
Histórias críticas da fotografia nas Amazôniaas e arte é resistência decolonial

Critical History of Photography in the Amazons
and Art Is Decolonial Resistance

Historias críticas de la fotografía en las Amazonías
y arte es resistencia decolonial

*Cláudia Leão (Universidade Federal do Pará, Brasil)**

*Izabelle Louise Anaúia Tremembé (Universidade Federal do Ceará, Brasil)***

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i37.47235>

RESUMO: Este artigo pretende, a partir de relatos e reescritas, pensar sobre percursos das histórias da fotografia em suas relações entre ética e uso da imagem e apropriação de histórias, na tentativa de repensar a relação de poder constituída a partir de um ponto de vista na história da imagem, partindo da Amazônia paraense como lugar de reflexão. Este texto tem a colaboração de Izabelle Louise Anaúia Tremembé, estudante indígena da Universidade Federal de Ceará (UFC), que fez um relato sobre a cultura da apropriação, da exotificação dos objetos sagrados e sexualização dos corpos femininos, assim como, em sua fala, ela afirma a ausência de conhecimento acerca de seus rituais e, ainda, que a autonomia dos povos indígenas em fazer arte sempre existiu. Os relatos foram articulados no encontro entre professores e produtores de fotografia e cinema em Alcântara, Maranhão, em abril de 2019.

PALAVRAS-CHAVE: Amazônia Paraense; exotificação e sexualização de corpos indígenas; história crítica da fotografia

* Cláudia Leão é fotógrafa, pesquisadora e professora dos Cursos de Artes Visuais da Universidade Federal do Pará. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4005-3436>. E-mail: aclaudialeao@gmail.com.

** Izabelle Louise Anaúia Tremembé é arte-educadora, artista, comunicadora e fotógrafa, graduada em Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal do Ceará. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1052-0651>. E-mail: iza.bellephotos@outlook.com.

ABSTRACT: Based on accounts and rewrites, this article intends to think about paths in photography history, their connections between ethics and use of image and narrative appropriations. Taking the Pará Amazon as a place of reflection, an effort is made to rethink the power relationship constituted by a specific point of view in the history of image. This text had the collaboration of Isabelle Louise Anaúia Tremembé, an indigenous student at Federal University of Pará (UFC). In her accounts, she talks about appropriation culture, exotification of sacred objects, and sexualization of female bodies, as well in her speech, she affirms the lack of knowledge when it comes to their rituals and even brought up that indigenous autonomy in making art has always existed. The accounts were articulated on the occasion of the meeting between teachers and photography and cinema producers, in April, 2019, Alcantara, Maranhão.

KEYWORDS: Pará Amazon; exotification and sexualization of indigenous bodies; critical history of photography

RESUMEN: En ese artículo se pretende, a partir de relatos y reescrituras, pensar en los caminos de las historias de la fotografía en sus relaciones entre la ética y el uso de la imagen y la apropiación de historias en un intento de repensar la relación de poder constituida desde un punto de vista en la historia de la imagen a partir de Amazonía del Estado de Pará, como lugar de reflexión. Este texto fue hecho con la colaboración de Isabelle Louise Tremembé, una estudiante indígena de la Universidad Federal de Ceará (UFC), quién relató sobre la cultura de la apropiación, la mistificación de objetos sagrados y la sexualización de los cuerpos femeninos, así como, en su discurso, ella afirma sobre el desconocimiento de sus rituales, y aun sobre la autonomía de los pueblos indígenas en hacer arte, que siempre ha existido. El relato se articuló de forma colaborativa, a partir de nuestra reunión en Alcântara, Maranhão y su intervención en abril de 2019, en el encuentro entre profesores y productores de fotografía y cine.

