIÁ, 1996, p.1). Entretanto, poderíamos acrescentar, “temor, curiosidade e fascinação” de forma mais intensa, porque, em relação à imagem, “entende-se” à primeira vista e “percebe-se” sua mágica rigorosamente visível.

Os antropólogos Dominique Gallois e Vicente Carelli, em sua experiência com os índios Waiãpi (no Amapá), comentam acerca da magia representada pela imagem. Segundo os Waiãpi, a imagem “traz a pessoa”, assim como seu espírito. Entretanto, não é qualquer imagem que possui tal poder. Ainda segundo os Waiãpi, existe uma diferenciação entre a fotografia, o vídeo e o desenho. A fotografia e o vídeo, pela fidelidade imagética, contêm parte da pessoa representada. O desenho tem uma carga maior de subjetividade (e menor fidelidade em relação à forma do objeto representado) e certa dessacralização, isto é, ausente a magia tecnológica que envolve tanto a produção da fotografia como a do vídeo, não se encontra tão vinculado à pessoa representada. Os Waiãpi permitem a exibição de suas imagens e fotografias a outros povos, mas não a manipulação de seus suportes materiais, ou seja, o papel fotográfico e a fita-cassete. Eles creem que somente através do suporte material se pode alcançar e tocar a aura da pessoa representada, tornando-a vulnerável a feitiçarias e magias.

Nesse sentido, um documento jesuítico datado de 1614, durante a fundação das reduções no Paraguai, afirma que os Guarani desconfiavam daqueles homens que, estranhamente, passavam horas a fio entretidos com seus livros e bíblias – “*Sembraron por todo el Paraná – escreve o jesuíta – que éramos espías y sacerdotes falsos y que en los libros traímos la muerte*”. (MELIÁ, 1996, p.8). E, ainda segundo Meliá (1996, p.8), “*las propias imágenes pintadas eran también miradas con sospecha como si en ellas hubiera una indebida fijación de la realidad ya muerte.*”

Os Yanomami, assim como outros povos de forte tradição oral, não admitem rememorar as lembranças de um ente perdido, seja através das palavras, da pronúncia de seu nome, ou mesmo de sua perpetuação imagética. Esse tipo de recordação se torna uma agressão violentíssima e perigosa, tanto para os vivos como para a alma do morto. Os Yanomami ainda não construíram uma palavra específica para “fotografia”, mas, a palavra escrita recebeu o sugestivo nome de “*kanasi*”: “*los Yanomami significan la letra con la palabra **kanasi**, que quiere decir ‘vestigio,*

*cadáver, restos, señal e indicio*. De hecho la escritura podrá ser todo esto: el cadáver de una palabra muerta; los restos y desperdicios de vocablos vacíos, pero también el vestigio de la memoria, el indicio de vida futura, una señal de lucha”. (MELIÁ, 1996, p.10).

Os Guaraní a nomearam de forma distinta, batizando a palavra escrita como *kuatia*. Ainda segundo Meliá: “*los Guaraníes llamaron kutia a la letra, voz con que significaba también el dibujo e pintura con que se adorna un hombre: ava ikutia para, y que adornando el papel se vuelve escritura. Llamaron los Guaraníes-Chiriguano al papel tüpa pier – piel divina o ‘hechicera’*”. (MELIÁ, 1996, p.2, grifos do autor), e além de atribuírem uma espécie de aura mágica à palavra escrita, identificam-na com o desenho e a pintura corporal, na qual, a imagem mais que a escrita, possui um contorno feitiço.

Estas reações frente à imagem demonstram o manancial de significados que carregam para um possível leitor, seja ele indígena ou não. Mais do que mágica ou misticismo, a imagem é permeada de sentidos que falam à vivência do espectador, reelaborando e permitindo o afloramento de experiências a partir de historicidade própria. Entretanto, como ler uma fotografia? Como traduzir e interpretar seu texto visual? Como pensá-la como fonte histórica?

