

**INFORMAMOS QUE ESTA É UMA PRIMEIRA VERSÃO DO TEXTO
APROVADO PARA PUBLICAÇÃO. ESTE ARTIGO AINDA PASSARÁ PELA
FASE DE REVISÃO E DIAGRAMAÇÃO.**

ID: 3252

DOI: <https://doi.org/10.30962/ecomps.3252>

Recebido em: 19/08/2025

Aceito em: 26/01/2026

Fotografia indígena nas redes sociais como estratégia de autorrepresentação e autorreparação

Fernando do Nascimento Gonçalves

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Resumo: O texto discute a luta dos povos indígenas pelo direito à autorrepresentação por meio da fotografia e sua disseminação nas redes sociais. A busca pela autorrepresentação será considerada aqui como parte de uma estratégia de luta por visibilidade e autorreparação, com a qual esses povos disputam hoje nossos imaginários sobre eles próprios e seus territórios. As análises desses processos são feitas partir da discussão da produção dos fotógrafos Paulo Desana e Edgar Kanaykó no Instagram e das perspectivas de autores dos estudos visuais descoloniais. O artigo conclui que a fotografia contribui para o reposicionamento dos povos indígenas em nossa cultura visual contemporânea.

Palavras-chave: Fotografia. Povos indígenas. Autorrepresentação.

Indigenous Photography on Social Media as Strategy of Self-representation and Self-reparation

Abstract: This text discusses the struggle of Indigenous peoples for the right to self-representation through photography and its dissemination on social media. The quest for self-representation will be considered here as part of a strategy of struggle for visibility and self-reparation, with which these peoples today dispute our imaginations about them and their territories. The analyses of these processes are based on a discussion of the work of photographers Paulo Desana and Edgar Kanaykó on Instagram and the perspectives of authors of decolonial visual studies. The article concludes that photography contributes to the repositioning of Indigenous peoples in our contemporary visual culture.

Key-words: Photography. Indigenous peoples. Self-representation.

Fotografía indígena en las redes sociales como estrategia de autorrepresentación y autorreparación

Resumen: Este texto aborda la lucha de los pueblos indígenas por el derecho a la autorrepresentación a través de la fotografía y su difusión en las redes sociales. Esta búsqueda se considerará aquí como parte de una estrategia de lucha por la visibilidad y la autorreparación, con la que estos pueblos hoy disputan nuestras imaginaciones sobre ellos y

sus territorios. El análisis de estos procesos se basa en una discusión del trabajo de los fotógrafos Paulo Desana y Edgar Kanaykó en Instagram y en las perspectivas de autores de estudios visuales decoloniales. El artículo concluye que la fotografía contribuye al reposicionamiento de los pueblos indígenas en nuestra cultura visual contemporánea.

Palabras-clave: Fotografía. Pueblos indígenas. Autorrepresentación.

Introdução

Há pelo menos 15 anos é possível observar no Brasil uma crescente midiatização dos movimentos indígenas como estratégia de fortalecimento de suas lutas pelo direito à vida, à terra e à suas tradições. No contexto desses movimentos, diversas estratégias comunicacionais têm sido mobilizadas para pressionar, divulgar suas causas e obter apoio da sociedade civil.

Uma dessas estratégias é o uso de tecnologias de comunicação e da imagem, que se tornaram importantes aliadas na ampliação da visibilidade dessas lutas em nível local e nacional, e na mobilização da opinião pública. Um dos argumentos deste artigo é que as apropriações dessas tecnologias também devem ser vistas como parte de uma estratégia de luta pelo direito à autorrepresentação e à autodeterminação.

O texto busca discutir o crescente acesso às mídias digitais por esses povos, historicamente silenciados e excluídos da esfera pública brasileira, e a constituição de formas de um protagonismo midiático que se dá pela produção e disseminação de imagens nas redes sociais e que reivindicam, além da visibilidade, o direito dos povos indígenas de produzirem suas narrativas de si, em seus próprios termos.

O direito à autorrepresentação será considerado aqui não como um processo de construção de representações fixas ou essencialistas de si, mas como parte de estratégias de autodeterminação e de autorreparação, onde os povos indígenas se assumem como sujeitos de da enunciação de suas próprias narrativas. Esses processos serão examinados com foco na produção de dois importantes fotógrafos indígenas Paulo Desana e Edgar Kanaykó, e na descrição de suas estratégias de construção de outros olhares sobre si mesmos seus próprios territórios e culturas e de seu reposicionamento em nossa cultura visual contemporânea.

Um pouco de contexto

O caráter colonialista e etnocêntrico da historiografia oficial, dos livros escolares e da imprensa contribuiu fortemente para a construção imaginários em que os indígenas foram

retratados ou de forma romantizada ou de forma estigmatizante. A história dessas narrativas foi contada por Nakupé Tupinambá Fulkaxó (2019), jornalista e escritor indígena que realizou extensa pesquisa em mais de cinco mil documentos (livros, revistas, periódicos e arquivos digitais) com o objetivo de identificar como as narrativas oficiais contribuíram para a construção da imagem estereotipada dos povos indígenas no imaginário nacional.

Fulkaxó demonstrou como esse viés colonialista “ainda gera preconceito e constitui uma representação social do indígena distanciada e ausente (quase inexistente) na cultura midiática” (Fulkaxó, 2019, p. 57). Do ponto de vista da mídia, observou, como diversos veículos de imprensa dos séculos XIX e da primeira metade do século XX alimentaram e deram continuidade a visões originadas no período colonial, com uso recorrente de termos ou expressões que reforçam o estereótipo do selvagem.

Segundo Fulkaxó, apenas a partir dos anos 1960 a imprensa passou a tratar com mais seriedade a violência contra os povos indígenas. Na década de 1970, suas causas começaram a ganhar alguma visibilidade, com o surgimento de lideranças nacionais, como Mário Juruna, e com a produção de filmes como *Uirá* (Gustavo Dahl, 1974) e *Terra dos Índios* (Zelito Viana, 1979). A ECO-92 foi outro marco importante para a luta indígena, que passou a ter maior visibilidade internacional.

Mas o reconhecimento da importância dessas informações só se tornou parte de uma política pública a partir de 1991, quando o Censo do IBGE passou a coletar dados sobre a população indígena no país. Em 1991, o IBGE começou a incluir no quesito “cor ou raça” a categoria “indígena” para uma investigação nacional. Antes disso, as populações indígenas eram contabilizadas em categorias como “caboclo” ou “pardo” (em 1872) ou apenas os que viviam em aldeamentos podiam ser classificados como “índio” (em 1960). O Censo de 2010 introduziu perguntas mais detalhadas sobre etnia e língua falada (Berlink, 2023).

Segundo os dados mais recentes, do Censo de 2022, o Brasil tem 1.693.535 pessoas que se autodeclararam como indígenas, o que corresponde a 0,83% da população brasileira. Embora esse número possa parecer pequeno, houve um aumento significativo no número de autodeclarações nas últimas décadas (89% entre 2010 e 2022). Atualmente, há registro de 305 etnias e 274 línguas indígenas ainda faladas. Em termos de distribuição geográfica, a maior parte da população indígena está concentrada na região Norte (44,48%); 36,75% vivem fora das terras indígenas demarcadas; mais da metade da população indígena vive em áreas urbanas (53,97%), presença que aumentou 181,6% entre 2010 e 2022; a idade média dos

indígenas que vivem em áreas urbanas fora das terras indígenas é de 32 anos; o analfabetismo em português entre os povos indígenas diminuiu significativamente entre 2010 e 2022 (Censo, 2022).