PALABRAS-CLAVE: Amazonía de Pará; mistificación y sexualización de los cuerpos indígenas; historia crítica de la fotografía

Citação recomendada:

LEÃO, Cláudia; TREMEMBÉ, Isabelle Louise Anaúia. Histórias críticas da fotografia nas Amazônias e arte é resistência decolonial. *Revista Poiesis*, Niterói, v. 22, n. 37, p. 77-90, jan./jun. 2021. [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i37.47236>]



Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC) © 2021 Cláudia Leão, Isabelle Tremembé

Histórias críticas da fotografia nas Amazônias e arte é resistência decolonial

Eu comecei na dança e no teatro, mas a fotografia me arrebatou de tal maneira que hoje estou aqui tecendo diálogos na Fotografia e ensino da arte, e não sobre Dança e nem Teatro. É, também, a primeira vez que falo em um encontro para um público específico atuante na Fotografia, no Cinema e no ensino dessas duas linguagens. Eu sempre fui e continuo sendo uma fotógrafa tímida, prezo por cuidado em chegar e fotografar alguém, pensando em não invadir territórios e corpos.

Eu falo no sentido do trato com pessoas e na abordagem... falo em ética... essencialmente, eu penso sobre o deslocamento da imagem sem que a gente tenha domínio sobre para onde ela possa ir e a quem e o que atinja. Sempre me perguntei sobre de onde vêm e para onde vão os rostos e os corpos quando se descolam no espaço e no tempo. A primeira vez que senti materialmente essa sensação de despregamento foi quando participei de um videopoema como atriz. Fiquei extre-

mante incomodada com essa relação entre imagem e corpo, o que me fez declinar o convite.

Lembro-me de Susan Sontag e do questionamento de Diane Arbus, quando ela revelou a perversidade da fotografia e o poder que a/o fotógrafa/o exerce sobre a/o sua/seu fotografada/fotografado. Diane falava a partir de seu contato com as pessoas que ela retratava em parques e mesmo nas casas delas... ela falou da relação da confiança estabelecida para que aquela imagem acontecesse. Creio que muitos de nós ainda lembramos do casal de velhinhos nus sentados na sala, do menino com granada na mão em uma pose estranha com os braços retesados, do olhar fixo e perdido de uma travesti dançando, da animalidade frontal dos olhares que se cruzaram selando entre eles e ela um elo jamais desatado. Aqueles retratos sempre me olham.

Como fotógrafa, penso sempre que meu desejo por obter imagens não pode ser maior que a minha aproximação, que uma conversa não incite, necessariamente, fazer uma fotografia ou um vídeo. Algumas vezes, estive nessa situação e cheguei a

desistir da fotografia para simplesmente olhar, sentar e conversar. Lembro-me de uma experiência, que foi fotografar a festa de Nossa Senhora das Dores, uma das festas do Padre Cícero, no Juazeiro do Norte, Ceará. Eu fui a convite de um fotógrafo amigo e todos os dias ele fazia o ritual da rebobinação de filmes; uma lata era consumida, por volta de 18 filmes, diariamente. Era 1994, a gente fotografava em película de 36 poses. Fotografar tinha início meio e fim em cada rolo operado. A fotografia sempre foi bem cara, naquele tempo mais ainda. Consegui levar uma lata de filme para usar nos cinco dias de festas. Como nunca fui muito ávida no disparo, retornei com no máximo doze filmes operados. No Juazeiro, muitas das vezes, apenas caminhava. Eu queria olhar as pessoas, mesmo no pouco tempo que tinha, e ver a vida ali... Foi lá também, sentada no mirante do padre Cícero, descansando depois de muito andar, onde conheci dona Brígida, uma senhora do sertão de Alagoas. Ficamos sentadas conversando, e com ela mantive correspondência, trocamos endereços, fotografias, mas em minhas mudanças nos perdemos. No últimos dias, cansada, eu parei na praça da matriz. Era um largo que parecia

bem grande, tinha uns degraus, e sentei no batente para somente ver... e vi... para onde virava eu via uma fotografia pronta, exata, precisa. Eram pequenos estalos silenciosos e desconhecidos. No sol forte, mulheres chegando de preto e rosários de contas azul branco; a metade de um rosto me olha, mas vejo os braços dela, que carregavam a criança; o retratista arrumando o cavalinho no fundo estampando; um mundo de coisas atravessou na minha frente... um homem grande andou em direção ao meio do largo, outros vieram juntos, ele usava chapéu e timão de couro bordado e carregava o bacamarte prateado que brilhava no sol. Eles levantaram as mãos... estouros e saraivadas de balas no ar. O salve para Nossa Senhora das Dores. As fotografias mais lindas que eu nunca fiz, talvez. Mas eu as vi. Elas se movimentavam na minha frente, vivas. Juazeiro foi para mim um dos lugares mais competentes para se fazer imagens, as personagens mais lindas, fortes histórias impregnadas em cada pedaço de pele, no tecido surrado, escuro, nas contas, brincos, anéis e moedas, nas suas rugas marcadas pelo sol... Pessoas de poucos recursos materiais, empobrecidas, de lugares longes e espalhados, que habitavam