## Representação fotográfica e as comunidades Guaraní

Foi pensando nestas questões que, em março de 1997, ministrei uma oficina de fotografia para professores e lideranças Guaraní das aldeias de Sapukaí, Araponga e Parati-Mirim durante um curso de formação destinados a professores indígenas, com o objetivo de discutir a fotografia junto ao ensino de história. A oficina teve a duração de três dias e foram trabalhadas técnicas básicas de fotografia preto e branco. Ela foi desenvolvida em duas etapas: uma teórica, na qual discutimos linguagem

visual, técnicas fotográficas e equipamento básico, e outra baseada em exercícios práticos, com a produção de um *relato fotográfico* sobre a comunidade, cujo conteúdo das imagens ficou a critério dos guaranis envolvidos com a oficina.

Durante a primeira etapa, ao discutir as possibilidades e características do filme preto e branco, perguntei aos guaranis o que eles entendiam do texto que acompanhava a embalagem do filme: “*películas para exposiciones en Negro y Blanco*”. De imediato indagaram se o filme era paraguaio, ao que respondi que aquele filme específico era originário do México. E mais uma vez, perguntei o que eles entendiam daquele texto. Ninguém teceu comentário e se seguiu um longo silêncio. Por fim, completei que significava, simplesmente, que o filme apenas registrava em cores preto e branco. Ao que, um deles, com um sorriso, exclamou: “– Ah! Sabe o que eu pensava? Que era filme que só servia para fotografar gente preta e gente branca, que não podia fotografar japonês”.

E, para minha surpresa, ao invés desta observação causar risos, vários guaranis se levantaram e afirmaram a mesma coisa, argumentando que só não falaram porque não tinham certeza. Neste comentário, dois elementos saltam aos olhos: a pergunta se o filme era paraguaio (a maioria daqueles guaranis eram oriundos do Paraguai ou norte da Argentina) e a dúvida sobre o “tipo de gente” que a película poderia registrar.

Em relação a esta última, é interessante o comentário dos guaranis de que *japonês não é preto e nem branco*, não se prestando a ser registrado por aquele filme em específico. Os guaranis sabem que, assim como os japoneses, eles não se encontram nos padrões preto e branco, e, nesse sentido, aproximam-se bem mais dos padrões físicos dos imigrantes orientais (aqui recebendo o nome anônimo e geral de japonês). É bastante comum guaranis desaldeados se travestirem de imigrantes japoneses como uma forma de fugir da discriminação que adviria caso se apresentassem como indígenas, conforme a experiência relatada por determinado guarani que durante algum tempo morou em São Paulo, “passando-se” por imigrante japonês. Tal mascaramento chegou ao ponto deste procurar

trabalho em uma pastelaria e treinar *kung-fu* à noite. Afinal, na lógica ocidental, os imigrantes orientais são vistos como bons trabalhadores, ao contrário dos indígenas, que possuem a pecha de vadios e pouco afeitos à disciplina do trabalho capitalista.

Na segunda etapa, em relação ao *relato fotográfico*, o tema escolhido foi “fotografias de famílias”, pois, dessa forma, poderiam elaborar um álbum fotográfico da comunidade e ajudar no censo que a Associação Indígena de Brakuí (Acibra), entidade local de representação da comunidade, estava fazendo na aldeia. Utilizando quatro máquinas fotográficas compactas – 35 mm – os oito integrantes da oficina percorreram praticamente toda a comunidade convencendo os moradores a se deixarem fotografar para o curso e para o acervo da Acibra. Antes das fotografias (geralmente posadas com toda a família à frente da casa), Lucas (liderança pertencente à Acibra) se reunia com o chefe da família a fim de coletar informações, como idade dos filhos e dados relativos à saúde. Invariavelmente a mesma cena se repetia: após cumprimentar o chefe da família, Luíz Euzébio (vice-cacique da aldeia) e Lucas entravam na casa, conversavam com os moradores durante algum tempo e, após aproximadamente meia hora, a família se arrumava e saía para ser fotografada. Durante toda a oficina, nenhuma família (visitamos doze casas) se negou a tirar fotografias. Ao contrário, mostravam-se ansiosas com esta perspectiva e vestiam-se de acordo para a ocasião.

Tal manifestação é compreensível quando pensamos nos inúmeros turistas, pesquisadores, estudantes, antropólogos e outros tantos curiosos que cotidianamente, em visitas à aldeia, teimam em fotografar estes mesmos guaranis jurando devolver as fotografias e nunca mais dão notícias. A relação destes indígenas com a fotografia é paradoxal, pois, ao mesmo tempo em que é tão familiar (por serem fartamente documentados), raramente uma família guarani possui qualquer registro fotográfico. Algumas lideranças mais jovens possuem máquinas fotográficas (para registrar suas viagens e incursões no mundo dos não-índios), porém, poucos manejam o equipamento com intimidade.

