

**FOTOGRAFIA E IDENTIDADE DOS ÍNDIOS PANARÁ: NOTAS SOBRE O
REGISTRO DE PEDRO MARTINELLI**

Noelma Cidade dos Santos¹

Karliane Macedo Nunes²

Resumo: O fotógrafo Pedro Martinelli lançou no ano 2000 o livro *Amazônia, o povo das águas*. Uma parte da obra é dedicada ao registro dos índios do Panará. Este texto busca analisar, considerando as especificidades da linguagem fotográfica e o contexto de produção, duas fotografias do livro: a primeira marca justamente o primeiro contato de um índio Panará com o homem branco; e a segunda mostra o retorno de alguns membros da tribo às suas terras de origem depois de anos de exílio forçado no Parque do Xingu. Para tanto, é necessário apresentar a fotografia como uma mídia produtora de sentido e de configuração identitária, além de contextualizar historicamente a jornada dos Panará. Daí torna-se possível a análise e a observação da fotografia como um veículo de aspectos identitários em distintos momentos da história dessa tribo.

Palavras-chave: Fotografia; Panará; Representações identitárias; Análise.

É vasta a elaboração de discursos e imagens sobre as populações indígenas do chamado Novo Mundo ao longo da história. Não foi diferente com os grupos indígenas que habitam a Amazônia brasileira, que desde os descobridores de 500 anos atrás até os nossos contemporâneos - incluindo na lista a abordagem de governos, antropólogos, jornalistas, fotógrafos, cineastas, dentre outros - veiculam representações que passam a funcionar como modos de elaboração identitária de diferentes povos.

Esses discursos, embora distintos, quase sempre construíram imagens estereotipadas, que vão desde os relatos dos viajantes europeus no século XVI (que descreviam os índios como inferiores e incivilizados) até o século XIX, quando a

1 Acadêmica de Comunicação Social / Jornalismo da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e bolsista de Iniciação Científica (PIBIC) com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (Fapeam). Email: noelmacidade@hotmail.com.

2 Professora do Curso de Comunicação Social / Jornalismo e pesquisadora da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), com a pesquisa *Representações identitárias dos povos indígenas na Amazônia: o olhar de Pedro Martinelli* (PIBIC/Fapeam). Pesquisadora do CULT, na linha de pesquisa Cultura e Identidade. Email: karliane77@yahoo.com.br.



iconografia indígena vai permitir “identificar, através da imagem, um movimento inicial de ruptura na representação dominante sobre o índio, enquanto categoria indiferenciada contraposta ao branco, em direção ao reconhecimento da existência das sociedades tribais concretas e suas diferenças”. (PORTO ALEGRE, 2000, p. 60). A esse respeito vale destacar ainda o seguinte trecho de Maria Sylvia Porto Alegre, no artigo intitulado *Imagens e representações do índio no século XIX* (2000):

Idealizações produzidas desde os primeiros séculos da descoberta do “novo mundo” traduzem o espanto, o encantamento com o estado de natureza, visões do paraíso perdido, dúvidas sobre a existência da alma, fantasia sobre o canibalismo e a ferocidade dos habitantes, cenas grotescas de degradação e estupidez. (PORTO ALEGRE, 2000, p.68-9).

Um conceito de identidade defendido por Stuart Hall (1997) é aquele que a pensa como processo e como construção. O autor explica que a diferença é marcada através das mídias, desde o século XIX, de forma essencialista e através da construção de estereótipos.

A antropóloga Manoela Freire (2005) destaca ainda que as identidades são construídas dentro e não fora do discurso, as identidades referem-se à utilização dos recursos na História e que essas múltiplas identidades são construídas através de valores e contextos diferenciados.

Já no século XX, nos anos 70, muitos grupos indígenas continuaram a ser vistos, na ótica do governo militar (que seguia a lógica da construção de um Brasil unitário), como obstáculos ao desenvolvimento e ao progresso da região amazônica brasileira. Figuras que colocam as populações indígenas como primitivas ou como os bons selvagens foram elaboradas nesse processo que buscou a convivência e a “pacificação” de nações indígenas que ainda insistiam em não manter contato com o homem branco.

