Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação

ISSN 1808-2599, v. 29, jan–dez, publicação contínua, 2026, p. 1–22.
doi.org/10.30962/ecomps.3252

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

ID 3252

Recebido em
19.08.2025
Aceito em
26.01.2026

/resumo

O texto discute a luta dos povos indígenas pelo direito à autorrepresentação por meio da fotografia e de 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 e seus territórios. As análises desses processos são feitas a partir da discussão da produção dos fotógrafos Paulo Desana e Edgar Kanaykó no Instagram e de 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

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.

Palavras-chave: Photography. Indigenous peoples. Self-representation.

Fotografía indígena en la en redes sociales como estratégia de autorrepresentación y autorreparación

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.

ORCID

Fernando do Nascimento **GONÇALVES**

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).

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

E-mail: goncalvesfernandon@gmail.com

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 às 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 níveis local e nacional, bem como 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 dos povos indígenas 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 por meio de produção e disseminação de imagens nas redes sociais e que reivindica, além da visibilidade, o direito dos povos indígenas de produzirem narrativas de si em seus próprios termos. Assim, o direito à autorrepresentação será considerado aqui não como um processo de construção de representações fixas ou essencialistas de si, mas como parte de um conjunto de estratégias de autodeterminação e autorreparação em que os povos indígenas assumem-se como sujeitos 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 brasileira contribuiu fortemente para a construção de imaginários em que os indígenas foram sempre 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 uma extensa pesquisa em mais de cinco mil documentos (entre 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 (2019, p. 57) demonstrou como esse viés colonialista "ainda gera preconceito e constitui uma representação social do indígena distanciada e ausente (quase inexistente) na cultura midiática". 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 o uso recorrente de termos ou expressões que reforçam o estereótipo do nativo 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 Demográfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) passou a coletar dados sobre a população indígena do 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 al-

deamentos 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 (IBGE, 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 Federal de 1988. Para sobreviver à violência e à invisibilização sistemáticas e contínuas, os indígenas compreenderam a necessidade de ocupar espaços dentro da sociedade para lutar por seus direitos. Preencher essas lacunas passou, então, a ser o foco de um conjunto de movimentos que emergiram na década de 1970 e que ficaram conhecidos como *retomadas indígenas* (Sartori Júnior, 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 (APIB), criada em 2005, e de grandes mobilizações como o Acampamento Terra Livre (ATL), 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 Fernanda 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.

Nesse sentido, a autorrepresentação pode ser entendida como uma das estratégias de resistência dos movimentos indígenas e afrodiaspóricos, que Luciana Oliveira, Júlio Figueiroa e Bárbara Altivo (2021, p. 3) consideram como "formas inventivas de afirmação existencial". Desse modo, é possível associar essas formas de afirmação à ideia de autorreparação, entendida por Altivo (2019, p. 48) como processo coletivo que envolve a produção de "resistência e invenção de vida diante da violência e de um horizonte emancipatório a ser conquistado".

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 de expressão como o cinema, o vídeo, a fotografia e as tecnologias digitais como ferramentas de luta e resistência. Esses usos e apropriações vêm sendo conhecidos como *etnomídia indígena*, que nomeia um conjunto de 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 a sobrevivência desses povos e sua adaptação ao mundo contemporâneo, bem como para a produção e difusão de suas narrativas de si. Assim, 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 passassem a promover 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, vendo-a como um "novo arco e flecha". Nenhety é líder e mestre da cultura popular do povo indígena Kariri-Xocó, no estado do Alagoas, e criador de projetos de aprendizado sobre cultural digital e cultura popular. Acredita que a tecnologia digital se tornou 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; 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 preserva e promove culturas indígenas – e do Acampamento Terra Livre (ATL).

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 tanto local quanto 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 têm passado por intensas transformações em seus modos de vida. Para Eliete 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.

Contudo, a autora nos lembra de 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, bem como 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 seguem vivas, resilientes e ativas.

