

Imagem e representação

Trabalho apresentado a Sessão de Temas Livres do INTERCOM 2004
<http://reposcom.portcom.intercom.org.br/bitstream/1904/16875/1/R1547-3.pdf>

Paulo Humberto Porto Borges

Indianista e Fotógrafo, trabalha desde 1990 com povos indígenas do Brasil. Doutor pela Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas e professor da Faculdade de Comunicação Social/Jornalismo na disciplinas de Fotografia e Fotojornalismo da Faculdade Assis Gurgacz.

Resumo

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

Palavras-Chaves:

Guarani; representação; auto-representação; imagem.

No Brasil, desde a década de 80, vem ocorrendo um *boom* da linguagem fotográfica em diversas áreas, seja no mercado editorial, com nas várias publicações sobre o tema, com destaque para a tetralogia de Sebastião Salgado *O Trabalhadores, Terra, Américas e Exodus*, seja em nosso dia-a-dia através da forte presença da imagem enquanto comunicação de massa neste final de século. É de se notar rápida proliferação dos chamados cursos de fotografia, que vão desde cursos simples com a duração de oito horas, até escolas mais especializadas como a Faculdade de Fotografia do SENAC na cidade de São Paulo. Este movimento também se reflete de maneira intensa nos trabalhos de ciências humanas. Haja vista a profusão de oficinas de fotografia básica junto ao público acadêmico e a importância que certos departamentos de ciências humanas vem dando a este tipo de instrumental, criando 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, 11). Pois, assim como a escrita, que fixa e repassa indefinidamente uma certa mensagem codificada em riscos e símbolos, a imagem fotográfica também 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 imagético permite várias leituras. Por isso, não é de se 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*” (MELIA:1996, 01). Entretanto, poderíamos acrescentar, “temor, curiosidade e fascinação” de forma mais intensa, porque, em relação a 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 (localizados no estado do Amapá) também 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. Tanto a fotografia como o vídeo, pela sua fidelidade imagética, contêm parte da pessoa representada. O desenho, talvez pela sua carga maior de subjetividade (acarretando menor fidelidade em relação à forma do objeto representado) e certa dessacralização, isto é, a ausência da magia tecnológica que envolve tanto a produção da fotografia como o 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. Os Waiãpi crêem 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*”(MELIA: 1996, 08). E, ainda segundo Bartomeu Meliá, “*las propias imágenes pintadas eran también miradas con sospecha como si en ellas hubiera una indebida fijación de la realidad ya muerte*” (MELIA: 1996, 08). Os Yanomami, assim como outros povos de forte tradição oral, não admitem rememorar as lembranças de um ente perdido, seja através das palavras, seja através da pronúncia de seu nome, ou mesmo sua perpetuação imagética através de fotografias. Esse tipo de recordação torna-se 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*”(MELIA: 1996, 10). Os Guarani 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-Chiriguanos al papel **tüpa pier** - piel divina o ‘hechicera’*“(MELIA: 1996, 02), onde além de atribuírem uma espécie de aura mágica a palavra escrita, a identificam com o desenho e a pintura corporal, na qual, a imagem mais que a escrita, possui um contorno feitiçeiro. Essas reações frente à imagem demonstram-nos todo o manancial de significados que elas 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 enquanto fonte histórica? Foi pensando nestas questões em março de 1997, ministrei uma oficina de fotografia para professores e lideranças Guarani 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. O *workshop* teve a duração de três dias e desenvolvemos técnicas básicas de fotografia preto e branco. A oficina desenvolveu-se em duas etapas: uma etapa teórica, na qual discutíamos linguagem visual, técnicas fotográficas e equipamento básico, e, uma segunda etapa, baseada no exercício prático

da fotografia, através de um *relato fotográfico* sobre a comunidade, cujo conteúdo das imagens ficaria a critério dos guarani envolvidos com a oficina. Durante esta primeira etapa, ao discutirmos as possibilidades e características do filme preto e branco, perguntei aos guarani 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 seguiu-se 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 guarani 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 guarani 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 guarani de que *japonês* não é *preto* e nem *branco*, não se prestando a ser registrado por aquele filme em específico. Pois, assim como o japonês, os guarani sabem que eles também não se encontram nos padrões preto e branco, e, nesse sentido, se aproximam bem mais dos padrões físicos dos imigrantes orientais (que aqui, estão recebendo o nome anônimo e geral de japonês). É bastante comum guarani 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* a noite. Afinal, na lógica ocidental, os imigrantes orientais são vistos como bons trabalhadores, ao contrário dos elementos indígenas que possuem a pecha de vadios e pouco afeitos a disciplina do trabalho capitalista.