a paisagem e compunham o cenário desejado e explorado pela hipocrisia da estética da miséria. Elas estavam ali, prontas a serem alçadas ao *status* de imagem exótica, sem que nunca soubessem qual livro, filme, ou exposição de fotografias exibiu seus mundos, corpos e rostos.

Penso sobre a naturalização do ato de fotografar nesse tempo de tantas imagens, autofotografias, selfies obsessivas e banalizadas. Como desconsiderar o lugar de poder de uma imagem que se ampara no espaço que ocupa e no fetiche que suscita, no deslocamento ou naquilo que constitui o caráter de uma imagem? Imagens se deslocam como vento. Corpos não. Eu preciso estar diante de alguém para manter esse contato e viver essa experiência como a que experimentamos, agora, aqui nessa conversa entre nós... Eu diante de vocês. Minha fala se constitui da tentativa em pensar sobre histórias cristalizadas, narrativas criadas sem pensar em outras histórias ou em contranarrativas (outras narrativas). O historiador da arte alemão Hans Belting nos contou que a invenção da perspectiva linear foi o grande acontecimento reforçado pela invenção da fotografia, que potencialmente alterou a cultu-

ra do olhar. A criação do ponto vista possibilitou pensar sobre a autonomia do olhar, e olhar de um lugar constitui a possibilidade de contar uma história, talvez outras histórias ou mesmo sua própria história. Mas quem pode contar outras histórias além das histórias oficiais? Quem contou a história da fotografia na Amazônia? Quantas histórias sabemos sobre a história das imagens na Amazônia? A escritora feminista nigeriana, Chimamanda Adichie, fala sobre o perigo de conhecer somente uma história, sobre o perigo de reproduzir essa única história e, mais que isso, do perigo em reafirmar uma única história selando ausências e silêncios, como o que ainda fazemos, até hoje. Nesse sentido, gostaria de propor um exercício de pensar de maneira crítica sobre esse contar histórias da fotografia na Amazônia paraense.

Conta-se que na Amazônia, apenas cinco anos depois da fotografia ter acontecido na França, ela chegou por Belém. Via fotógrafos expedicionários, sendo o primeiro entre eles Charles De Forest Fredricks, que teria permanecido por volta de três meses. Depois veio Albert Frisch, que fotografou o povo Mauás e disse que eram

canibais. Felipe Augusto Fidanza chegou a Belém acompanhando a comitiva do Imperador. Permaneceu e abriu um estúdio, o Photo Fidanza. Ele foi o responsável pelos principais registros da urbanidade de Belém. Seus retratos, quase únicos, ditaram estilo e selo de qualidade do olhar europeu sobre a Amazônia paraense. Existiu de 1867 a 1969, sendo administrado por cinco proprietários. Com exceção do fundador italiano, todos os outros eram alemães, entre eles George Huebner, que viveu entre a Europa, Manaus e Belém. Em Manaus, Huebner, fundou o Estúdio Photographia Alemã. Lá ele retratava as autoridades e pessoas das famílias endinheiradas que podiam pagar pelos serviços de "qualidade europeia". Entretanto, mesmo com uma produção voltada para esses grupos com alto poder econômico, as imagens que mais interessavam aos museus europeus (principal cliente fora do Brasil) não eram dessas pessoas, mas dos tipos exóticos, os Indianer, como eles os chamavam. Eram os indígenas que Huebner trazia para o estúdio ou fotografava em suas viagens, e esses retratos integravam o menu de possibilidades de venda certa. Ele atendia uma demanda colaborando com pesquisadores, como seu con-

terrâneo, o etnólogo Theodor Koch-Grünberg, o zoólogo e o geógrafo suíço Louis Agassiz, ou para o colecionador Oscar Schneider, fornecendo “produto fotográfico”. As imagens que ele fornecia eram ricas em informações, contendo descrição, ilustração dos tipos físicos e peculiares habitantes da Amazônia. Huebner era ambicioso; não o interessava somente participar das pesquisas, ele pretendia o reconhecimento de seu trabalho para ciência produzida na Europa sobre Amazônia. Com o declínio da borracha e o período de recessão para as oligarquias manauaras, o Photographia Alemã encerrou suas atividades em 1910. Ele era um bom empreendedor e vinha investindo em sua carreira como botânico especialista em orquídeas, tendo uma delas sido registrada com seu nome.