É nesse contexto que a análise crítica das muitas formas de representação indígenas construídas no passado recente da história do Brasil podem funcionar como importantes veículos para a reflexão sobre as práticas de significação identitárias.

Desse modo, este trabalho propõe-se a interpretar algumas fotografias do povo indígena Panará, em preto e branco, registradas pelo fotógrafo documentarista Pedro Martinelli a partir do início dos anos 70 até o final da década de 90, e veiculadas no livro *Amazônia, o povo das águas*, publicado em 2000.

Considerando a fotografia como um local de inscrição de memória e de arquivos de identidades, e ainda como um meio que possui uma linguagem específica para isso, o

objetivo da análise é observar os elementos que constituem alguns registros dos índios Panará e de sua história de resistência e reconstrução identitária. Assim, a análise pretende ir além da observação de caráter mais contemplativo, estético e icônico, e atingir a dimensão histórico-cultural desses registros, destacando o caráter indicial e informativo do material.

PEDRO MARTINELLI E O REGISTRO DOS PANARÁ

Pedro Martinelli é um dos poucos fotodocumentaristas brasileiros que teve a ousadia de abandonar se segurança do trabalho fixo em redações de grandes jornais para se dedicar ao desafio de registrar fotograficamente o cotidiano de homens, mulheres e crianças que vivem em diversos pontos da Amazônia brasileira.

O início do percurso amazônico do fotógrafo se deu em 1970, quando aos 20 anos de idade foi encarregado pelo jornal *O Globo* de cobrir fotojornalisticamente uma grande expedição de contato com um grupo de índios isolados no país. Eram os Panará (também conhecidos com índios gigantes, Kreen-Akaore e Kranhakarore), tribo que vivia entre os estados do Mato Grosso e Pará, e sobre a qual pouco se sabia, exceto o fato de que estavam localizados nas terras da rota onde seria aberta, pelo governo militar, a estrada Cuiabá-Santarém.

Martinelli foi o primeiro a conseguir registrar fotograficamente esses indígenas, dando início a um trabalho que só se completou 25 anos depois, quando reencontrou membros da tribo no momento de retorno às terras de onde foram retirados a partir de 73, data do encontro e também do primeiro registro.

A partir daí foi desencadeado um vínculo duradouro entre o fotógrafo e a Amazônia. Leão Serva explica: “O destino juntou Pedro Martinelli e a Amazônia desde aquele momento em 1973, quando ele flagrou o exato instante em que uma tribo de índios cansou de fugir e entregou-se aos brancos”. (SERVA apud MARTINELLI, 2000, p. 17).

Um dos resultados de vários anos de trabalho dedicados à região amazônica e aos seus habitantes é *Amazônia, o povo das águas (2000)*, livro que apresenta 217 fotografias clicadas entre 1971 e 1999 nos mais diversos pontos da vasta região. Um dos principais questionamentos que nortearam o fotógrafo quando da produção do livro em questão é formulado da seguinte maneira: “Quem são os homens que há 500 anos habitam e defendem as margens dos rios da Amazônia?” (MARTINELLI, 2000, p.8).

Na composição e organização do livro, as fotografias são disponibilizadas de modo não linear, ou seja, não obedecem a uma cronologia em função das datas dos registros. Ao editar o livro, Martinelli se utilizou ainda de recursos textuais, tanto explicações mais longas em determinados momentos quanto o uso de legendas que buscam não apenas acrescentar dados às informações visuais fornecidas pelas próprias fotografias, como também definir o momento histórico e o contexto do momento exato do clique.