Esses e outros dados oficiais não refletem, porém, o genocídio e a invisibilidade sofridos por esses povos há mais de 500 anos. Eles também não refletem o reiterado desrespeito a seus direitos, mesmo tendo sido reconhecidos pela Constituição de 1988. Para sobreviver à violência sistemática e à invisibilidade contínuas, os indígenas compreenderam a necessidade de ocupar espaços dentro da sociedade para lutar por seus direitos.

Essa lacuna passou a ser o foco de um conjunto de movimentos que emergiram na década de 1970 e que ficaram conhecidos como “retomadas indígenas” (Junior, 2019), caracterizadas por formas complexas de organização coletiva nas esferas social, cultural e política. Hoje, esses movimentos atuam de forma organizada e institucionalizada e em múltiplas frentes. São exemplos disso associações nacionais como a Articulação dos Povos Indígenas do Brasil, criada em 2005, e de grandes mobilizações como o Acampamento Terra Livre, que reúne povos indígenas de todo o país em Brasília desde 2004 com o objetivo de tornar visível sua situação e exigir das autoridades o atendimento de suas reivindicações.

Comunicação e autorrepresentação indígena nas redes sociais

No contexto desses movimentos, muitas estratégias têm sido mobilizadas para exercer pressão, divulgar as causas e obter apoio da sociedade civil. Uma dessas estratégias é o uso crescente das tecnologias da comunicação e da imagem, que se tornaram importantes aliadas na ampliação da visibilidade dessas lutas, além de contribuírem para a mobilização da opinião pública. No entanto, argumento que o uso dessas tecnologias também deve ser entendido como parte de uma estratégia mais ampla de luta pelo direito à autorrepresentação — como um ato material e simbólico de autorreparação.

O que estou chamando aqui de autorrepresentação envolve processos de autodeterminação e de produção de narrativas que performam, nos termos dos próprios indígenas, suas experiências e imaginações políticas para lutar por direitos e por reconhecimento social. Para Maldonado (2024), os movimentos de autodeterminação que vêm ocorrendo com considerável intensidade no Brasil e no mundo nestas primeiras décadas do século XXI são uma luta material e simbólica que resgata o processo de autorrepresentação

como ferramenta de autodeterminação e de transformação social.

Neste sentido, a autorrepresentação pode ser entendida como uma estratégia de resistência dos movimentos indígenas e afrodescendentes que Oliveira, Altivo e Figueiroa consideram como “formas inventivas de afirmação existencial” (2021, p. 3). Neste contexto, é possível associar essas formas de afirmação à ideia de autorreparação, entendida por Altivo como processo coletivo que envolve a produção de “resistência e invenção de vida diante da violência e de um horizonte emancipatório a ser conquistado” (Altivo, 2019, p. 48).

Cansados de serem meros objetos de observação e representação — seja na mídia, na arte ou na ciência, os movimentos indígenas têm recorrido cada vez mais a formas expressivas como o cinema, o vídeo e a fotografia e às tecnologias digitais como ferramentas de luta e resistência. Esses usos e apropriações vêm sendo conhecidos como “etnomídia indígena”, práticas de comunicação alternativa que buscam negociar sentidos para as representações estigmatizantes impostas pelos grandes conglomerados de mídia aos indígenas e que buscam estabelecer outros parâmetros para a construção de novas territorialidades midiáticas para esses povos (Santi; Araújo, 2020).

No contexto da etnomídia indígena, fica evidente a importância das tecnologias digitais, para sua sobrevivência e adaptação ao mundo contemporâneo e para a produção e difusão de suas próprias narrativas de si. É assim que vemos plataformas como Facebook, Instagram, X, YouTube e TikTok cada vez mais mobilizadas para a construção de redes de comunicação, articulação dos movimentos e obtenção de maior visibilidade e apoio para suas causas.

A internet permitiu que os povos indígenas promovam suas culturas e potencialidades de forma mais independente e autônoma, tornando-se conhecidos e se comunicando diretamente entre si e com diversos grupos sociais não-indígenas (Cavalcante, 2013). Isso corrobora a imagem de Nhenety Kariri-Xocó (2007) da internet como um “novo arco e flecha”. Nhenety é líder e mestre da cultura popular do povo indígena Kariri-Xocó, em Alagoas. Criador de projetos de aprendizado sobre cultural digital e cultura popular, acredita que a tecnologia digital tornou-se uma ferramenta de sobrevivência para muitos indígenas, uma forma de adaptar-se ao mundo contemporâneo e de preservar sua cultura e identidade.

Reconhece-se que as lutas indígenas no campo midiático contam com recursos limitados para promover mudanças estruturais no cenário da comunicação e que as plataformas digitais são moldadas por interesses corporativos neoliberais. Nesse sentido,

mudanças estruturais só poderiam ser alcançadas por meio de alianças mais amplas com diversos setores da sociedade brasileira e da comunidade global (Sartoretto e Caffagni, 2022, p. 57). Apesar disso, nos últimos anos, paralelamente à ocupação das ruas e de espaços nas artes, na academia, na mídia e na política, temos assistido ao aumento da presença digital de uma série de organizações e coletivos indígenas em diferentes plataformas. É o caso, entre outros, da Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB), do Mídia Indígena – coletivo de comunicação que promove e preserva culturas indígenas – e do Acampamento Terra Livre.

O aumento dos usos das mídias digitais pelos indígenas vem possibilitando um novo tipo de protagonismo (Pereira, 2023), por meio do qual redes e contatos são tecidos entre os próprios povos indígenas – local e nacionalmente – construindo uma forma de ativismo midiático que conta cada vez mais com o apoio de artistas, escritores, intelectuais e ativistas não-indígenas. Essas experiências refletem como os povos indígenas no Brasil estão passando por intensas transformações em seus modos de vida.

Para Pereira (2023), por meio das redes digitais, podemos verificar como esses povos estão constantemente reescrevendo suas histórias, conectando-se com outros mundos, reelaborando e se atualizando com a tecnologia digital, destacando seu papel no mundo para além da simples afirmação de suas diferenças. Mas Pereira lembra que os indígenas sempre habitaram ecossistemas reticulares e interconectados e que é nessa complexidade que esse processo de digitalização está inserido, transformando a constituição de novas redes em uma ampliação de sistemas já existentes.

O fato é que as redes digitais vêm proporcionando aos povos indígenas um novo tipo de protagonismo, com o qual ampliam o alcance de suas pautas, as possibilidades de mobilização e de tecer suas próprias formas de comunicação e de luta. Isso deu origem a formas de ativismo em diversos campos, demonstrando que suas vozes e culturas estão vivas, resilientes e ativas.