Por tudo isso, tanto a fotografia como o vídeo provocam profundo interesse nos guaranis. Especialmente, por perceberem como os utilizamos de maneira quase que obsessiva. Como no relato do cacique de Brakuí, João da Silva, que em sua reelaboração da conquista, não admite este momento histórico sem a presença, sequer, de ao menos uma máquina fotográfica:

Vovô me contava histórias do que aconteceu sobre o primeiro que descobriu o Brasil, o Pedro Cabral. Não sei ao certo, diz que naquele tempo nós índios nem conheciam o branco. Então diz que um dia apareceu um barco grande que vinha chegando. O índio sentiu medo, pensou que fosse bicho e atirou com flecha, naquele tempo o Guarani tinha flecha. Flecha não faz nada, bate e voa por cima do barco, que quando encostou na praia, aí saiu gente. Então o índio conheceu o branco. O índio atirou porque nunca tinha visto antes aquilo, mas quando viu o branco sair do barco, aí parou. Então o branco chegou, viu o índio e bateu uma foto. (LITAI, 1996, p. 136).

Segundo a interpretação de João da Silva, sem a presença de um fotógrafo, ou da fotografia, a chegada de Pedro Cabral ficaria menos documentada. Talvez “seu” João não concebesse um *jurua* que, ao seu primeiro encontro com índios, resistisse a bater ao menos uma fotografia.

Ao se apropriar da linguagem fotográfica, os guaranis constroem um discurso prenhe de significados e códigos étnicos. Digerida pelos guaranis, a fotografia torna-se não apenas um meio de preservar a memória através do registro imagético, mas um instrumento que possibilita sua reinvenção e a elaboração, descobrindo (na concepção de “pôr a descoberto”) informações e reflexões que não seriam trabalhadas de outra forma, pois a fotografia traz impressa, além do objeto fotografado, as profundas digitais do autor. A imagem, apesar de ser elaborada por um procedimento mecânico e essencialmente técnico, pertence ao mundo do fotógrafo e, conseqüentemente, fala desse mundo. É importante ter claro que a fotografia, além de ser polissêmica e ao sabor da abstração de quem lê ou de quem a produz, é ditada e determinada tanto pela tecnologia utilizada, quanto pela historicidade e intencionalidade de quem a constrói.



Em outras palavras, a imagem fotográfica traz em si tanto a subjetividade do autor (histórica e determinada pelo seu tempo) quanto a objetividade do registro, na fidelidade física e descritiva com que capta os elementos dispostos em frente à câmera. Assim, toda e qualquer fotografia, por ser determinada por sua época e possuir historicidade, é fonte histórica. Os eventuais retratos guaranis permitem um interessante diálogo com o linguajar cultural deste grupo, assim como suas formas de autorrepresentação. A antropóloga Dominique Gallois, ao desenvolver o projeto *Vídeo nas Aldeias* – que tem como objetivo central a apropriação da linguagem do vídeo por comunidades indígenas do norte do país – também aponta para importância destes grupos estarem se servindo da linguagem cinematográfica na revisão e reflexão de suas identidades e projetos históricos.

Podemos afirmar que a apropriação de linguagens visuais, fotografia e vídeo, por comunidades indígenas, transita em mão dupla:

a) permite dialogar (nós, pesquisadores) com vozes e códigos até então inacessíveis a nossa apreensão, dando visibilidade a um discurso étnico-original que dificilmente se cristalizaria de outra forma que não fosse através da imagem;

b) pode se tornar um meio de fortalecimento e avaliação da tradição e memória histórica. Não apenas registrando-a, mas construindo outras versões através do registro.