Com a pretensão de mudar o enfoque daquilo que normalmente é veiculado em termos imagéticos sobre a Amazônia, a saber, as suas riquezas naturais e a sua cobiçada biodiversidade, geralmente retratada de forma homogênea, desabitada e estereotipada, Martinelli se debruça justamente sobre o cotidiano de homens, mulheres e crianças amazônicas em suas casas, na natureza, no trabalho diário. Assim, as fotos de Martinelli revelam os ribeirinhos, caboclos e indígenas na pesca, no preparo da farinha de mandioca, no cultivo da juta. Mostram também os carregadores do porto de Manaus e engenheiros das minas de ferro, passando pela arquitetura ribeirinha e pela vida comunitária de indígenas que já não vivem em aldeias. E, por fim, mostra fotografias que revelam a saga dos índios do Panará, desde o momento do primeiro contato, passando pela saída forçada de suas terras e o retorno ao local, mais de 20 anos depois.

A respeito de suas intenções com a publicação do referido livro, Martinelli coloca: “Quero melhorar a qualidade da informação sobre essa gente que mora na Amazônia. É um livro para gerar discussão, para ver se as pessoas entendem que é necessário discutir sobre essas questões, que não basta baixar decretos, que não é só fazer leis” (MARTINELLI, 2000, p. 12).

O trabalho que ora se apresenta pretende analisar apenas duas das 24 fotografias dos Panará veiculadas no livro de Martinelli e registradas em 1973 e 1995, ano em que, após uma luta histórica, esse povo consegue o direito de retornar ao lugar de onde foram retirados.

Os índios Panará, até a década de 70, não havia realizado contato oficial com o homem branco, constituindo-se assim em uma tribo desconhecida para o Brasil e para o mundo. No final dos anos 60 e início dos anos 70, o Brasil, sob o comando da ditadura militar, passava pelo conhecido “milagre econômico”. Foi dessa época os primeiros rumores sobre a existência de uma tribo de índios gigantes, os Kranhacãrore, que viviam na divisa dos estados do Pará e do Mato Grosso, na bacia do Peixoto de

Azevedo. É exatamente neste lugar que o projeto do governo militar de construir a rodovia Cuiabá –Santarém (BR-163), se instaura.

Em 1970, no governo do general Médici, a Funai assinou um convênio com a Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia (Sudam) para promover a pacificação de 30 tribos indígenas na área projetada para a construção das rodovias Transamazônica e Cuiabá-Santarém, a BR-163. As rodovias integravam o Plano de Integração Nacional do governo militar para o incentivo da colonização e exploração econômica da região Amazônica. As estradas viraram prioridade e o contato com os índios arredios tornou-se imperativo. Em decorrência deste convênio, dois grupos seriam integrados à sociedade envolvente: os Pakaranã e os Panará (ARAÚJO, 2010, p. 80).

O contato com os Panará em 73 significou para o governo militar, que alimentava o discurso da necessidade do desenvolvimento e do progresso para a Amazônia, a abertura para a construção da BR-163, que passou literalmente por cima das aldeias desses povos.

A história ganhou repercussão nacional e internacional. Comandada pelos irmãos Orlando e Cláudio Villas-Bôas, a expedição de busca e contato, da qual Martinelli passou a fazer parte, teve início em 1968. Após cinco anos de procura, os irmãos Villas-Bôas finalmente conseguiram se aproximar dos Panará, no dia 4 de fevereiro de 1973, na margem esquerda do rio Peixoto de Azevedo, afluente do rio Xingu, na divisa entre Pará e Mato Grosso.

A partir desse momento a vida desses índios iria mudar completamente. Em apenas dois anos após o contato, dos 600 índios estimados no momento do contato, restavam somente 79 pessoas. (SERVA apud MARTINELLI, 2000, p. 202). Em 1975 foram retirados de suas terras por determinação da Fundação Nacional do Índio (Funai) e foram levados para o Parque Nacional do Xingu. O sentimento de estar em um lugar que não lhes pertencia levou os índios Panará, que chegaram ao território desconhecido no Xingu como povo vencido, a querer e lutar pelo retorno às suas terras de origem. Depois de 21 anos de exílio, em uma experiência que trouxe entraves à identidade do grupo, bem como a necessidade de reordenamento, eles conseguiram retornar a seu território de origem. No início dos anos de 90, alguns Panará começam a luta pela reconquista de seu território original e após anos de reivindicações, conseguem a posse dessas terras e voltam a nelas habitar, mesmo estando quase que completamente devastada pela exploração de madeira, minério e outras riquezas que o lugar oferecia.