Comunicação indígena e o protagonismo pelas imagens

É nesse contexto que muitos indígenas se tornaram comunicadores: fotógrafos, cineastas, artistas visuais, escritores, músicos e rappers, realizando o que Alejandra Pinto chamou de “protagonismo comunicacional-informacional-digital” (Pinto, 2018). Pinto observou que o uso estratégico das redes sociais vem constituindo um importante instrumento de mobilização política e social no Brasil, a exemplo do que vem acontecendo em diversos

países.

Atualmente, muitos indígenas e coletivos assumem um protagonismo comunicacional e atuam como ativistas dos direitos humanos e ambientais, do direito à educação indígena para preservar suas línguas e tradições e das causas das mulheres, da juventude ou de pessoas indígenas LGBTQIAPN+.

Nesse protagonismo, as imagens vêm se tornando uma importante aliada para a expressão do engajamento desses comunicadores, seja no registro e compartilhamento de conteúdos sobre suas visões de mundo e modos de vida e seja sobre o movimento indígena, contribuindo para o fortalecimento de suas lutas. Diversos estudos sobre comunicação indígena, como os de Alejandra Pinto (2018), Paulo Delgado e Naine Terena de Jesus (2018), Santi e Araújo (2020) e Andrielle Guilherme (2022) permitem constatar que as imagens, fixas e em movimento, operam, neste contexto, não apenas como instrumentos de documentação, preservação e disseminação, mas como estratégias para reafirmar as identidades e as culturas indígenas.

Ao mobilizar as imagens, os indígenas vêm desafiando regimes representacionais dominantes, rompendo com estereótipos e reivindicando na cultura visual contemporânea. São tais processos que chamarei aqui de autorrepresentação e que vem constituindo um terreno crucial onde ativismo, arte e práticas digitais cotidianas se cruzam para resistir à visibilidade normativa e inventar outras formas de ser visto e reconhecido.

Os processos de autorrepresentação podem ser vinculados ao que Andrielle Guilherme, em sua pesquisa sobre as comunicadoras indígenas, chamou da construção de “imagens de liberdade” (Guilherme, 2022, p. 157). Guilherme usa o termo¹ em contraposição ao termo “imagens de controle”, de Patrícia Collins (2002), para descrever formas de autorrepresentação que reivindicam o direito à autodeterminação, calcado principalmente na reivindicação do poder de escolher como se quer ser visto e de “nomear o não nomeado ou nomeado erroneamente” (Guilherme, 2022, p. 158).

Mas Guilherme chama a atenção para o fato de que estes processos não implicam apenas a capacidade de romper com enquadramentos coloniais e de produzir outras narrativas e repertórios sobre si. Implicam também, e, sobretudo, a possibilidade de se assumir enquanto

¹ O termo “imagens de controle” é usado para designar imagens que definem e fixam mulheres negras em condição de subalternidade e que funcionam como elementos operacionais indispensáveis às lógicas de dominação e essenciais para o exercício da violência física e simbólica.

sujeitos ou autores dos processos de enunciação. Neste sentido, uma de(s)colonização do olhar, para tem a ver “não só com a forma como nos olham, mas com o modo que aprendemos a olhar para nós mesmos” (Guilherme, 2022, p. 161). É esse impulso pela liberdade e pela autodeterminação que associo ao que estou chamando aqui de protagonismo pelas imagens, realizado por comunicadores indígenas em todo o país.

Hoje são muitos os exemplos desse protagonismo, que inclusive são cada vez mais noticiados por veículos de imprensa. Como o caso do estudante de jornalismo Duiwe Orebewe, de 21 anos, do povo Xavante, do território indígena Parabubure, Mato Grosso. Orebewe atua como videomaker e fotógrafo na Federação dos Povos Indígenas de Mato Grosso (Fepoimt) e conta, em entrevista à Agência Brasil (Ferreira, 2024), que se apaixonou pela fotografia quando assistiu ao filme *O Mestre e o Divino*, de 2013, dirigido pelo cineasta Xavante Divino Tserewahu. Orebewe é um entre centenas de jovens de uma nova geração de produtores de imagem que trabalham coletivamente em diversas redes locais e nacionais. É também o caso das comunicadoras indígenas da Rede Katahirine, coletivo criado para fortalecer e dar visibilidade à produção audiovisual de mulheres indígenas no Brasil e na América Latina, para o qual plataformas baseadas em imagens, como YouTube, Facebook e Instagram são cruciais.

Esses e outros exemplos são consistentes com as análises de Paulo Delgado (2018) sobre a produção audiovisual dos povos indígenas como “instrumentos estratégicos para tornar público suas bandeiras de luta e reivindicação de direitos e reconhecimento étnico e/ou territorial” (Delgado, 2018, p. 230-231). Mas é importante lembrar que a história desses protagonismos remonta principalmente a década de 1980, quando começaram as primeiras formações dos comunicadores indígenas. Devemos então considerar o atual crescimento da presença indígena nas redes sociais, pelo menos em parte, como resultado de longos processos de formação - formais e informais - de comunicadores indígenas, por meio de projetos realizados por ONGs nacionais e internacionais, como o *Vídeo nas Aldeias*, em 1986. (Kanaykó, 2019, p. 16).

Hoje, esses comunicadores estão espalhados pelo país, criando filmes, vídeos e registros fotográficos, e participando de festivais e exposições de arte que cumprem um papel estratégico na disseminação de suas próprias imagens de si. É certo que existem limitações quanto a esse tipo de comunicação, impostas pelas tensões e assimetrias inerentes aos processos de comunicação intercultural, onde certos atores dispõem de mais poder que outros

(Walsh, 2019). Ainda assim, a importância dessas experiências reside em sua capacidade de estabelecer canais de diálogo tanto com públicos indígenas quanto não-indígenas e de expressar-se por meio da criação de conteúdos e estratégias comunicacionais que considerem a pluralidade de suas cosmovisões e desejos.

Juntamente com músicas, filmes e vídeos que circulam pelas redes sociais, a fotografia também se tornou um meio amplamente utilizado por comunicadores, artistas e ativistas indígenas como ferramenta de resistência e de defesa de direitos – particularmente na criação de estratégias de autorrepresentação que funcionam como modos de negociação e comunicação entre indígenas e não-indígenas.

Essas estratégias permitem uma reapropriação estético-política da fotografia, um meio reconhecido historicamente por objetificar e subalternizar sujeitos e apagar suas histórias, como demonstraram Sontag (2004) e Azoulay (2024). A fotografia constrói realidades e autentica dinâmicas culturais e históricas em disputa, ao colocar o fotógrafo em uma posição de poder sobre o fotografado. São contra essas relações de poder que se posicionam os comunicadores e artistas indígenas em suas apropriações deste meio, com as quais instauram outros regimes narrativos e de representação, regimes esses de caráter afetivo, implicado e encarnado.

Para Maldonado (2024), a fotografia tem sido crucial para os povos indígenas produzirem narrativas sobre e para si, distintas daquelas criadas por meio de representações visuais e textuais a partir de uma perspectiva colonial, branca, eurocêntrica e masculina. Para Maldonado, os movimentos por autodeterminação que vêm ocorrendo no Brasil e no mundo nestas primeiras décadas do século XXI são uma luta que resgata o processo de autorrepresentação como forma de reafirmação da identidade cultural e de transformação social.