Comunicação indígena e o protagonismo pelas imagens

É nesse contexto que muitos indígenas se tornaram comunicadores – como fotógrafos, cineastas, artistas visuais, escritores, músicos e *rappers* –, realizando o que Alejandra Pinto (2018) chamou de *protagonismo comunicacional-informacional-digital*. A autora observou que o uso estratégico das redes sociais vem se constituindo um importante instrumento de mobilização política e social no Brasil, a exemplo do que vem acontecendo em diversos países. Atualmente, muitas pessoas e coletivos indígenas têm assumido um protagonismo comunicacional e atuado como ativistas por direitos humanos e ambientais, por direito à educação indígena para preservar suas línguas e tradições e pelas causas das mulheres, da juventude e de pessoas indígenas LGBTQIAPN+.

Nesse protagonismo, as imagens vêm se tornando uma importante aliada para a expressão do engajamento desses comunicadores, no registro e compartilhamento de conteúdos tanto sobre suas visões de mundo e modos de vida quanto sobre o movimento indígena, constribuindo 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) nos permitem constatar que as imagens, fixas ou em movimento, operam, nesse contexto, não apenas como instrumentos de documentação, preservação e disseminação, mas como estratégias para reafirmação das identidades e culturas indígenas.

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

Os processos de autorrepresentação podem ser vinculados ao que Guilherme (2022, p. 157), em sua pesquisa sobre as comunicadoras indígenas, chamou da construção de *imagens de liberdade*. A autora usa o termo[01] em contraposição a *imagens de controle*, de Patrícia Hill 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 (2022) chama a atenção para o fato de que esses 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 assumirem enquanto sujeitos ou autores dos processos de enunciação sobre si. Nesse sentido, uma de(s)colonização do olhar 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, no estado do 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* (2013), dirigido pelo cineasta Xavante Divino Tserewahu. Orebewe é um entre centenas de jovens de uma nova geração de

01 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.

produtores de imagem que trabalham coletivamente em diversas redes locais e nacionais. É também esse 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 convergentes com as análises de Paulo Delgado (2018) sobre a produção audiovisual dos povos indígenas como "instrumentos estratégicos para tornar públicas 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 Organizações da Sociedade Civil (OSCs) 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, em que 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 Susan Sontag (2004) e Ariella 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, e é contra essas relações de poder que se posicionam os comunicadores e artistas indígenas em suas apropriações desse meio, instaurando com elas outros regimes narrativos e de representação 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 a autora, 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 contemporâneos com grande reconhecimento dentro e fora das comunidades indígenas e que usam a fotografia no contexto das lutas dos povos indígenas – como 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*. 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 no meio desde 2010, foi no fim de 2020 que suas imagens começaram a ser vistas, o que o tornou uma das mais importantes referências na fotografia indígena contemporânea. Paulo tem participado da cena artística brasileira com exposições em locais como Inhotim (MG), SP-Arte (SP) e Museu do Pontal (RJ). Em 2023, foi destaque na *Bienal das Amazônias*, em Belém (PA), 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 produzido em 2022 pelo canal *Arte-1-Brasil* com patrocínio do Instituto Cultural Vale, Desana falou sobre a necessidade de se produzir conteúdos a partir da 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 das deles.

O artista 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, ele não se sentia representado por elas como indígena. Para Desana, o que faltava eram um ponto de vista que partisse de suas próprias vidas e costumes. Uma experiência corporificada, situada, de dentro. É o que ele busca infundir em suas imagens, nas quais 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 aponta 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 (AM). Nela, o artista 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: Perfil @paulodesana.sgc no Instagram (2024).

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 tais experiências e perspectivas com um olhar "de dentro", Desana constrói memórias visuais que operam como formas poéticas de autorrepresentação.