De acordo com Serva (2000, p. 203), atualmente a nova aldeia dos Panará, chamada Nacypotiri, está localizada na cabeceira do rio Iriri, numa reserva com cerca de 450 mil hectares entre o Mato Grosso e o Pará. Ana Araújo, em texto sobre os Panará do guia para professores e alunos intitulado *Cineastas Indígenas, um outro olhar* (2010), explica:

Hoje, os Panará narram e registram suas histórias, lembram o passado e desenham seu futuro. Sem fugir ao seu próprio estilo, ações e escolhas futuras às vezes são palco de conflitos internos e revelam as divergências entre as referências culturais dos mais velhos e dos mais jovens, atraídos pela cidade e pelo conhecimento dos brancos. Mas aos poucos, os Panará aprendem a lidar com suas próprias contradições e as da sociedade que os envolve, fortalecendo-se e reinventando suas tradições (ARAÚJO et al, 2010, p. 87).

FOTOGRAFIA E SIGNIFICAÇÃO

A fotografia, assim como outros meios de representação imagética, possui um lugar de destaque na cultura contemporânea. Milton Guran, em seu livro *Linguagem fotográfica e informação* (1992), afirma: “[...] a fotografia é uma extensão da nossa capacidade de olhar e se constitui em uma técnica de representação da realidade que, pelo seu rigor e particularismo, se expressa através de uma linguagem própria e inconfundível” (GURAN, 1992, p.15).

Assim, a particularidade da linguagem fotográfica requer o reconhecimento de um processo complexo em que cada elemento presente torna-se fundamental para a abordagem de uma fotografia. Ainda de acordo com Guran (1992), a fotografia é expressada a partir da relação do fotógrafo com a técnica específica dessa linguagem cujo resultado pode traduzir rigorosamente a ênfase dada à realidade que se pretende representar. Assim, a fotografia apresenta uma composição que, segundo Guran, “tem como finalidade dispor os elementos plásticos percebidos através do visor para conferir significado a uma cena. É resultado da harmonização de diversos fatores de ordem técnica, constituindo na essência, o pleno exercício da linguagem fotográfica”. (GURAN, 1992, p. 23).

Os principais elementos que compõem a linguagem fotográfica, ainda na visão do autor, dizem respeito à luz utilizada, à escolha do momento, ao enquadramento e ao foco, além de outros aspectos que estão relacionados a opções do próprio fotógrafo.

Essa complexidade inerente ao processo fotográfico como um todo, seja de ordem mais técnica (como a escolha do equipamento), seja de ordem mais subjetiva

(como a escolha do tema a ser fotografado), também repercute no modo como as fotografias são interpretadas.

De modo que, para além dos elementos de composição da imagem sugeridos por Guran, interpretações que buscam os significados possíveis para uma fotografia também devem considerar o contexto em que ela é produzida. No entendimento de Barbosa e Cunha (2006), por exemplo, é o contexto de uma imagem que dá a abertura para a construção de um quadro de possibilidades.

Quando se reflete sobre as características e as possibilidades de apreensão de significado em uma fotografia, é necessário destacar justamente o traço que a diferencia de outros tipos de imagem: sua indicialidade, ou seja, a conexão física que ela guarda com o referente fotográfico e que confere à fotografia, em certa medida, um status documental. É a noção do “isso-foi” de Roland Barthes.

Assim, considerando a complexidade do processo fotográfico e a necessidade de diálogo com diferentes áreas do conhecimento em função da abordagem adotada para a interpretação, é que a teoria semiótica de Charles Sanders Peirce revela-se como uma ferramenta de reflexão e de operacionalização de análise pertinente.

