

exceto o amarelo, que será refletido. É essa a cor que enxergamos, isto é, o comprimento do raio que é refletido. Portanto, cor é luz. Sendo assim, a cor que percebemos é condicionada à iluminação do ambiente em que estamos.

É de grande relevância que o fotógrafo compreenda o conceito físico das cores, já que a cor é um dos elementos de grande atração na fotografia. Considerando a linguagem fotográfica, Feijó (2012) afirma que

Ela pode propiciar uma maior proximidade da realidade, limitando a imaginação do espectador, o que já não acontece nas fotos preto-e-branco que nos fornece, nos meios-tons, a sensação de diferença das cores. A escolha de P&B ou colorido vai determinar diferentes respostas do espectador, já que as cores também são uma forma de sugerir uma realidade enganosa. A cor pode e deve ser usada desde que sob um cuidadoso controle estético (p. 4-5).

Há fotógrafos que se notabilizaram pelo uso da cor, como Walter Firmo e Steve McCurry, explorando os contrastes das cores complementares, combinações entre cores da mesma escala (frias ou quentes), ou valendo-se da harmonização de tons da mesma cor. Em contrapartida, alguns optaram pela supressão da diversidade de cores, utilizando as escalas de cinza, como Elliot Erwitt e Sebastião Salgado, entre outros.

Salgado (2022), mesmo em trabalhos em que o tema central é a natureza, manteve a produção da fotografia em preto e branco. Sobre isso, escreveu:

Não foi porque me voltei para a natureza, em “Gênesis”, que renunciei ao preto e branco. Não preciso do verde para mostrar as árvores, nem do azul para mostrar o mar ou o céu. A cor pouco me interessa na fotografia. [...] Em primeiro lugar, antes da existência do digital, os parâmetros da fotografia em cores eram muito rígidos. Com o filme em preto e branco era possível fazer superexposições e depois recuperar as fotografias em laboratório, até chegarmos exatamente ao que sentíamos no momento do clique. Na fotografia em cores isso era impossível. [...] Na época do analógico, quando trabalhava em cores com filme Kodachrome, eu achava os vermelhos e os azuis tão bonitos que eles se tornavam mais importantes que todas as emoções contidas na foto. Com o preto e branco e todas as gamas de cinza, porém, posso me concentrar na densidade das pessoas, suas atitudes, seus olhares, sem que estes sejam parasitados pela cor. Sei muito bem que a realidade não é assim. Mas quando contemplamos uma imagem em preto e branco, ela penetra em nós, nós a digerimos e, inconscientemente, a colorimos. O preto e branco, essa abstração, é, portanto, assimilado por aquele que o contempla, que se apropria dele. Considero seu poder realmente fenomenal (on-line, n.p).

Flusser (2011, p. 58) diz que cenas em preto e branco não existem, considerando que o branco é a soma de todas as vibrações luminosas, e o preto a ausência total de luz. Portanto, as fotografias em preto e branco transformam conceitos da Óptica em imagens. O autor afirma que “muitos fotógrafos preferem fotografar em preto e branco, pois tais fotografias mostram o verdadeiro significado dos símbolos fotográficos: o universo dos conceitos” (p. 60), e que as imagens coloridas abstraem as cores do mundo para depois reconstruí-las. Exemplifica que os verdes da floresta são representações do conceito de verde, elaborado por determinada teoria química, ao se tratar da fotografia analógica, ou, complementamos, por certos cálculos matemáticos, no caso da fotografia digital. Reitera que a fotografia em cores é mais abstrata que a em preto e branco, e que essa última é mais verdadeira que a primeira, pois assume que sua matização não é real, enquanto a outra tenta imitar a realidade.

Ao Fotoetnógrafo se descortinam algumas possibilidades, quais sejam: fotografar em preto e branco, colorido, ou usar as duas formas. Essas escolhas devem passar por uma análise elaborada sobre o caráter do trabalho. Em alguns casos, a cor pode ser fundamental para a Fotoetnografia. Suponhamos um fotoetnógrafo em trabalho de campo, que tenha por objetivo registrar o Festival de Parintins. Para ele, produzir imagens que diferenciem e destaquem as cores vermelho (Garantido) e azul (Caprichoso) pode ser primordial. Outrossim, em *Fotoetnografia da Biblioteca Jardim*, Achutti faz uso somente de fotografias em preto e branco – exceção ao Prelúdio I, o nascimento de duas bonecas –, por intermédio das quais consegue evidenciar as linhas e formas da arquitetura, bem como os sujeitos da imagem, sem deixar que as cores ‘roubem’ a atenção do interlocutor para si.

3.3.7 Texturas

Retomamos a carta de Baudelaire endereçada a sua mãe, na qual critica o esforço dos fotógrafos à época por evidenciar detalhes da realidade como rugas, verrugas, defeitos ou mesmo trivialidades do rosto. As tais rugas e verrugas a que se refere são componentes da textura da pele humana, portanto, a busca desses fotógrafos era por se aproximar da realidade ao retratar os sujeitos.

Conforme Feijó (2012),

A textura fornece a ideia de substância, densidade e tato. A textura pode ser vista isoladamente. A superfície de um objeto pode apresentar textura

lisa, porosa ou grossa, dependendo do ângulo, dos cortes, da luz... A eliminação da textura na fotografia pode causar impacto, uma vez que é uma forma de eliminar aspectos da realidade, distorcendo-a. A textura é elemento muito importante para a criação do real dentro da fotografia, embora possa, também, desvirtuá-lo (p. 5).