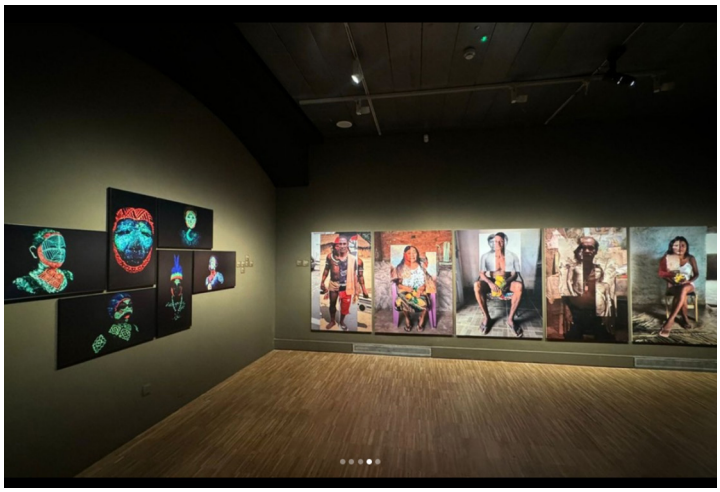
Os usos da fotografia documental em seus trabalhos são importantes para produzir presença e dar a ver também outras figuras dessas comunidades, como benzedeiras, artesãos e pajés. Desana produziu diversos retratos deles, mas foi além: considerando que as ideias de presença e de representação em culturas como a sua extrapola a ideia mimética de imagem da tradição ocidental, ele 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 esses herdados e preservados justamente por pajés, benzedeiras e artesãos. Foi assim que surgiu a série "Pamürimasa (Os Espíritos da Transformação)", apresentada pela primeira vez na exposição coletiva *Desmanche* (2021), exibida remotamente durante a pandemia da covid-19 no *site* do Centro Cultural Vale do 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 o artista 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, benzedores e artesãos das etnias Tuyuka, Desana, Tukano, Baré, Wanano, Tariana e Baniwa, como explica em seu perfil no Instagram (Desana, 2024).

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 *Amazonias. El 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, a visibilidade e o alcance de suas imagens.

Figura 2: Vista da exposição *Amazonias. El futuro ancestral*



Fonte: Perfil @paulodesana.sgc no Instagram (2024).

Na Figura 2 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.

O artista 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 as representações sobre si mesmos, 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 (2011), 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, o autor também está interessado nas formas de resistência (contravisualidades) que reivindicam a distribuição da autoridade de representação, processo que ele nomeou como *direito de olhar*.

É esse *direito de olhar*, enquanto 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 por povos indígenas e outros grupos minorizados. 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 Xakriabá, 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 (UFMG). O artista 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 eletrônicos. Foi quando ele 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 que atravessa a lente* (2019). Nela, o artista discutiu a utilização do audiovisual e da fotografia pelos povos indígenas, contando 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 dos movimentos indígenas.

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 dos povos indígenas por produzirem suas próprias narrativas, visões e modos de vida, que sempre foram contadas por não indígenas. Mas, por outro, deve ser entendido como um gesto autorreflexivo, pois “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 se trata simplesmente de pessoas, coisas e lugares que emergem nas imagens, e sim de suas existências e histórias. Na Figura 3, vemos Vicente, pajé Xacriabá da aldeia Caatinguinha (que encantou em 2024) por quem Kanaykó tem grande apreço e admiração.

Figura 3: *Canto e dança do pajé Xakriabá* (2015)



Fonte: Perfil @edgarkanayko no Instagram (2023).

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 dessa imagem porque ela tinha *ciência*, termo usado pelos Xakriabá para designar algo que tem sabedoria e que está ligado aos conhecimentos dos antigos. A dança, ciência do pajé, encontra-se aqui com a ciência do fotógrafo, e nesse encontro a imagem se faz.

Kanaykó reconhece que o entendimento dessas imagens, carregadas de (re)interpretações próprias e significados específicos, depende dos contextos em que elas são produzidas e de quem as vê. Sabe que os "de fora" terão possivelmente outras interpretações sobre elas, mas não está preocupado em nos transmitir um significado específico, que está além do que nossos olhos podem ver. As imagens, são, nesse contexto, uma forma de mediação que dá a ver não apenas determinados fatos, mas o próprio gesto de autorrepresentação através da imagem.