Não há como negar que Huebner contribuiu com imagens e textos para constituição dessa nossa história tão conhecida, a única. Mas pouco se fala que ele foi um dos principais articuladores da apropriação, venda e tráfico de peças, objetos pertencentes a povos indígenas, orquídeas, bromélias, insetos; os tipos de espécies raras que constituem coleções que pertencem a

museus etnográficos da Suíça e da Alemanha.

Como ele, outros fotógrafos, desenhistas e pintores expedicionários ajudaram fundar a história da imagem da Amazônia e todos os seus enredos, reproduzindo e difundindo modos de olhar, imagem idílica do vazio e dos seus cenários, e dos tipos “selvagens”, “exóticos”, tecendo uma relação dúbia entre o que é retirado e o sentido de cada um dos rostos ou plantas vistas lá longe. Por outro lado, conseguimos perceber que as histórias contadas, nas entrelinhas, defendem mais a arte da fotografia, a estética do exótico e manutenção do ponto de vista dos estrangeiros, mas pouco lembram ou pensam sobre uma ética do olhar. Vejamos nesse relato a partir de escritos de Huebner durante as sessões fotográficas:

Nota-se pelas feições e pela própria situação – aliás o que estariam eles fazendo em Manaus – que os índios, eram, na verdade, “semiaaculturados”. Aqui diferentemente dos clientes que procuravam o atelier para serem retratados, o retrato e pose eram impostos pelo fotógrafo. (...) Mesmo sem consentimento dos sujeitos, e impondo sua própria ordem, Huebner

obteve resultados surpreendentes, como, por exemplo, com o rapaz de braços cruzados, gesto típico do homem branco" (...) retrata quatro jovens, dois rapazes e duas moças, também inteiramente nus, porém cuidadosamente posicionado, de forma a não expor suas genitálias. Eles ostentavam arco e flechas, uma machadinha e um cesto. O fundo pintado mostra uma bucólica e romântica paisagem de um jardim de inspiração europeia, com flores e um bando de pedras no meio à bruma contrastando com a aparente selvageria dos indígenas".

(VALENTIN, 2012, p. 269-270)

Percebemos que há nessas narrativas escritas homogeneizadas todo um cuidado para não macular e nem questionar condutas espúrias. Huebner, como um dos fundadores da estética retratista assumidamente "amazônica", detêm esse legado em que algumas histórias precisam ser mantidas cristalizadas para não macular "nossa" herança europeia. Mas nelas percebe-se a imposição contida nos "retratos exóticos", que além de naturalizada é recorrente e reproduzida. Como uma das formas de abordagem na fotografia e na arte, essa conduta é justificada e chancela os que podem "contar" essas histórias. Desenhistas, pintores e fotógrafos, assim

como os expedicionários, falaram por e em nome de alguém que não tem nem nome e nem voz, e o corpo presente nas imagens é mantido como objeto de exposição ou de pesquisa científica. Observe-mos com cuidado as imagens empreendidas por eles. Para isso, é necessário olhar de verdade nos olhos das/dos retratadas/retratados, para entender que os olhares diante da câmera são incômodos. Os retratos de pessoas indígenas, assim como os retratos de pessoas negras presentes na história da fotografia, guardam o olhar enviesado e revelam a impaciência do desacordo, o mal-estar latente, a violência de uma fotografia não autorizada. Uma mistura de clamor, vergonha e constrangimento. As/os audaciosas/os e rebeldes enfrentaram com altivez ou ira, e seus corpos não negaram a desconcertante situação imposta. Elas/Eles miram a lente, seus olhos encaram e também desafiam.