Mas, se a fotografia pode fazer parte de uma estratégia coletiva de autorrepresentação, ela também pode ser mobilizada em nível individual, embora nunca perca essa dimensão coletiva. Muitos artistas e fotógrafos indígenas vêm descolonizando a fotografia e se destacando em suas comunidades ao utilizar plataformas como o Instagram para disseminar suas imagens.

É o caso de Paulo Desana e Edgar Kanaykó, fotógrafos/artistas visuais com grande reconhecimento dentro e fora das comunidades indígenas e que usam a fotografia no contexto das lutas dos povos indígenas. É o que veremos a seguir.



Produção de presença na fotografia de Paulo Desana

Paulo Desana, da etnia Desana, é fotógrafo, cineasta e artista audiovisual. Já realizou trabalhos para a Agência Amazônia Real e para o site Mongabay e dirige a Dabukuri Entretenimentos, produtora de vídeos que tem sede em São Gabriel da Cachoeira, no noroeste do Amazonas, onde produz material fotográfico e audiovisual sobre a região do Alto Rio Negro. Apesar de atuar desde 2010, foi no fim de 2020 que suas imagens começaram a ser vistas como uma das mais importantes referências na fotografia indígena contemporânea. Paulo tem participado da cena artística com exposições em locais como Inhotim, SP-Arte e Museu do Pontal, no Rio de Janeiro. Em 2023, foi destaque na Bienal das Amazônias, em Belém, e em 2025 participou de exposições coletivas na Feira de Arte ARCOmadrid e no Museu do Quai Branly, em Paris.

Em um episódio sobre Arte Indígena Contemporânea veiculado em 2022 no canal *Arte-1-Brasil*, Desana falou sobre a necessidade de se produzir conteúdos com a perspectiva dos próprios indígenas. Do ponto de vista da fotografia, Desana afirmou que sempre houve pessoas retratando os povos indígenas, mas que a intenção, o olhar e os métodos usados para construir essas representações eram, evidentemente, diferentes.

Desana sempre observou o trabalho de fotógrafos de fora que vinham retratar os indígenas e percebeu que, embora essas imagens fossem em geral visualmente impactantes e tecnicamente bem realizadas, não se sentia representado por elas como indígena. Para Desana, o que faltava eram um ponto de vista sobre suas próprias vidas e costumes. Uma experiência corporificada, situada, de dentro. É o que Desana busca infundir em suas imagens, onde objetos, lugares e pessoas que aparecem – e a forma como aparecem – têm uma razão e um significado que nunca é fechado ou completo, mas que apontam para as complexas camadas das experiências desses povos.

Desana lançou-se na construção dessas narrativas visuais e tornou-se conhecido por suas documentações do cotidiano das comunidades ribeirinhas da região do Alto Rio Negro, como mostra a exposição “Banho de Rio” (Figura 1), realizada em 2024, em Manaus. Nela, Desana reflete sobre a relação entre o ser humano e o meio ambiente, sobre como a infância nesses territórios é moldada pelo contato com a natureza e sobre como esses momentos são fundamentais para a construção de identidades e memórias dos povos da região.

Figura 1 – Imagem da exposição Banho de Rio, 2024.



Fonte: <https://www.instagram.com/paulodesana.sgc/>

Em imagens da exposição, como a que vemos acima, o uso da fotografia documental é importante para a construção do valor dos modos de vida, visões de mundo e das tradições dos povos do Alto Rio Negro. Nessa construção, tempo, corpo e território passam a habitar as imagens constituindo narrativas de um “si”, que, por seu caráter coletivo, é também uma autoafirmação existencial e subjetiva. Nas imagens da exposição, as presenças do rio e das crianças são destacadas e articuladas entre si pelo olhar de Desana para, ao mesmo tempo, produzir um resgate e marcar a necessidade da preservação das tradições da região. Ao narrar com o olhar “de dentro” tais experiências e perspectivas, Desana constrói memórias visuais que operam como formas poéticas de autorrepresentação.

Os usos da fotografia documental em Desana são importantes para produzir presença e dar a ver também outras figuras dessas comunidades, como benzedeiras, artesãos e pajés. Desana produziu diversos retratos deles. Mas foi além. Considerando que as ideias de presença e de representação em culturas como a sua extrapola a ideia mimética de imagem da tradição ocidental, decidiu dar a ver a relação que algumas dessas figuras têm com os conhecimentos herdados por seus ancestrais. Foi quando tentou traduzir visualmente essa relação evocando as histórias da Cobra-Canoa, do povo Desana.

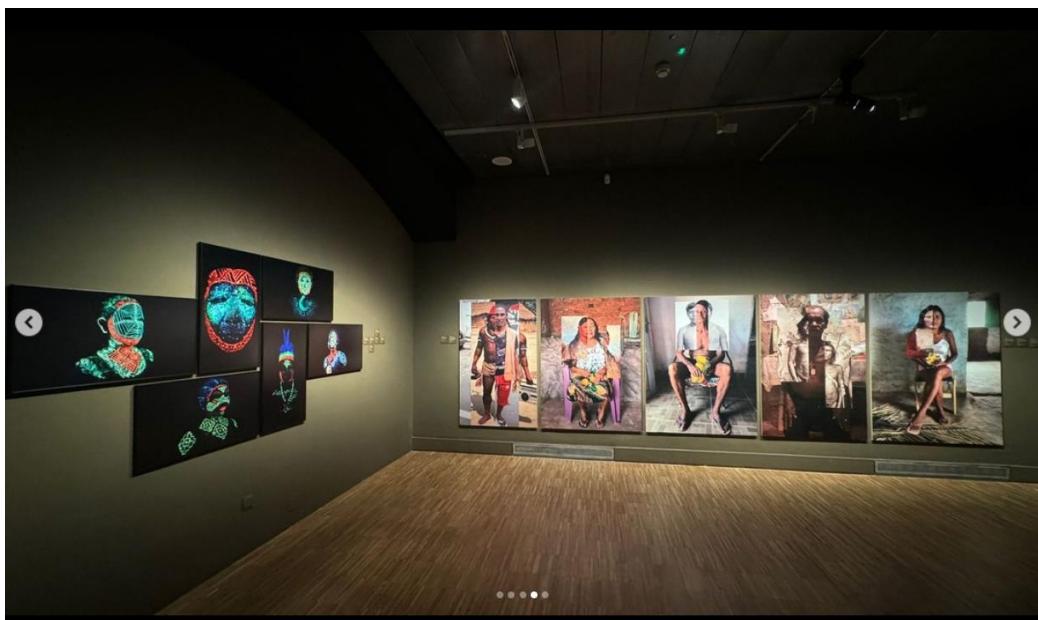
Segundo essas histórias, os espíritos de seus antepassados saíram dos rios para trazer conhecimentos de cura para seu povo, conhecimentos herdados e preservados

justamente pelos pajés, benzedeiras e artesãos. Foi assim que surgiu a série “Pamürimasa (Os Espíritos da Transformação)”, apresentada pela primeira vez na exposição coletiva “Desmanche”, de 2021, exibida remotamente durante a pandemia do Covid 19 no site do Centro Cultural Vale Maranhão.