## As imagens indígenas

As imagens fotográficas produzidas pelos guaranis durante esta oficina, ao serem analisadas em seu conjunto (aproximadamente 400 fotografias), trazem informações visuais que, aliadas ao contexto cultural do grupo, revelam uma forma específica de apreensão de mundo. Através das fotografias pode-se constatar a importância do núcleo familiar e de momentos coletivos, como mutirões (organização de um roçado, construção de uma casa e outros), festas e *txondaro* (dança guarani que tem como objetivo iniciar e formar guerreiros) enfatizando o papel da

vivência familiar e coletiva. E neste autorretrato cristalizado em grãos de prata, é possível perceber representações recorrentes, como a ideia de ser indígena. Nas imagens coletadas, em grande parte fotografias posadas, relativas à temática familiar – é possível vislumbrar uma coerente narrativa visual pautada no olhar guarani frente a sua representação e autorrepresentação.

A análise das imagens elaboradas pelas oficinas aponta a seguinte classificação:

- 17% das imagens constituem-se de casas, e de paisagens como árvores frutíferas, benfeitorias (estradas), culturas agrícolas e criação de animais domésticos;

- 25% das imagens registram, com alguma ênfase, elementos da sociedade não-índia, como bicicleta, televisão, rádio e outros (sempre ao lado do proprietário ou da família a qual o objeto pertence);

- 30% das imagens são compostas por elementos relacionados à tradição do grupo, como a casa de reza, os instrumentos sagrados da *opy guasú* (*mbaraká*, violão e outros) e danças como o *txondaro*.

As imagens restantes (cerca de 25%) são retratos de amigos ou familiares em vários planos, quase sempre envolvidos em atividades como a fabricação de artesanato ou brincadeiras de crianças. Apesar das técnicas trabalhadas nas oficinas, boa parte destas imagens está desfocada e com falta de perspectiva. Porém, neste caso, são características que incomodam mais nossos olhares ocidentalizados e acostumados à técnica, do que a expectativa dos fotógrafos. Nas palavras do indígena Luís Euzébio (vice-cacique e presidente da Acibra): “Estas fotografias são retratos da parte da nossa comunidade, quisemos fazer um álbum de família da comunidade, na verdade queríamos, com estas fotografias, ter retratos da aldeia para mostrar para outros parentes e visitantes que venham para cá, para que nos conhecessem melhor”.

Analisando as palavras do vice-cacique, é como se este pequeno ensaio coletivo tivesse dois objetivos distintos e bem definidos:

- a) a autorrepresentação do grupo para o grupo (para os arquivos da ACIBRA);

b) e a representação do grupo para outros grupos, a sociedade não-índia.

Entendendo a linguagem fotográfica como atrelada à representação e autorrepresentação de grupos e sociedade culturais, é necessário discutir qual tipo de representação encontramos nas imagens produzidas pelos indígenas.



*Figura 1 - Casa de reza  
Fotografia: Pedro Aquiles  
Fonte: Acervo da Acibra (Associação Indígena do Brakuí)*



*Figura 2 - Família Luiz Euzébio  
Fotografia: Leonardo da Silva  
Fonte: Acervo da Acibra (Associação Indígena do Brakuí)*

É fundamental não perder de vista que as representações dos povos indígenas vêm respondendo aos avanços das diversas frentes de contato da sociedade não-índia. E, neste aspecto, os povos indígenas, por serem distintos, também reagem de acordo com sua lógica sociocultural e pressupostos originais, construindo suas autoimagens em relação ao cerco civilizatório. Darcy Ribeiro afirma que cada grupo confirma sua autoimagem a partir de valores e critérios estabelecidos originalmente pela sua ancestralidade – a partir de sua origem mítica – e estes elementos permitem que cada grupo elabore suas configurações específicas ao longo da transfiguração ocasionada pelo contato, preservando-se a identidade tribal senão como um corpo de conteúdos uniformes, ao menos como uma sucessão particular de alterações, através das quais se mantém a singularidade de cada etnia, apesar de sua crescente homogeneização.

Neste processo de preservação e contiguidade cultural, são ativados mecanismos de intensificação da solidariedade grupal e de autodignificação em face de estranhos, seja revigorando mitos ancestrais, seja recriando representações de mundo. Com estas estratégias de representação, cada grupo opera ao seu modo sua inserção na cultura hegemônica não-índia, sempre pautado por seus códigos culturais específicos que atuam como modeladores de personalidade e orientadores de conduta. Em relação ao grupo guarani, ainda que este seja dividido em subgrupos, a construção e elaboração de sua autoimagem passa invariavelmente pelo imaginário místico do rezador, do homem santo, do *nanderu 'i*.