Os livros de História da Fotografia não contam outra história, tampouco indagam sobre um possível contradiscurso, selando como a única história da fotografia na Amazônia a que é contada pelos viajantes. Belém do Pará, conhecida como uma das capitais da fotografia, confirma em diver-

sos discursos formais e informais, além dos escritos nas imagens ou em livros, essa mesma história original dos artistas viajantes. No *II Fotonorte: o Olhar sem Fronteiras* (1998), o professor Benedito Nunes fundamenta a história da fotografia paraense:

[...] a fidelidade temática a Belém deixa de preponderar em proveito de uma “visão sem fronteiras”, da região toda em uma segunda invenção da Amazônia replica intensificada com humor e amor, com senso crítico e sentido plásticos, pictórico da descoberta pelo desenho e a pintura de seus primeiro viajantes e exploradores.
(FUNARTE, 1998)

Rerler esse texto, datado de 1988, deve nos fazer pensar criticamente sobre esses quase dois séculos de histórias da fotografia na Amazônia, em que as condutas e operações de abordagem no uso da imagem são as mesmas praticadas séculos antes. Não há qualquer pudor no uso da palavra expedição, por exemplo, inclusive com o mesmo caráter, sacar imagens do exótico interior amazônico com sua gente ribeirinha. O modo de fazer e pensar a fo-

tografia no “cenário-sujeito” parece não poder ser alterado.

A Amazônia onírica cristalizada deve permanecer tal como era antes: as/os verdadeiras/verdadeiros sujeitas/sujeitos são “objeto-cenário” misturados em uma massa só, para serem exibidos, somente. Manter assegurado o direito do olhar de quem sempre pôde fazer o registro, negando a inquestionável prática da apropriação e de deslocamentos das/dos sujeitas/sujeitos no intuito de desautorizar os corpos em contextos desiguais, em que as relações de poder corroboraram, impositivamente, tratando imagens sem anuência, “concedendo”, quase que “sutilmente”, o direito de uso e exibição da imagem a quem fotografou. Assim foi, assim ainda é. Sem qualquer constrangimento, ao se colocarem como salvadoras/salvadores ou redentoras/redentores das histórias neo-expedicionárias, podem contar e expor nos espaços do sistema capitalista da arte, muitas das vezes, inacessíveis as/aos retratadas/retratados, que jamais saberão por onde seus rostos estiveram expostos (seja em livros ou mostras) e por quanto, em moeda, foram negociados.

Entretanto, alguns acontecimentos, como não somente as políticas de ações afirmativas iniciadas de 2002, que tornaram acessíveis vagas nas universidades públicas para negras/os, pardas/os e indígenas, mas também a articulação em coletivos artísticos independentes, deram especialmente o acesso aos aparelhos de capturas de imagens. Movendo os antes “objetos-cenário”, ou “sujeitas/sujeitos-cenário” de contemplação, ao reconhecimento de si, a olhar de seus próprios pontos de vistas e a produzirem suas próprias imagens, a partir de suas escolhas, a contar suas histórias. Esse mover de lugares de poder foi fundamental para causar um grande incômodo dentro da ativa tradição colonial nas linguagens artísticas, na fotografia e no cinema.

Penso que é preciso estimular o compromisso de repensar criticamente e problematizar, dentro das Artes Visuais, relações racistas e coloniais que ainda sejam estabelecidas nos seus meios de produção e exposição. Compromisso que se torna ainda mais contundente quando pensamos no ensino da fotografia e da Arte, lugar em que atuo. Pois ensinar constitui uma responsabilidade em compreender, partilhar,

trocar saberes, rever, transformar mutuamente o quê e como ensinamos. Paulo Freire chama isso de *Educação Como Prática da Liberdade*:

A ilusão para imitação seja substituída por outra, de autoconfiança, que os esquemas e as receitas antes simples e importadas passem a ser substituídos por estudos sérios e profundos da realidade. E a sociedade passa assim, aos poucos, a se conhecer a si mesma. Renuncia à velha postura de objeto e passa a assumir a postura de sujeito. (FREIRE, 1977, p. 54)

Atuar sobre o ensino de uma fotografia crítica, pensar a ética no uso de imagens e no direito de falar sobre pessoas deve ser um dos compromissos que nós, professoras / professores, artistas, produtoras / produtores que estamos e atuamos em um lugar de poder e de privilégios. Precisamos pensar no que constitui e de que maneira isso afeta pessoas, e ainda pontuar, de maneira contundente, que essa é uma prática perversa e racista.