Na série “Pamürimasa (Os Espíritos da Transformação)”, Paulo Desana fez registros documentais de membros importantes das comunidades da região e depois aplicou sobre eles uma tinta neon para criar efeitos luminescentes com os quais evoca a manifestação dos espíritos de seus antepassados. Contrapondo as imagens a um fundo negro, construiu retratos singulares a partir dos rostos e corpos dos pajés, benzedeiros e artesãos das etnias Tuyuka, Desana, Tukano, Baré, Wanano, Tariana e Baniwa, como explica em seu perfil no Instagram².

As imagens da série vêm sendo exibidas desde então em diversas exposições no Brasil e no exterior. Em 2025, algumas das imagens - documentais e luminescentes - foram expostas lado a lado na exposição “Amazônia. Futuro Ancestral”, no Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona. Desana divulgou alguns registros da exposição em seu Instagram (Figura 2), que vem sendo, em todos os seus projetos, um grande aliado para ampliar o acesso, visibilidade e o alcance de suas imagens.

Figura 2 - Exposição “Amazônia. El futur ancestral”.



Fonte: <https://www.instagram.com/paulodesana.sgc/>

² https://www.instagram.com/p/DCr5DmYplIV/?img_index=1.



Na imagem acima vemos ambos os conjuntos de imagens: as documentais, retratando pajés, xamãs e artesãos posando com objetos e outros elementos que identificam e marcam seus papéis em suas comunidades, e as imagens com tinta neon, que destacam de forma poética as relações dessas figuras com os espíritos dos antepassados que legaram os conhecimentos ancestrais desses povos, evidenciando a perpetuação de suas tradições.

Desana teve seu primeiro contato com a fotografia na Federação dos Povos Indígenas do Rio Negro. Lá, trabalhou no Departamento de Comunicação, onde aprendeu fotografia e técnicas audiovisuais por meio de oficinas realizadas pelo projeto Vídeo nas Aldeias. Como comunicador ou como artista, Desana nos mostra a importância de valorizar a perspectiva indígena quando se trata da criação de outros regimes representacionais e de outras formas de narrativas de si.

Desana é apenas um de muitos exemplos de como os comunicadores e artistas indígenas estão conscientes dos dilemas inerentes a uma cultura visual em que grupos historicamente minorizados não controlam sua própria representação, como analisaram Ella Shohat e Robert Stam (2006). Hoje lutam pelo direito de produzirem suas próprias imagens e de serem vistos em seus próprios termos, o que Nicholas Mirzoeff (2011) chamou de “direito de olhar”.

Em Mirzoeff, a ideia do direito de olhar está associada à noção de “visualidade”, que não diz respeito àquilo que é visto, mas a uma política de visão que foi fundamental para a legitimação de formas de controle social através de técnicas de classificação, separação e estetização de determinados grupos. Para além das políticas da visualidade, que incluem questões de poder relacionadas à produção e disseminação de representações essencialistas e redutoras, Mirzoeff também está interessado nas formas de resistência (contravisualidades), que reivindicam a distribuição da autoridade de representação, processo que ele chamou de “direito de olhar”.

É esse “direito de olhar”, desejo de autodeterminação, que vejo como uma das reivindicações de comunicadores e artistas como Paulo Desana, e que considero o âmago das lutas pelo direito à autorrepresentação. Veremos a seguir um outro exemplo dessas lutas e protagonismos com as imagens, desta vez com Edgar Kanaykó.

A fotografia como “arco e flecha”

Edgar Kanaykó é do povo Xacriabá, localizado no norte do estado de Minas Gerais, no Município de São João das Missões. Edgar é antropólogo, fotógrafo e artista visual, graduado em Formação Intercultural para Educadores Indígenas pela Universidade Federal de Minas Gerais. Edgar relata que seu primeiro contato com uma câmera aconteceu durante a infância, quando chegou a energia elétrica, em 2000, e com ela as câmeras e outros aparelhos. Foi quando começou a criar seus próprios registros da comunidade, documentando festas, casamentos e rituais. Essa experiência o inspirou a fazer faculdade e depois um mestrado em antropologia para pesquisar o que a fotografia significa para seu povo.

A pesquisa resultou na dissertação “Etnovisão: o olhar indígena pela lente”. Nela, discutiu a utilização do audiovisual e da fotografia pelos povos indígenas e sobre suas experiências de fazer etnografia com imagens de um ponto de vista indígena. É esse modo de ver e lidar com a imagem que ele chamou de “etnovisão”, lógica que define as questões éticas e do uso da imagem desde sua captura nos processos de documentação da vida de seu povo e também de ações do movimento indígena.

Ele explica que, de um ponto de vista indígena, quem decide sobre o que pode ou não ser registrado não é quem está com uma câmera nas mãos. A produção da imagem é sempre fruto de uma negociação coletiva que determina “as imagens que são para serem mostradas fora (para os brancos) e aquela que é para ser vista apenas na aldeia” (Kanaykó, 2019, p. 88). Desse modo, “o olhar que atravessa a lente não é só aquele do ponto de vista do cineasta ou fotógrafo indígena, é também sobre o olhar indígena que atravessa a lente ao confronta-la de frente” (Kanaykó, 2019, p. 71).

No contexto da “etnovisão”, a produção de imagens pode ser entendida, por um lado, como um clamor em produzir as próprias narrativas, visões e modos de vida, que sempre foram contadas por não-indígenas. Mas, por outro, deve ser entendido como gesto auto-reflexivo: “ser visto é se mostrar para o outro, se apresentar, fazer conhecer, sobretudo, criar relação” (Kanaykó, 2019, p. 91). Ou seja, é também se fazer reconhecido pelo outro, indígena e não indígena. É nesse exercício relacional que Edgar vê a imagem como ato de resistência.

Quando documenta a vida de seu povo e de outros povos, seus costumes e paisagens, não são simplesmente pessoas, coisas e lugares que emergem na imagem, e sim suas existências e suas histórias. Na figura 3, vemos Vicente, pajé Xacriabá da aldeia

Caatinguinha, que encantou em 2024, e por quem Kanaykó tem grande apreço e admiração.

Figura 3 – “Canto e dança do pajé Xakriabá”, 2015.



Fonte: <https://www.instagram.com/edgarkanayko/>

Na imagem, uma das preferidas do fotógrafo, o pajé canta e dança o espírito da própria comunidade. Para ele, são os gestos e cantos, e não a foto, a representação dos modos como os Xakriabá veem o mundo no qual vivem, onde onça, gavião, abelhas e diversos outros animais, humanos e não-humanos, se apresentam. Kanaykó (2019, p. 110) diz que Vicente gostava muito desta imagem porque ela tinha “ciência”, termo usado pelos Xacriabá para designar algo que tem sabedoria e que está ligado aos conhecimentos dos antigos. A dança, ciência do pajé, se encontra aqui com a ciência do fotógrafo, e neste encontro se faz imagem.