Em relação à autorrepresentação, os guaranis, como qualquer grupo minoritário (não podemos esquecer a condição de povo sob ocupação, que é a real condição dos povos indígenas em toda a América), percebem qual imagem os não-índios possuem dos *índios* e, de acordo com a situação, encarnam este estereótipo ou não, em um autêntico jogo de espelhos. Existem discursos para essas diversas situações: discursos para o agente do governo, para membros de ONG's, para funcionários municipais e autoridades locais e, conseqüentemente,

para pesquisadores. Talvez a informação negada para uns seja reforçada em outros enfrentamentos. Essa flutuação está sujeita a variáveis, que vão desde a confiança depositada no interlocutor até o interesse em conceder a entrevista.



*Figura 3 - Escola*  
*Fotografia: Serginho Mirim*  
*Fonte: Acervo da Acibra (Associação Indígena do Brakui)*



*Figura 4 - Rabeca*  
*Fotografia: Luis Euzébio*  
*Fonte: Acervo da Acibra (Associação Indígena do Brakui)*



*Figura 5 - Construção Refeitório*

*Fotografia: Luis Euzébio*

*Fonte: Acervo da Acibra (Associação Indígena do Brakui)*

Um indigenista do CIMI conta uma divertida história sobre um conhecido *cacique* guarani, de nome Antônio Branco, a respeito de negar e conceder informações. Segundo este missionário, em sua primeira visita à aldeia de Itatins, em meados de 1979, ao chegar a casa do então cacique foi recebido à soleira da porta pela mulher do guarani. Ao vê-lo, ela o crivou com uma série de perguntas: “Você é da Funai (Fundação Nacional do Índio)? É padre? É antropólogo? É jornalista? É pastor?”. Após responder negativa e pacientemente a todas estas perguntas, o indigenista ouviu uma voz que vinha lá de dentro da casa – “Se não é nada disso, então pode entrar!”. Era a voz de Antônio Branco.

Estas representações e temores encontram-se na fala de Luís Euzébio. Afinal, mostrar-se aos visitantes é, entre outras coisas, selecionar o que mostrar e o que não mostrar. Como em 1997, quando documentava o chamado *Intertribol* em São Paulo, um campeonato de futebol organizado pela Secretaria de Esportes do Estado que reuniu vários grupos indígenas de São Paulo. Ao fotografar um velho guarani da área indígena de Araribá, este, percebendo-se flagrado, chamou-

me de volta e disse que gostaria de uma outra fotografia mais “bonita” e, imediatamente, levantou a barra de sua calça jeans e mostrou, amarrado em seus tornozelos, várias tiras de fibras vegetais, um ornamento típico de rezadores Guarani Nandeva. O velho guarani estava tentando dizer que, na fotografia anterior, ele era apenas um velho índio vestido como brasileiro pobre, mas, a partir do instante que a tornozeleira faz parte da fotografia, ele passa a ser, com toda a importância que isso resulta, um *nanderu’i* (homem santo). Ou seja, ele estava utilizando a imagem fotográfica como representação, orientando a arte (a fotografia) como instrumento de legitimidade cultural.

Assim como o *nanderu’i* de Araribá, os fotógrafos indígenas de Brakuí percebem o poder de representação que a linguagem fotográfica carrega. Isto ficou evidente quando Luis Euzébio, ao ser indagado se todas aquelas imagens poderiam ser exibidas para um público não-índio, respondeu que não, pois “algumas imagens servem apenas para os guaranis”, da mesma forma que algumas imagens servem apenas ao público não-índio, poderíamos acrescentar.

Segundo Luis Euzébio, as fotografias que registram a tradição da comunidade seriam as imagens que deveriam e poderiam ser expostas em mostras nas cidades vizinhas, com o objetivo de se tornar uma espécie de *portfólio* da comunidade de Brakuí para eventuais visitantes. As restantes seriam apenas de usufruto do próprio grupo. Esta opção pela tradição não é contraditória; ao contrário, possui uma coerência espantosa. Afinal, os guaranis sabem que não se encaixam no esteriótipo de indígena assente no imaginário da sociedade brasileira, que é o indígena de pouco contato, habitante das selvas amazônicas.