Sobre histórias ausentes, mas que serão visibilizadas dentro de práticas autônomas de atuação, eu citarei o trabalho de Maria Juliana, aluna do curso de Licenciatura em

Artes Visuais Plano Nacional de Formação de Professores da Educação Básica/UFPA - Pólo de Bragança/PA, que tive a honra de conhecer e participar de sua banca de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso. Maria Juliana relatou o difícil processo, ainda inicial, de autorreconhecimento de si como indígena. Nos conta, a meu ver, em seu lindo trabalho, *Uma História da Fotografia de Santa Maria do Açaiçal*, localidade da região nordeste do Pará, essa história, que está no seu TCC, *Arco Íris no Quintal: Um Estudo sobre o Projeto Educação Patrimonial e Novas Mídias: Fotografia em Foco*. Juliana é fotógrafa e tem um largo registro de sua localidade e de seu povo.

Existem muitas histórias, muitas. Algumas mais perto de nós, outras que não estão escritas em nenhum livro. Eu tenho certeza, mas elas já aparecem. Elas estão sendo escritas, sim. Durante a minha fala em Alcântara, convidei a quem assistia para que, se quisessem falar de sua história de pessoas que não fazem parte dessa história oficial, para contar para nós ali, sentadas/sentados naquele auditório climatizado que, ainda, poucas pessoas acessam. Isabelle Louise Anauá Tremembé pediu a

palavra e, agora, compartilha conosco essa escrita, no intuito de podermos acessar histórias, histórias e mais histórias de imagens.

Arte é resistência decolonial, por Isabelle Louise Anauá Tremembé

O olhar colonialista denuncia a ausência dos nossos desejos. Compreendemos que o pensamento eurocêntrico se baseia na história de civilizações que vinham d'outro lado do oceano para se impor e dizimar nosso povo. Por séculos, acreditou-se que esse conhecimento branco, europeu e de grande poder econômico falasse sobre nós: como o outro pensa sobre mim, se sou eu que habito neste corpo? Enquanto antropólogos vinham às nossas aldeias com intuito de nos estudar e catalogar, nós observávamos como esses indivíduos chegavam com suas técnicas, que só são consideradas avançadas porque nós existimos antes para compreender a natureza, desenvolvendo a nossa própria tecnologia.

O colonizador sabe de tudo, menos de nós. Existe falta de clareza nas traduções do tupi para o português, existe exotifica-

ção dos nossos objetos sagrados e sexualização dos corpos femininos, assim como existe ausência de conhecimento acerca dos nossos rituais. A autonomia dos povos indígenas de fazer arte sempre existiu. As fotografias, os textos, o cinema, a pintura e a escultura sempre fizeram parte do nosso cotidiano, não é porque não tínhamos as máquinas que deixávamos de exercer nossas práticas artísticas. Buscamos a arte em nossas pinturas corporais, a feitura dos nossos cocares e maracás, nossas esculturas de divindade, nossas cerâmicas, nossas máscaras, nossos artesanatos e artefatos.

Enquanto a branquitude se preocupa com o novo filme que vai retratar algum ritual de indígenas nortistas – até porque a colonização foi tão cruel que poucos povos resistiram ao massacre, principalmente no Nordeste -, se esquecem de que o Brasil todo é indígena, e que aquele ritual varia de etnia para etnia, de aldeia para aldeia. Além disso, enquanto o homem branco produz filmes novos sobre nós, inúmeros indígenas são assassinados. Na arte europeia, o cinema e a fotografia nos tratam como seres exóticos, na literatura somos expostas sempre apaixonadas pelo coloni-

zador, as pinturas documentam as missas impostas aos nossos ancestrais. Você contaria tudo para desconhecidos que invadiram sua terra e roubaram seus bens? Pois bem, quando a arte é feita pelo colonizador, nós não confiamos inteiramente. Desde 1500, o outro tenta apresentar o nosso mundo. Entretanto, eles não esperavam que nossa resistência durasse – até então – 519 anos contra o massacre machista e racista. Esqueceram que quando nos colocaram como alvo, nós fabricávamos nosso arco e flecha. Nós não odiamos o ser branco, mas sim a branquitude que não respeita nossa terra, nossa cultura, nossa arte e nosso modo de vida. Valorizar a nossa arte é uma forma de compen-sar o passado sangrento, que ainda está no nosso presente e no nosso futuro.