Kanaykó reconhece que o entendimento dessas imagens, carregadas de (re)interpretações próprias e significados específicos, depende dos contextos em que são produzidas e de quem as vê. Sabe que os “de fora” terão possivelmente outras interpretações, mas não está preocupado em nos transmitir um significado específico, que está além do que nossos olhos podem ver. As imagens, são, neste contexto, uma forma de mediação que dá a

ver não apenas determinados fatos, mas o próprio gesto de autorrepresentação através da imagem.

Da mesma forma, quando Edgar documenta as manifestações do Acampamento Terra Livre, em Brasília, o que ele imagina e nos mostra é a memória de seu próprio engajamento no movimento indígena, do qual participa desde a sua juventude. É também a memória de luta de seu povo, que ele atualiza, mira e dispara para o mundo. Não por acaso, suas imagens quase sempre possuem títulos ou inscrições que remetem a algum aspecto de luta. Essas nomeações são como uma flecha, com as quais suas imagens atravessam corpos, territórios e histórias dos quais faz parte, tornando-as parte do mesmo processo de autoinscrição.

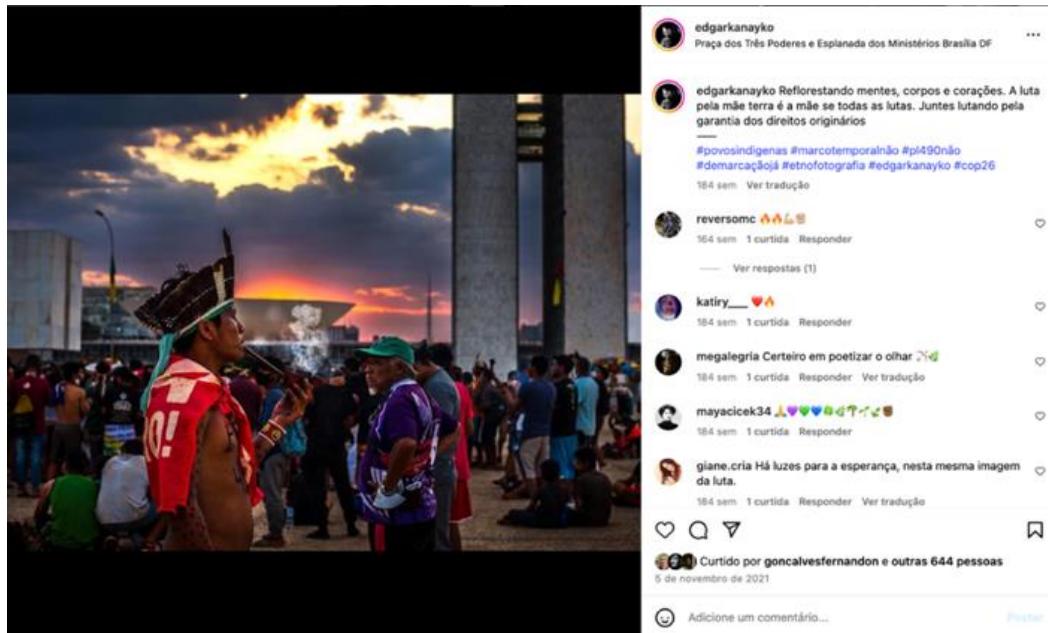
É essa autoinscrição, produzida para ser vista, que ele compartilha também nas redes sociais. Edgar mantém perfis ativos no Facebook, no X e no YouTube, onde podemos ver diversos vídeos sobre a vida dos Xacriabá e de outros povos, além de manifestações do movimento indígena. Seu perfil no Instagram, ativo desde 2014, possui mais de 30 mil seguidores. Nele, posta vídeos e fotografias, relacionando-as sempre a algum elemento da cultura Xacriabá ou das lutas indígenas, por meio de comentários, *hashtags* e referências a lideranças indígenas como Davi Kopenawa ou o pajé Vicente.

Em sua biografia no Instagram, lemos: “Um pé na aldeia e o outro no mundo.” De fato, ele transita entre muitos mundos: o indígena, o acadêmico e o mundo institucionalizado da arte³. Quando vi seu trabalho pela primeira vez em 2020 no Instagram, recomendado por um amigo, chamou também minha atenção sua fluidez ao navegar entre esses mundos.

Em 2021, convidei-o, via Instagram, para participar remotamente de um seminário de pesquisa. Como pesquisador em comunicação, arte e fotografia, desejava compreender melhor como ele vivenciava esse trânsito entre mundos e como suas imagens refletiam isso. Lembre-me de ter pedido para que apresentasse seu trabalho e falasse sobre sua trajetória na academia e no universo das artes. Para minha surpresa, quando começou a mostrar suas imagens, não foram as de sua comunidade ou de exposições de arte. Eram fotografias feitas durante o Acampamento Terra Livre (ATL) alguns meses antes (Figura 4).

³ Embora esses mundos estejam hoje menos separados entre si, exatamente por estarem sendo cada vez ocupados pelos povos indígenas, espaços de poder como a academia e o campo institucionalizado das artes (bienais, galerias, feiras) ainda estão sob forte disputa. Neste sentido, percorrê-los e torná-los mais permeáveis faz parte de sua luta por direitos, visibilidade e reconhecimento.

Figura 4 – Foto do ATL 2021 no perfil do Instagram de Edgar Kanaykó



Fonte: <https://www.instagram.com/edgarkanayko/>

Ele então afirmou que, antes de ser pesquisador, fotógrafo ou artista, era um indígena do povo Xacriabá e que seu interesse pela fotografia não era para ser reconhecido como artista ou fotógrafo (apesar de valorizar sua trajetória), mas sim pelas lutas de seu povo. Passou então a mostrar suas imagens do ATL e a falar sobre a importância da manifestação.

Naquele momento lembro de ter ficado muito tocado por sua visão da fotografia. Mas só entendi o alcance da relação ética e política que ele estabelecia com ela muito tempo depois, ao ler sua dissertação de mestrado, onde explica:

O termo “arma de luta” é bastante empregado e difundido no movimento, principalmente entre os cineastas indígenas que, volta e meia, recorrem a esta expressão para invocar o sentido principal de se produzir imagem pelos povos indígenas. Sendo assim, a câmera enquanto objeto/corpo pode ser comparada ao arco, o ato de disparar/clicar ao lançar a flecha, a imagem captada à caça e, por sua vez, o cineasta/fotógrafo ao caçador. Isso fica evidente quando se têm muitos indígenas reunidos e fazendo o uso do aparato audiovisual: não estão necessariamente ali para cumprir a função de cobertura de um evento, mas estão ali, sobretudo, para fazer registros ou capturas de imagem e de som que, posteriormente, serão relembrados nas histórias como aquelas da caça e da guerra, contadas em volta de uma fogueira. Histórias que podem ser revisitadas pela memória da imagem, por meio da qual se constituem novas relações (Kanaykó, 2019, p. 96).

Creio que é exatamente por ser um fotógrafo-caçador que seus registros desses movimentos ganham contornos tão singulares. Por vezes, são pequenos detalhes, como vemos na figura 4, onde um manifestante no primeiro plano porta seu cocar e fuma seu cachimbo, com o Congresso Nacional ao fundo. Em outro momento, é o pai caminhando pelas avenidas do poder de mãos dadas com o filho pequeno, imagem que Kanaykó intitulou “A certeza da nossa herança é a luta” (2022). Em outro ainda, é um caixão de isopor pintado de preto com uma cruz branca, sustentado por um grupo de jovens guerreiros com suas pinturas tradicionais, prontos para a guerra, representando um líder indígena assassinado na luta pela terra (“Sangue Indígena nenhumagota a mais”, 2017).