Devido a isso, sua estratégia de afirmação e diferenciação étnica passa pelo seu – verdadeiro – apego à tradição dos antigos, à religiosidade e à língua original. E, não por casualidade, as fotografias que seriam expostas ao público não-índio primam justamente por serem imagens que revelam tradicionalidade e alteridade cultural. Os registros do dia-a-dia da comunidade, por possuir um *ethos* que apenas o indígena guarani

perceberia como próprio e particular, jamais serviria como afirmação étnica. A identidade guarani, nas palavras do rezador Fernando Branco da comunidade de Itariri, é menos “aparente” que os demais grupos:

Nós guaranis, não fazemos isso, não precisamos. Está na nossa cara que nós somos índios. Ainda mais que a gente fala a língua. Então a gente nem se preocupa em parecer índio, porque todo mundo já sabe. Aí a gente se veste desse jeito mesmo. Por dentro nós somos os mesmos guaranis.

Os retratos elaborados pela oficina procuram demonstrar isto.

## Considerações finais

Ao finalizar o artigo, foi possível apontar algumas considerações possíveis a partir das imagens produzidas pelos guaranis de Brakuí:

a) o conceito de família encontra-se diluído na ideia de família extensa, com sua grande e ampla parentela. Por esta razão, as imagens produzidas demonstram não apenas aspectos da família nuclear, mas retratos da comunidade em sua totalidade, revelando uma visão que apreende o todo e não somente seus fragmentos;

b) a linguagem fotográfica é trabalhada como representação ideológica *para os de fora*, não apenas uma representação do real. Em outras palavras, a narrativa fotográfica possui funções de cunho político na defesa do grupo indígena em questão, ao permitir que este mesmo grupo enuncie um discurso pautado na tradição e *ethos* cultural;

c) devido ao intenso e longo contato com a sociedade não-índia, tanto a câmera fotográfica, como seu produto, a fotografia, não se constituem elementos de ameaça cultural ou espiritual. Ao contrário, manusear as câmeras fotográficas e produzir fotografias eram motivo de júbilo das lideranças guaranis envolvidas. Afinal, eles tinham a clareza de estar se apropriando de uma poderosa técnica até então exclusiva dos



não-índios, sejam fotógrafos ou simplesmente turistas, pesquisadores ou antropólogos. Isto é, abria-se a possibilidade deste grupo produzir sua própria narrativa visual, sua própria representação de mundo sem a incômoda mediação dos não-índios.

d) é necessário entender a fotografia e sua linguagem como um produto histórico vinculado às relações socioeconômicas dos homens que as produzem. Somente assim poderemos apontar para suas reais possibilidades de decodificação.

Em suma, a experiência do fazer fotográfico a partir de grupos minoritários, sejam indígenas ou não, permite não só ao pesquisador ou ao fotógrafo o acesso a um amplo espectro cultural que não seria visível de outro modo, mas também e principalmente, fortalecer esses grupos em suas formas de representação e atuação junto à cultura hegemônica. E, acredito, que antes das questões antropológicas e acadêmicas, seja esta última sua principal função.



*Figura 6 - Luiz Euzébio durante oficina*

*Fotografia: Paulo Porto*

*Fonte: Acervo da Acibra (Associação Indígena do Brakui)*

## Referências

FELDMAM-BIANCO, Bela. Introdução. In FELDMAM-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam L. Moreira (Org.). **Desafios da imagem**. Campinas: Papirus, 1998. p.317.

GALLOIS, Dominique Tikin. Antropólogos na mídia. In: FELDMAN-BIANCO, Bela. LEITE, Miriam L. Moreira (Org.). **Desafios da imagem**. Campinas: Papirus, 1988. p.37.

LITAIFF, Aldo. **As divinas palavras**: identidade étnica dos Guarani Mbÿa. Florianópolis: UFSC, 1996.

MELIÁ, Bartomeu. Oralidad y escritura en sociedades indígena. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL: EL APRENDIZAGE DE LENGUAS EN POBLACIONES INDÍGENAS: EL CASO DE LOS IDIOMAS INDÍGENAS, Iquique, Chile, nov.1996.

RIBEIRO, Darcy. **Os índios e a civilização**. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1979.