Lúcia Santaella (2005) explica que, alicerçada na fenomenologia, a semiótica peirceana é uma “quase ciência” que investiga os modos como apreendemos qualquer coisa que aparece à nossa mente. De modo simplista e para fins de operacionalização, as categorias peirceanas da experiência que dizem respeito ao signo³ em relação ao seu objeto, a saber o ícone, o índice e o símbolo são as que interessam neste ensaio.

O ícone é um signo que se reporta a seu objeto por similaridade, podendo sugerir ou evocar algo porque a qualidade que ele exhibe se assemelha a outra qualidade. (SOUZA, 2006). Assim, o caráter icônico é percebido pela noção de similaridade e de qualidade (cores e formas).

As fotografias em preto e branco, por exemplo, colocam-se como uma forma de representar aquilo que é essencial e terminam, assim, significando a partir da diferença. Guran explica: “Ao representar uma cena apenas com tons e linhas, a foto em preto e branco se define como um código diferenciado da nossa forma natural de ver a realidade e ganha maior poder de penetração e interpretação das situações: ela parece ser igual, e testemunha e interpreta a partir de sua própria diferença.” (GURAN, 1992, p.22).

³ Grosso modo, o signo de Peirce pode ser definido como um primeiro que está em relação com um segundo, e que é capaz de determinar um terceiro. Trata-se, assim, de um entendimento de signo enquanto função, enquanto mediação do objeto.

O índice, por sua vez, é o signo que mantém uma relação existencial e direta com o seu objeto. Para Peirce, “[...] os índices funcionam como uma espécie de marca, vestígio de um determinado referente, que por sua vez é factual, concreto” (PEIRCE apud SANTAELLA, 2005, p.19).

Já o símbolo é o signo que remete ao seu objeto em virtude de um a convenção, lei ou associações de idéias gerais. (SOUZA, 2006, p.162). O índice carrega algo de iconicidade, e o símbolo, algo de iconicidade e indicialidade. Assim, torna-se possível desenhar um mapa lógico de possibilidades interpretativas: diante de um ícone, tende-se a gerar um rema (hipótese); diante de um índice, tende-se a gerar um discente (uma proposição) e diante de um símbolo, um argumento.

OS PANARÁ EM DOIS MOMENTOS: 1973 E 1995



Fotografia
Pedro Martinelli, 1973.

A primeira fotografia a ser analisada é justamente aquela que representa o primeiro registro fotográfico de um índio Panará, que por sua vez corresponde ao primeiro contato com os homens da expedição de 1973. A foto revela um dos índios da tribo na floresta, de pé, nu, utilizando apenas adereços nas orelhas e um colar, e segurando instrumentos de caça e pesca, lanças. O homem retratado parece estar em harmonia com o ambiente aonde vive.

O contato é evidenciado a partir do olhar direto que se estabelece entre o índio e a câmera fotográfica, o que revela que ele, o referente da fotografia, tinha conhecimento do momento do clique. A esse tipo de olhar, Licia Soares de Souza (2006) afirma que “constitui-se em um traço enunciativo típico do retrato e indica que o personagem tem

consciência de que está sendo fotografado”. (SOUZA, 2006, p.117). Espanto, estranhamento, medo e curiosidade são algumas possibilidades de leitura que podem ser levantadas ao se levar em consideração a expressão facial desse indígena e ao destacar que se trata de um primeiro encontro depois de diversas recusas de contato por parte da tribo Panará. É um olhar que pode simbolizar o momento de mudança, que deu origem às lutas, à resistência e ao processo contínuo de reelaboração da cultura desse povo.