Na segunda etapa, em relação ao *relato fotográfico*, o tema escolhido foi “fotos de famílias”, pois, dessa forma, poderiam elaborar um álbum fotográfico da comunidade e ajudar no censo que a Associação Indígena de Brakuí, entidade local de representação da comunidade, estava fazendo na aldeia. Dessa forma, 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 a ACIBRA) se reunia com o chefe da família a fim de coletar informações como idade dos filhos e dados relativos a saúde. Invariavelmente a mesma cena se repetia: após cumprimentar o chefe da família, Luiz Euzébio (vice-cacique da aldeia) e Lucas entravam na casa e durante algum tempo conversavam com os moradores 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 fotos, 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 a aldeia, teimam em fotografar estes mesmos guarani jurando devolverem as fotografias e nunca mais dão notícias. Nesse sentido, 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 (a fim de registrarem suas viagens e incursões no mundo dos não-índios), porém, poucos manejam o equipamento com intimidade. Por tudo isto, tanto a fotografia como o vídeo provocam profundo interesse junto aos guarani. Especialmente, por perceberem como os nós a utilizamos de maneira quase que obsessiva. Como no relato do cacique de Brakui, 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: 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 *juruá* que, ao seu primeiro encontro com índios, resistisse a bater ao menos uma foto.

Ao apropriarem-se da linguagem fotográfica, os guarani constroem um discurso preñado de significados e códigos étnicos. Ao ser digerida pelos guarani a fotografia torna-se não apenas um meio de preservar a memória através do registro imagético, mas em um instrumento que possibilita a reinvenção e a elaboração da memória, descobrindo (na concepção de “por 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, nos fala sobre esse mundo. É importante termos claro que a fotografia, longe 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 (que é histórica e determinada pelo seu tempo) quanto a objetividade do registro, na fidelidade física e descritiva com que capta os elementos dispostos em frente da câmera. E nesse sentido, toda e qualquer fotografia, por ser determinada por sua época e possuir historicidade, é fonte histórica. Os ventuais retratos Guarani nos permitem um interessante diálogo com o linguajar cultural deste grupo, assim como suas formas de auto-representação. A antropóloga Dominique Gallois, ao desenvolver o projeto *Vídeo nas Aldeias* - que tem como objetivo central à apropriação da linguagem do vídeo por parte de comunidades indígenas do norte do país - também aponta para importância destes grupos estarem servindo-se da linguagem cinematográfica na revisão e reflexão de suas identidades e projetos históricos.

Podemos afirmar que a apropriação de linguagens visuais, tanto a fotografia como o vídeo, por parte das comunidades indígenas transita em mão dupla:

- a) nos 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 tornar-se um meio de fortalecimento e avaliação da tradição e memória histórica. Não apenas registrando-a, mas, construindo outras versões no e através do registro.

Nesse sentido, as imagens fotográficas produzidas pelos guarani durante esta oficina, ao serem analisadas em seu conjunto (aproximadamente 400 fotografias) nos

trazem alguns informações visuais que, quando aliadas ao contexto cultural do grupo, nos 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, a 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 da vivência coletiva. E neste auto-retrato cristalizado em grãos de prata é possível percebermos algumas representações recorrentes, como a idéia de ser indígena. Nestas imagens coletadas pelos Guarani, em grande parte fotografias posadas relativas a temática familiar, é possível vislumbrarmos uma coerente narrativa visual pautada no olhar Guarani frente a sua representação e auto-representação. A análise das imagens elaboradas pelas oficinas compõe o seguinte quadro:

- 17% das imagens constituem-se de casas, de paisagens como árvores frutíferas, benfeitorias (estradas), culturas agrícolas, 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 artesanatos ou ainda brincadeiras de crianças. Apesar das técnicas trabalhadas nas oficinas, boa partes destas imagens apresentam-se desfocadas e com a falta de perspectiva. Porém, neste caso, são características que incomodam mais nossos olhares ocidentalizados e acostumados a técnica, do que a expectativa dos fotógrafos. Nas palavras do indígena Luis de Souza (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 de Luís Euzébio, é como se este pequeno ensaio coletivo tivesse dois objetivos distintos e bem definidos:

- a) a auto-representação do grupo para o grupo (para os arquivos da ACIBRA);
- b) e a representação do grupo para outros grupos, a sociedade não-índia.

Nesse sentido, na discussão da linguagem fotográfica e entendendo a linguagem fotográfica enquanto linguagem atrelada à representação e auto-representação de grupos e sociedade culturais se faz necessário discutir qual o tipo de representação que encontramos nas imagens construídas pelos indígenas.

É fundamental não perdermos de vista que as diversas representações dos povos indígenas vem respondendo aos avanços das diversas frentes de contato da sociedade não-índia, e nesse sentido, os povos indígenas, por serem distintos, também reagem de acordo com sua lógica sociocultural e pressupostos originais, construindo suas auto-imagens em relação ao cerco civilizatório. Darcy Ribeiro afirma que cada grupo confirma sua auto-imagem 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 desse modo 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 contigüidade 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. Nestas estratégias de representação, cada grupo opera ao seu modo sua inserção na cultura hegemônica não-índia, sempre pautados 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 sub-grupos, a construção e elaboração de sua auto-imagem, passa invariavelmente pelo imaginário místico do rezador, do homem santo, do *nanderu' i*.