Muitas dessas imagens estão presentes em seu perfil do Instagram, como forma de fazê-las circular e ganhar visibilidade. Nestes momentos, seu perfil se torna um canal de comunicação e seus *posts* assumem também o papel de mobilização política, ao funcionar como espaço de encontro, de discussões e trocas entre indígenas e não-indígenas. Mas, além de ampliar o alcance das imagens, Edgar explica que esses registros “funcionam como memória desses momentos de lutas, quando são exibidos muitas vezes nas aldeias para aqueles que não puderam estar presentes na marcha e no acampamento” (Kanaykó, 2019, p. 96).

Ao final de sua apresentação, lembro de ter ficado surpreso e satisfeito, pois ele me ensinou, na prática, uma lição que eu até então só aprendera nas teorias de Mitchell, Rancière e Didi-Huberman: que para compreender a vida e a política das imagens, é preciso entender sua origem e caminhos pelo mundo. É preciso compreender também como se conectam umas com as outras e em que condições. Uma lição que voltaria posteriormente a estudar com Ariella Azoulay (2024), que convida a pensar a fotografia como relação, acontecimento e encontro. Um convite que nos fazem há tempos olhares como os de Desana e Kanaykó.

Considerações finais

No contexto das lutas indígenas no Brasil, a produção e circulação de narrativas visuais dos próprios indígenas nas redes sociais podem ser consideradas como uma estratégia de promoção de uma pluralidade de formas de ver, ser, pensar e resistir. No texto, procurei demonstrar como tal estratégia parece operar dentro do que venho chamando de políticas da alteridade na fotografia: gestos que desafiam imagens de controle e afirmam visões e formas

de vida que não se enquadram nos modelos materiais, simbólicos e epistêmicos da modernidade ocidental e do capitalismo neoliberal.

Esses gestos de confronto são processos comunicativos que trabalham para romper com o olhar essencialista que historicamente produziu imagens reducionistas e estigmatizantes dos povos indígenas, fixando-os numa posição de subalternidade. Procurei argumentar aqui que as narrativas visuais dos coletivos, comunicadores e artistas indígenas relacionam-se não apenas com as lutas pelo direito à vida e à terra, mas também com direito à autorrepresentação e à autodeterminação, que considero também associado um desejo de autorreparação, entendida como estratégia coletiva de afirmação existencial e subjetiva.

Nessas experiências a ideia de autorrepresentação não implica formas generalizáveis que fixam corpos, culturas e territórios em significados estáveis e totalizantes que definiriam uma “identidade indígena” singular. Pelo contrário, são experiências de representação que se abrem para negociações e confrontações, já que muitos desses corpos e territórios coexistem com mundos que os matam ou excluem. Nesse sentido, são manifestações de uma comunicação intercultural que busca disputar nossos imaginários e apontar para outras formas de pensar e viver – rompendo com as dicotomias tão comuns nos imaginários midiáticos produzidos sob regimes raciais de representação.

Assim, as imagens produzidas por fotógrafos indígenas como Paulo Desana e Edgar Xacriabá – e disseminadas nas redes sociais – podem ser consideradas como uma forma de imaginação política que rejeita os regimes representacionais dominantes, desmonta estereótipos e cria perspectivas alternativas sobre corpos e modos de vida, fundamentadas na experiência e no ponto de vista dos próprios indígenas.

Como muitos comunicadores e artistas indígenas, Desana e Kanaykó reivindicam o direito à autorrepresentação como o processo coletivo e negociado de produção de narrativas que performam suas próprias experiências e imaginações políticas para obter reconhecimento e apoio para suas lutas e poderem continuar vivendo sendo quem são. Por isso compreendo a autorrepresentação como gesto de autorreparação que visa interromper e fraturar os regimes dominantes de codificação visual e garantir a liberdade de serem vistos como eles próprios se vêem, repositionando-se de forma autônoma no interior da nossa cultura visual.

Por esta razão, a produção de fotógrafos indígenas e sua circulação em redes sociais como o Instagram pode ser considerada não apenas como criação de contravisualidades e contranarrativas, mas também como um convite para revermos o que sabemos sobre seu

passado e presente traumáticos. Reinscrevendo-se e reposicionando-se em nossa cultura visual, os povos indígenas nos convidam a repensar nossa própria ideia de comum e a estabelecer com eles formas mais justas e respeitosas de comunicação e de relação com outro.

Referências

ALTIVO, B. R. Rosário dos kamburekos: espirais de cura da ferida colonial pelas crianças negras no Reinadinho (Oliveira-MG). Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

AZOULAY, Ariella. **História potencial:** desaprender o imperialismo. São Paulo: Ubu, 2024.

BERLINK, Fernanda. Em 1872, primeiro Censo listou indígenas como “caboclos” ou “pardos”; população só passou a ser contada em 1991. **G1.** São Paulo, 7 ago. 2023.

Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/censo/noticia/2023/08/07/em-1872-primeiro-censo-listou-indigenas-como-caboclos-ou-pardos-populacao-so-passou-a-ser-contada-em-1991.ghtml>. Acesso em: 22 out. 2025.

COLLINS, Patricia Hill. **Black feminist thought:** Knowledge, consciousness, and the politics of empowerment. New York: Routledge, 2002.

CAVALCANTE, T. Entrevista a Chris Bueno. Comunidades indígenas usam internet e redes sociais para divulgar sua cultura. **Ciência e Cultura**, v. 65, n. 2, abr./jun. 2013. Disponível em: http://cienciascultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252013000200006. Acesso em: 19 ago. 2025.

DELGADO, Paulo. Consolidação do movimento indígena contemporâneo e produção audiovisual como uma nova forma de resistência. In: **DELGADO, Paulo Sergio; DE JESUS, Naine Terena (Org.)** **Povos Indígenas no Brasil:** Perspectiva no fortalecimento de lutas e combate ao preconceito por meio do audiovisual. Curitiba: Brazil Publishing, 2018. p. 206-226.

DESANA, P. Entrevista ao Canal Arte 1. Arte indígena contemporânea – Episódio 7. **YouTube**, 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Sp_Z_kb0rw. Acesso em: 19 ago. 2025.

FERREIRA, L. C. Comunicadores indígenas: trabalho deve ser revestido de ativismo. **Agência Brasil**, 25 abr. 2024. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2024-04/comunicadores-indigenas-trabalho-deve-ser-revestido-de-ativismo>. Acesso em: 19 ago. 2025.

FULKAXÓ, Nankupé Tupinambá. **Entre cartas, crônicas e textos jornalísticos:** o que

fizemos com nosso povo? Camaçari (BA): Pinaúna Editora, 2019.