Nossas histórias são orais, e começamos a compreender que ao documentá-las não as perdemos. Brincamos com os laços da memória dos nossos troncos velhos, para preservar e recuperar as nossas histórias. A arte branca não possuía valor para nós, até percebermos que a necessidade de documentar e organizar nossas lutas necessitava desses meios. Contamos, então, nossa história.

Enquanto discutimos sobre nosso direito à vida e à terra em assembleias e encontros, venho tentando reparar em quem são os indivíduos presentes: quase sempre há 4 com câmeras profissionais na mão, e inúmeros com celular documentando. Comecei a pensar em como, nós indígenas, utilizávamos da arte branca e como isso servia para a democratização da arte e da comunicação. Somos povos que não partilhamos da mesma concepção de arte, entretanto, tomamos para nós e usamos dessas ferramentas para nosso benefício. Atualmente, conta-se com inúmeros meios de comunicação indígena, tais como o Rádio Yandê, Cine Kurumin, Vídeo nas Aldeias e Escola de Cinema Indígena Jenipao-Kanindé. Ademais, quando é ensinado um conhecimento, é da nossa cultura passar isso para os outros da nossa comunidade, então, quando as formações acontecem, até quem não participou delas adquire conhecimento sobre arte, construindo assim uma rede de afetos e estudos. Para nós, é terra demarcada e vida garantida, para assim, ter arte garantida.

O nosso lema é um cocar na cabeça, a câmera na mão e os pés em terra demarcada. Aguyjevete!

Referências

- BELTING, Hans. *Antropologia de la Imagen*. Espanha: Katz, 2005.
- BELTING, Hans. *Florenz und Baghdad. Eine westösliche geschiste des blink*. München: Verlag C.H. Beck., 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 5ª Edição, 1993.
- FREIRE, Paulo. *Educação Como Prática da Liberdade*. São Paulo: Paz e Terra, 1977.
- FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE. *II Fotonorte – Amazônia: o olhar sem fronteiras*. Textos de Angela Magalhães, Fernando Cocchiarale, e Benedito Nunes. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.
- FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES. *As artes visuais na Amazônia, reflexões sobre uma visualidade regional*. Rio de Janeiro: Funarte; Belém: Secretaria Municipal de Educação (SEMEC), 1985.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A Queda do céu: palavras de uma xamã yanomami*. Tradução Beatriz Perrone-Moysés. 1a. edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KURY, Lorelai B. A sereia amazônica dos Agassis: zoologia e racismo na Viagem ao Brasil. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 21, n. 41, 2011. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882001000200-009. Acesso em 08/10/2020.

LEÃO, Ana Cláudia do Amaral. *Imagens suspensas: a (re)constituição comunicacional da solidão e das lembranças de mulheres idosas esquecidas nos asilos*. 2003. 104p. Dissertação (mestrado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2003.

LEÃO, Ana Cláudia do Amaral. *Infinitas imagens cotidianas: vínculos e excessos na imagem digital*. Tese (Doutorado Programa de Comunicação e Semiótica) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2012.

LIMA, Diane. *O aspecto colonial da fotografia é tanto que mais tarde, alguns, dissimularão seu uso*. [s. l.], 1/7/2019. Instagram: dianelima. Disponível em <https://>

www.instagram.com/p/BzYBCQbn2gx/?hl=pt-br. Acesso em 08/10/2020.

PAPAVERO, Nelson *et al.* *O Novo Éden: a fauna da Amazônia brasileira nos relatos de viajantes desde a descoberta do rio Amazonas por Pinzón (1500) até o Tratado de Santo Idelfonso (1777)*. 2a. ed. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi. 2002.

SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA DO PARÁ. *Fotografia contemporânea paraense: panorama 80/90*. Belém: Secult, 2002.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Arbor, 1981.

VALENTIN, Andreas. *A fotografia amazônica de George Huebner*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2012.