Em relação à auto-representação, os Guarani, 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 a imagem que 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.

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 esse missionário, em sua primeira visita a aldeia de Itatins, em meados de 1979, ao chegar a casa do então cacique Antônio Branco, foi recebido á soleira da porta pela mulher do guarani. A mulher ao vê-lo crivou com uma série de perguntas- "Você é da FUNAI? 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 eu 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, me chamou de volta e disse que gostaria de uma outra foto, mais "bonita" e, imediatamente, levantou a barra de sua calça jeans e mostrou, amarrado em seus tornozelos várias tiras de fibras vegetais, que é um ornamento típico de rezadores Guarani Nandeva. O velho Guarani estava tentando me dizer que, na fotografia anterior, ele era apenas um velho índio vestido como brasileiro pobre, mas, a partir do instante que a tornozeleira Guarani faz parte da foto, ele passa a ser, como toda importância que isso resulta, um *nanderu' i* (homem santo) Guarani. Ou seja, ele estava utilizando a imagem fotográfica enquanto representação, orientando a minha arte (a fotografia) enquanto 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 Guarani", da mesma forma que algumas imagens servem apenas ao público não-índio, poderíamos acrescentar.

Segundo o mesmo Luís 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 tornarem-se uma espécie de *portfólio* da comunidade de Brakuí para eventuais visitantes, e, as restantes, seriam apenas de usufruto do próprio grupo. Esta opção pela tradição, não é contraditória; ao contrário, possui uma coerência espantosa. Afinal, os Guarani sabem que não encaixam-se 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 a tradição dos antigos, como a religiosidade e a língua original. E, não por casualidade, as fotografias que seriam expostas ao público não-indio primam justamente por serem imagens que revelam tradicionalidade e alteridade cultural. Os registros do dia-á-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 Guarani, 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. Ai a gente se veste desse jeito mesmo. Por dentro nós somos os mesmos Guarani.”*¹

E os retratos elaborados pela oficina procuram demonstrar isto.

Ao finalizar o artigo, gostaria de apontar algumas conclusões possíveis a partir das imagens produzidas pelos Guarani de Brakuí:

- a) o conceito de família encontra-se diluído na idéia de família extensa, com sua grande e ampla parentela, devido a isso as imagens construídas 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 enquanto representação ideológica *para os de fora*, não apenas enquanto 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 tradicionalidade e *ethos* cultural;
- c) devido ao intenso e longo contato com a sociedade não-índia, tanto a máquina fotográfica, como seu produto, a fotografia, não constituem-se em elementos de ameaça cultural ou espiritual. Ao contrário, manusear as máquinas fotográficas e produzir fotografias eram motivo de júbilo por parte das lideranças guarani envolvidas. Afinal, eles tinham a clareza de estarem se apropriando de uma poderosa técnica até então exclusiva dos não-índios, sejam turistas, pesquisadores, antropólogos ou simplesmente fotógrafos. Isto é, abria-se a possibilidade deste grupo produzir sua própria narrativa visual, sua própria representação de mundo sem a incomoda mediação dos não-índios.
- d) é necessário entendermos a fotografia e sua linguagem como um produto histórico vinculado as 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, permitem não só ao pesquisador ou ao fotógrafo o acesso a um

¹ Depoimento dado ao autor.

amplo espectro cultural que não seria visível de outro modo, mas, também, e, principalmente, permite fortalecer estes 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.

Bibliografia

- BORGES, Paulo Humberto Porto. *Ymã, ano mil e quinhentos: relatos e memórias da conquista*. Campinas: Mercado de Letras, 2000.
- FELDMAN-BIANCO, Bela e LEITE, Miriam Moreira (org). *Desafios da Imagem*. Campinas: Papyrus, 1998.
- GALLOIS, Dominique Tikin. *Antropólogos na mídia*. in. FELDMAN-BIANCO, Bela. LEITE, Miriam L. Moreira (orgs). *Desafios da Imagem*. Campinas: Papyrus, 1988
- FREUND, Gisele. *Fotografía y Sociedad*. Madri: Casa de América, 1989.
- LITAIF, Aldo. *As divinas palavras – identidade étnica dos Guarani Mbya*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1996.
- MELIA, Bartomeu. “Oralidad y escritura em sociedades indígenas”. In: *Seminário Internacional: el aprendizaje de lenguas em poblaciones indígenas: el caso de los idiomas indígenas*. Iquique, Chile, 4 a 8 de novembro de 1996.
- RIBEIRO, Darcy. *Os índios e a civilização*. Petrópolis: Vozes, 1979.