GUILHERME, Andrielle Cristina Moura Mendes. **Comunicadoras indígenas e a de(s)colonização das imagens.** Orientador: Juciano de Sousa Lacerda. 2022. 289f. Tese (Doutorado em Estudos da Mídia) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/49569>. Acesso em: 18 out. 2025.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Portal dos povos indígenas no Brasil.** Rio de Janeiro: IBGE, 2022. Disponível em: <https://indigenas.ibge.gov.br/>. Acesso em: 19 ago. 2025.

JESUS, Naine Terena de; MOREIRA, Benedito Diélcio. Comunicação e cultura: dimensão pedagógica das narrativas indígenas em audiovisual. In: DELGADO, Paulo Sergio; JESUS, Naine Terena de. **Povos indígenas no Brasil:** Perspectiva no fortalecimento de lutas e combate ao preconceito por meio do audiovisual. Curitiba, PR: Brazil Publishing, 2018. p. 81-100. Disponível em: <https://public.cbce.org.br/arquivos/repositorio/LIVRO%20-20Povos%20Ind%C3%ADgenas%20no%20Brasil.pdf>. Acesso em 18 out. 2025.

JUNIOR, D. S. Retomadas indígenas sob uma perspectiva descolonial: contribuições para uma fundamentação “outra” do direito à terra e ao território. In: BARRETTO, V.; ZAGHLOUT, S.; MARQUES, C. (org.). **Dimensões Teóricas e Práticas dos Direitos Humanos.** Porto Alegre: Editora Fi, 2019. p. 159-178.

KANAYKÓ, E. **Etnovisão:** o olhar indígena que atravessa a lente. Orientador: Ruben Caixeta de Queiroz. 2022. 130f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022.

KARIRI-XOCÓ, Nhenety. O computador é o novo arco e flecha. In: NHENETY KARIRI-XOCÓ; GRAMACHO, Derval Carvalho; GERLIC, Sebastián (Orgs). **Arco digital:** Uma rede para aprender a pescar. Maceió: Ideário, 2007. p. 6-08.

MALDONADO, F. **A não inocência das imagens:** representação, auto-representação e decolonização. 1º Encontro Regional da ANPAP Sul e 2º CWB_Latina - Colóquio Internacional de Arte desde a América Latina - Arte no século XXI: Para além das fronteiras, 2024.

MIRZOEFF, N. **The right to look:** a counterhistory of visuality. Durham; London: Duke University Press, 2011.

OLIVEIRA, L. de; FIGUEROA, J. V.; ALTIVO, B. R. Pensar a comunicação intermundos: fóruns cosmopolíticos e diálogos intrepidêmicos. **Galáxia** (São Paulo, online), n. 46, p. 1-17, 2021. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-2553202147910>. Acesso em: 22 out 2025.

PEREIRA, E. da S. O protagonismo digital dos povos originários no Brasil. **Revista Casa Comum**, 2023. Disponível em: <https://revistacasacomum.com.br/o-protagonismo-digital-dos-povos-originarios-no-brasil/>. Acesso em: 19 ago. 2025.

PINTO, A. A. O protagonismo comunicacional informacional-digital indígena na sociedade da informação: antecedentes, experiências e desafios. **Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social**. "Disertaciones" 11, n. 2, p.104-127, 2018. Redalyc, Universidad del Rosario, Colômbia. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=511555883007>. Acesso em: 22 out. 2025.

SANTI, V. J.; ARAUJO, B. C. A EtnoMídia Indígena na construção dos territórios etnomidiáticos. **Revista Comunicação, Cultura e Sociedade**, v. 7, ed. 12, 2020–2021. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/ccs/article/view/5182>. Acesso em: 19 ago. 2025.

SARTORETTO, P.; CAFFAGNI, L. Da representação cultural à mudança estrutural: o problema da comunicação indígena no Brasil. In: MILHOMENS, L. (org.). **Comunicação, questão indígena e movimentos sociais**. Embu das Artes: Alexa Cultural; Manaus: EDUA, 2022.

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

SHOAT, E.; STAM, R. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: CosacNaify, 2006.

WALSH, C. Interculturalidade e decolonialidade do poder: um pensamento e posicionamento “outro” a partir da diferença colonial. **Revista da Faculdade de Direito de Pelotas**, v. 5, n. 1, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.15210/rfdp.v5i1.15002>. Acesso em: 19 ago. 2025.

Dados de Autoria

Fernando do Nascimento Gonçalves

E-mail: goncalvesfernandon@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4886-3166>

Instituição: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Minibiografia: Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGCOM-UFRJ). Professor da Faculdade de Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGCOM-UERJ).

Dados do artigo

Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação, tese:

O artigo é resultado da pesquisa “Comunicação intercultural e encontros de mundos e saberes na fotografia indígena contemporânea brasileira”, desenvolvida na Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Fontes de financiamento:

Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), Bolsa PQ nível C-301804/2025-7; Universidade do Estado do Rio de Janeiro e Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (UERJ/Faperj), Bolsa Prociência 2024.

Apresentação anterior:

MigraMediaActs, 2025, Braga, Portugal.

Agradecimentos/Contribuições adicionais:

Não se aplica.

Dados sobre Cuidados Éticos e Integridade Científica

A pesquisa que resultou neste artigo teve financiamento?

Sim.

Financiadores influenciaram em alguma etapa ou resultado da pesquisa?

Não.

Liste os financiadores da pesquisa:

Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e Universidade do Estado do Rio de Janeiro e Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (UERJ/Faperj).

Autora, autor, autores têm algum tipo de vínculo ou proximidade com os financiadores da pesquisa?

Não.

Descreva o vínculo apontado na questão anterior:

Não se aplica.

Autora, autor, autores têm algum tipo de vínculo ou proximidade com alguma pessoa ou organização mencionada pelo artigo?

Não.

Descreva o vínculo apontado na questão anterior:

Não se aplica.

Autora, autor, autores têm algum vínculo ou proximidade com alguma pessoa ou organização que pode ser afetada direta ou indiretamente pelo artigo?

Não.

Descreva o vínculo apontado na questão anterior:

Não se aplica.

Interferências políticas ou econômicas produziram efeitos indesejados ou inesperados à pesquisa, alterando ou comprometendo os resultados do estudo?

Não.

Que interferências foram detectadas?

Nenhum efeito inesperado do tipo foi detectado.

Mencione outros eventuais conflitos de interesse no desenvolvimento da pesquisa ou produção do artigo

Não há conflitos de interesse.

A pesquisa que originou este artigo foi realizada com seres humanos?

Não.

Entrevistas, grupos focais, aplicação de questionários e experimentações envolvendo seres humanos tiveram o conhecimento e a concordância dos participantes da pesquisa?

Não se aplica porque a pesquisa não envolveu a participação de seres humanos.

Participantes da pesquisa assinaram Termo de Consentimento Livre e Esclarecido?

Não se aplica porque a pesquisa não envolveu a participação de seres humanos.

A pesquisa tramitou em Comitê de Ética em Pesquisa?

Não se aplica porque a pesquisa não envolveu a participação de seres humanos.

O Comitê de Ética em Pesquisa aprovou a coleta dos dados?

Não se aplica porque a pesquisa não envolveu a participação de seres humanos.



Mencione outros cuidados éticos adotados na realização da pesquisa e na produção do artigo:

Cuidado com as fontes.