O jogo de luz e sombra, realçado pela utilização do preto em branco (em negação à precisão e à semelhança possibilitada pela cor), confere um aspecto de mistério à fotografia. Diversos pontos de luz se distribuem entre as folhagens e troncos de árvores, também incidindo nas ferramentas que o índio carrega bem como em pontos do rosto (boca, orelhas e parte de cima da cabeça). Como Guran afirma, a intensidade, o tipo e direção da luz são fatores determinantes para o resultado de uma foto. “A luz é o que dá o clima (atmosfera) de uma foto, e isso já é informação”. (GURAN, 1992, p.32-3).

Outro aspecto notável a esse respeito é a luz no rosto e em parte do ombro do índio, que coloca a sua expressão facial em lugar de destaque, mas não de precisão: é que em fotografia, o preto e branco revela o essencial. Do ponto de vista da composição, esse aspecto pode relevar um pouco do fascínio do fotógrafo em poder revelar aquele rosto, até então era “desconhecido”. Mas, sobretudo, o comprometimento de Martinelli em tentar se distanciar de imagens superficiais já produzidas sobre a Amazônia, onde a cor, a beleza e a exuberância encantam, mas não conseguem se aproximar da vida e da cultura de seus povos.

O que sucedeu após o contato foi a ruptura e o começo de um novo processo histórico, uma vez que, a partir do encontro e da construção da rodovia sobre seus territórios, os Panará viveram, naquele momento, o fim de sua autonomia sócio-cultural. Nas palavras de Guran, a fotografia “é um reconhecimento antecipado: aquilo que é visto não pode ser mais fotografado, porque já passou”. (GURAN, 1992, p.17).



Fotografia .
Pedro Martinelli, 1995.

A segunda fotografia selecionada para a análise mostra o momento em que, no ano de 1995, alguns membros da tribo Panará, incluindo homens, e uma maioria de mulheres e crianças, aparecem de costas e caminham em uma estrada de terra no Xingu, carregando seus pertences, no momento de retorno às suas terras de origem. Esse último dado é fornecido pela legenda que acompanha a foto.

Do ponto de vista do contexto histórico, esse caminhar no sentido oposto ao do ponto de vista do fotógrafo e de saída do Xingu tem o sentido de caminhar em direção contrária ao lugar e às condições que não são suas, para se deslocar em direção às suas terras de origem, às suas vidas originais, mesmo que esse original não seja, nunca mais, o que eles foram obrigados a deixar para trás há mais de 20 anos. A caminhada pode simbolizar ainda a conquista, o movimento, a mudança e o recomeço.

Alguns elementos de ordem cultural, consequência da troca e da apropriação de certas características, podem ser notados: as mulheres adultas não usam mais o corte tradicional de cabelos curtos, com duas linhas raspadas em cima da cabeça. Ao contrário, o que se vê na fotografia são mulheres com cabelos longos e usando vestidos e chinelos de dedo.

Essas mulheres também aparecem carregando pertences (bolsas, trouxas de roupa e painéis de alumínio). Por fim, também a ausência da expressão facial e do olhar (que se dirige para o novo caminho a ser percorrido) é sugestiva de mudança, reconstrução e reelaboração identitária.

Do ponto de vista da composição, a fotografia encontra-se dividida por uma linha diagonal, que separa a estrada de terra onde as pessoas caminham da mata, o que, a partir de uma formulação visual provocadora, pode também sugerir a instabilidade e as diversas rupturas vividas pelo grupo.

Nesse quadro, um único rosto torna-se visível, num contraponto com os demais. A criança que se vira e direciona o olhar para a câmera fotográfica. Ela está localizada no primeiro plano da fotografia, mais próxima do fotógrafo. O seu olhar parece despretenso, mas sugestivo de algo interessante: essa criança nasceu em meio a uma realidade geográfica e cultural distinta daquela vivida pelos Panará de 20 anos atrás.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como objetivo analisar duas fotografias de Pedro Martinelli, veiculadas no livro *Amazônia, o povo das águas* (2000) e que registram distintos momentos da história do grupo indígena Panará: o primeiro registro de um indígena do grupo, em 1973, após anos de tentativa; e a segunda datada de 1995, que mostra alguns membros do grupo no retorno para suas terras de origem, depois de mais de 20 anos de exílio e luta por sobrevivência biológica e identitária. Um trecho disponível no site do fotógrafo, explica:

Apesar do trauma do contato de 1973, dos vírus dos brancos que quase os dizimaram, da transferência forçada do rio Peixoto de Azevedo para o Parque do Xingu e de vinte anos de exílio eles recobram o ânimo de viver e lutar. Voltaram a crescer, a orgulhar-se de si e reconquistaram parte de seu território tradicional no rio Iriri, 495 mil hectares de floresta densa e cabeceiras de rios, ainda não “comidos” pelos brancos na divisa entre Mato Grosso e Pará (MARTINELLI, 2000)

Para a abordagem das fotografias foi necessário acionar elementos de ordem técnica, que fazem parte da linguagem fotográfica, elementos de ordem cultural, para justificar as escolhas e o envolvimento do fotógrafo e elementos de ordem histórica, para situar as circunstâncias de registro dos índios Panará. Esses últimos, que no momento anterior à operacionalização da análise parece estar fora do enquadramento, retornam ao quadro a partir dos elementos que compõem a imagem.

As mudanças de composição fundamentais observadas em uma fotografia e outra, separadas por mais de vinte anos de história, contemplam as mudanças culturais por quais essas pessoas passaram durante esse período de luta e de reinvenção de si mesmas.

Os processos de construção de identidade são conflitantes e dinâmicos. Para demonstrar resistência em determinados aspectos, há a necessidade de reordenar outros. É esse movimento o que revela a história dos Panará e o que revela essas duas fotografias de Pedro Martinelli.

Assim, o trabalho do fotógrafo, muito mais abrangente do que este pequeno fragmento aqui exposto, desempenha um papel importante no sentido de tentar veicular informações visuais da história de um povo que jamais se entregou: foram anos de resistência ao contato com os brancos, anos de exílio que serviram para fortalecer seus laços e a consciência de sua identidade enquanto povo, anos de luta pelo direito de retornar às suas terras e a de seus ancestrais.

É preciso deixar claro, no entanto, que este trabalho buscou expor as primeiras considerações, ainda de caráter provisório, sobre uma pequena parte de uma pesquisa mais ampla.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller. **Cineastas Indígenas**: um outro olhar. Guia para professores e alunos. CARVALHO, Ernesto Inácio e CARELLI, Vincent Robert (Org.). Olinda: Video nas Aldeias, 2010.

BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro. **Antropologia da imagem**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006. (Passo a Passo).

FREIRE, Manoela. **Significações históricas do “índio”**: leituras da mídia impressa e da literatura. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística, UFBA. Salvador, 2005.

GURAN, Milton. **Linguagem Fotográfica e Informação**. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1992.

MARTINELLI, Pedro. **Amazônia**. O povo das águas. São Paulo: Terra Virgem Editora, 2000.

PORTO ALEGRE, Maria Sylvia. Imagem e representação do índio no século XIX. In: DONISETE Luis e GRUPIONI, Benzi (Org.). **Índios no Brasil**. São Paulo: Global Editora, 2000.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

SANTAELLA, Lúcia e NOTH, Winfried. **Imagem**: semiótica, cognição, mídia. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo**. Introdução à história, às técnicas e a linguagem da fotografia na imprensa. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

SOUZA, Licia Soares de. **Introdução as teorias semióticas**. Petrópolis: Vozes; Salvador: 2006.

VII ENECULT | encontro de **estudos** *encuentro de estudios*
multidisciplinares *multidisciplinarios*
em cultura *en cultura*

3 a 5 de agosto de 2011 Salvador **Bahia** Brasil

VII ENECULT | encontro de **estudos** *encuentro de estudios*
multidisciplinares *multidisciplinarios*
em cultura *en cultura*

3 a 5 de agosto de 2011 Salvador **Bahia** Brasil