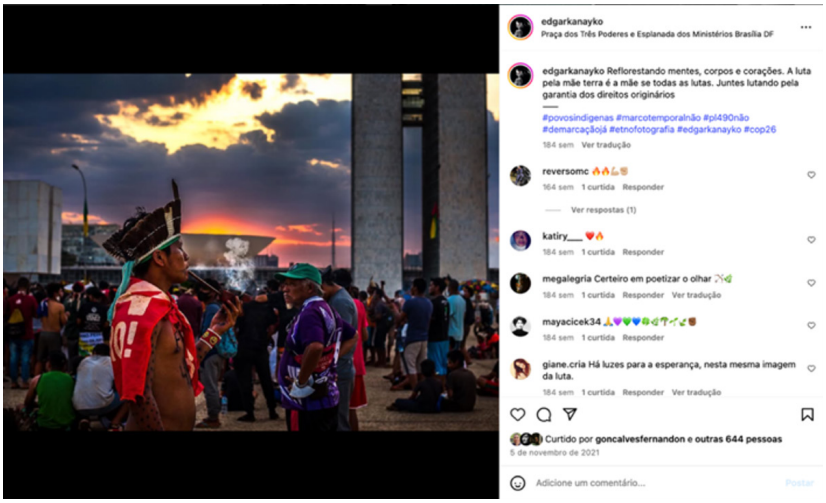
Da mesma forma, quando Edgar documenta as manifestações do ATL, em Brasília, o que ele imagina e nos mostra é a memória de seu próprio engajamento no movimento indígena, do qual participa desde a sua juventude. É também a memória de luta de seu povo que ele atualiza, mira e dispara para o mundo. Não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

É essa autoinscrição, produzida para ser vista, que ele compartilha também por meio de suas redes sociais. O artista mantém perfis ativos no Facebook, no X e no YouTube, onde podemos ver diversos vídeos sobre a vida dos Xakriabá e de outros povos, além de manifestações do movimento indígena. Seu perfil no Instagram, ativo desde 2014, possui mais de 30 mil seguidores. Nele, Edgar posta vídeos e fotografias, relacionando-os sempre a algum elemento da cultura Xakriabá 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 arte[02]. Quando vi seu trabalho pela primeira vez em 2020, no Instagram, após recomendação de um amigo, também chamou minha atenção sua fluidez ao navegar entre esses mundos.

Em 2021, convidei-o para participar remotamente de um seminário de pesquisa. Como pesquisador em comunicação, arte e fotografia, eu desejava compreender melhor como ele vivenciava esse trânsito entre mundos, e como suas imagens refletiam isso. Lembro-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 que Kanaykó mostrou. Eram fotografias feitas durante o ATL alguns meses antes (Figura 4).

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



Fonte: Perfil @edgarkanayko no Instagram (2021).

Ele então afirmou que, antes de ser pesquisador, fotógrafo ou artista, era um indígena do povo Xakriabá, e que seu interesse pela fotografia não tinha como objetivo ser reconhecido como artista ou fotógrafo (apesar de valorizar sua trajetória), mas sim fortalecer as lutas de seu povo. Passou, assim, a mostrar suas imagens do ATL e a falar sobre a importância dessa manifestação. Naquele momento, lembro-me 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 o artista explica que

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

> 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, trata-se de pequenos detalhes, como vemos na Figura 4, em que 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, há 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 em luta por terra ("Sangue Indígena nenhuma gota a mais", 2017).

Muitas dessas imagens estão presentes em seu perfil do Instagram, que se constitui como uma forma de fazê-las circular e ganhar visibilidade. Nesses 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, discussões e trocas entre indígenas e não indígenas. Mas, além de ampliar o alcance de suas 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 Azoulay (2024), que nos 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 indígenas por eles mesmos nas redes sociais pode ser considerada 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 um 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 o direito à autorrepresentação e à autodeterminação, que considero também associado a 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 confrontos, 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 Kanaykó – e disseminadas por meio de suas 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 um processo coletivo e negociado de produção de narrativas que performam suas próprias experiências e imaginações políticas para obterem reconhecimento e apoio para suas lutas e poderem continuar vivendo sendo quem são. Por isso, compreendo a autorrepresentação como um 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 veem, reposicionando-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 o passado e o presente desses povos. 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 o outro.

Referências

ALTIVO, B. R. **Rosário dos kamburekos:** espirais de cura da ferida colonial pelas crianças negras no Reinadinho (Oliveira-MG). 314 f. 2019. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

AZOULAY, A. **História potencial:** desaprender o imperialismo. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu, 2024.

BERLINK, F. Em 1872, primeiro Censo listou indígenas como "caboclos" ou "pardos"; população só passou a ser contada em 1991. **G1**, São Paulo [on-line], 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.

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

COLLINS, P. H. **Black Feminist Thought:** Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment. Nova York: Routledge, 2002.

DELGADO, P. Consolidação do movimento indígena contemporâneo e produção audiovisual como uma nova forma de resistência. *In*: DELGADO, P. S.; JESUS, N. T. (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. Disponível em: https://public.cbce.org.br/arquivos/repositorio/LIVRO%20-%20Povos%20Ind%C3%ADgenas%20no%20Brasil.pdf. Acesso em: 18 out. 2025.

DESANA, P. **E o Pamürĩmasa (os "Espíritos da Transformação") desta vez chega com a sua canoa na Exposição "Amazonas, O futuro ancestral" no Centre de Cultura Contemporània de Barcelona – @cccb_barcelona**. Instagram, on-line, 22 nov. 2024. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DCr5DmYplIV/?img_index=1. Acesso em: 10 abr. 2026.

DELGADO, P. S.; JESUS, N. T (org.). **Povos indígenas no Brasil:** perspectiva no fortalecimento de lutas e combate ao preconceito por meio do audiovisual. Curitiba: 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.

FERREIRA, L. C. Comunicadores indígenas: trabalho deve ser revestido de ativismo. **Agência Brasil**, on-line, 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, N. T. **Entre cartas, crônicas e textos jornalísticos:** o que fizemos com nosso povo?. Camaçari (BA): Pinaúna Editora, 2019.

GUILHERME, A. C. M. M. **Comunicadoras indígenas e a de(s)colonização das imagens**. 289 f. 2022. 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.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Portal dos Povos Indígenas no Brasil**. Rio de Janeiro: IBGE, 2022. Disponível em: https://indigenas.ibge.gov.br/. Acesso em: 19 ago. 2025.

INSTITUTO CULTURAL VALE. Arte Indígena Contemporânea – Episódio 7: Paulo Desana. **YouTube**, on-line, 3 maio 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Sp_Z__kB0rw. Acesso em: 19 ago. 2025.

JESUS, N. T.; MOREIRA, B. D. Comunicação e cultura: dimensão pedagógica das narrativas indígenas em audiovisual. *In*: DELGADO, P. S.; JESUS, N. T (org.). **Povos indígenas no Brasil:** perspectiva no fortalecimento de lutas e combate ao preconceito por meio do audiovisual. Curitiba: 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.

KANAYKÓ, E. **Etnovisão:** o olhar indígena que atravessa a lente. 130 f. 2019. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

KARIRI-XOCÓ, N. O computador é o novo arco e flecha. *In*: KARIRI-XOCÓ, N.; GRAMACHO, D. C.; GERLIC, S. (org.). **Arco digital:** uma rede para aprender a pescar. Maceió: Ideário, 2007. p. 6-08.

MALDONADO, F. A não inocência das imagens: representação, autorrepresentação e decolonização. *In*: ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP SUL, 1.; CWB_LATINA – COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ARTE DESDE A AMÉRICA LATINA – Arte no século XXI: Para além das fronteiras, 2., Curitiba. **Anais**... Curitiba: UNESPAR, 2024.

MIRZOEFF, N. **The Right to Look:** a Counterhistory of Visuality. Durham; Londres: Duke University Press, 2011.

OLIVEIRA, L.; FIGUEROA, J. V.; ALTIVO, B. R. Pensar a comunicação intermundos: fóruns cosmopolíticos e diálogos interepistêmicos. **Galáxia**, São Paulo [on-line], n. 46, p. 1-17, 2021. Disponível em: https://www.scielo.br/j/gal/a/9MXqXf3nd5BNH3VpDjcwR7b/?format=pdf&lang=pt. Acesso em: 22 out 2025.

PEREIRA, E. S. O protagonismo digital dos povos originários no Brasil. **Revista Casa Comum**, on-line, 15 jun. 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, Colômbia, v. 11, n. 2, p. 104-127, 2018. Disponível em: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=511555883007. Acesso em: 22 out. 2025.

SANTI, V. J.; ARAÚJO, B. C. A Etnomídia Indígena na construção dos territórios etnomidiáticos. **Revista Comunicação, Cultura e Sociedade**, v. 7, ed. 12, p. 122-142, 2020. 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. p. 39-62.

SARTORI JÚNIOR, D. 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.

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

SONTAG, S. **Sobre fotografia**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

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

Informações 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 (UERJ).

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.

Informações 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), 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.