Em vista disso, podemos apreender que o uso das texturas pode nos aproximar da realidade. Segundo Sousa (2002, p. 90), usar textura de muros rugosos, sujos ou cobertos de líquens pode sugerir abandono ou depreciação estética.

Ao retratar uma pessoa ou um artefato, o fotoetnógrafo tem a possibilidade de explorar as texturas. Ao evidenciar as rugas ou a pele lisa do rosto, pode, em conjunto com outros elementos, trazer informações sobre a possível idade do sujeito retratado; ao mostrar a pele grossa ou calos na mão de alguém, é capaz de expressar a dureza da vida de um trabalhador; ao realçar a textura de determinado artefato, consegue comunicar sobre a matéria-prima ou a técnica empregada no seu fabrico; ao pôr uma imagem aérea, revela a mata fechada por intermédio da imagem do dossel de uma floresta tropical, exemplo que observamos na imagem da página 90.

3.3.8 Iluminação

A História da Arte tem muito a nos ensinar sobre a iluminação. Alguns mestres da pintura representaram a luz e a sombra de uma maneira que poucos, ou ninguém, enxergaram antes. A Renascença caracterizou-se pelo uso de luzes difusas, contudo, isso mudou na pintura barroca. Segundo Souza (2019),

A representação da luz no Barroco adotou uma referência de luz focal e não mais difusa. Posto isso, as áreas mais distantes deste ponto central ficam menos iluminadas. O efeito visual desse fenômeno é a predominância de contrastes entre áreas iluminadas e áreas não iluminadas. Um dos mais importantes representantes desse período é a pintura barroca de Caravaggio (1571-1610). Suas obras, em sua grande maioria, trazem a luz como componente essencial. Ele utiliza grandes contrastes de luz e sombras com o objetivo de obter maior dramaticidade. Sendo também excessivo e ilusionista, o artista propõe uma luz abundante para definir os espaços de seus quadros, em termos contemporâneos: luz cênica. Com o contraste, Caravaggio define áreas de interesses, áreas dinâmicas, obrigando o olhar do espectador a se apresentar igualmente não estático (p. 4).

Ao contrário dos pintores renascentistas, inspirados no classicismo grego e romano, Caravaggio não perseguia a ‘beleza ideal’, mas a arte em si. As luzes oblíquas foram característica marcante de sua obra, assim como em Rembrandt, que construía cenas com a fonte de luz incidindo em torno de 45° sobre o(s) sujeito(s) da obra. Esse tipo de luz foi e é bastante utilizado por muitos fotógrafos, que a denominaram ‘luz de janela’.

O que deverá ser iluminado numa fotografia? O que estará à sombra? A resposta a essas perguntas é dada pela linguagem visual. O olhar humano é atraído pela luz numa cena, assim, os elementos a serem evidenciados numa fotografia devem estar iluminados. O teatro e o cinema fazem uso da luz para enfatizar personagens e elementos de cena, o mesmo acontece com a pintura. Pedro Wiengartner, artista plástico brasileiro, em 1908, pintou “A fazedora de anjos”, um tríptico por intermédio do qual faz uma crítica social da época. O pintor usou luzes e sombras para construir personagens e significados.

Diferente dos pintores, os fotógrafos nem sempre têm o controle das luzes em cena, exceção aos que realizam trabalhos dentro de estúdios ou com equipamentos de iluminação artificial. Observar o tipo de luz e de onde ela provém é fundamental para o trabalho fotográfico, pois, em toda imagem, a iluminação deve estar a serviço da linguagem visual. De acordo com Feijó (2012),

A iluminação fornece inúmeras possibilidades ao fotógrafo. Ela está interligada aos outros elementos da linguagem, funcionando de forma decisiva na obtenção do clima desejado, seja de sonho, devaneio, ou de impacto, surpresa e suspense. A iluminação pode enfatizar um elemento, destacando-o dos demais como também pode alterar sua conotação (p. 5).

Sousa (2002) reitera Feijó e acrescenta:

É intuitivo afirmar que ao iluminar-se um motivo em detrimento de outro(s) se releva unicamente aquele que está exposto à luz. Mas não é só por essa via que a iluminação contribui para a atribuição de sentidos a uma imagem. O brilho de uma gota de orvalho na pétala de uma flor pode dizer mais do que a imagem de toda a planta. A criança fotografada com o sol a fazer brilhar os seus cabelos parece contagiar inocência e alegria. Porém, a iluminação também é importante para o fotógrafo porque dela dependem, em grande parte, as noções de profundidade e de relevo que se pretenda que a fotografia transmita. Por exemplo, um nariz grande projeta no rosto uma sombra maior do que um nariz pequeno; esta sombra contribui para dar a noção do tamanho do nariz. Da mesma maneira, para se acentuar o relevo de uma moeda terá de se usar uma luz rasante, que projeta mais sombras. A luz tem várias características essenciais: qualidade, direção/sentido, contraste, uniformidade, cor e intensidade.

[...] O problema crucial coloca-se ao nível dos efeitos. Por exemplo, quando se fotografa a preto-e-branco no exterior, poderá julgar-se que a luz direta do sol é demasiado contrastada; porém, se o objeto for deslocado para a sombra, a luz muda completamente. Nesta mesma situação, mas quando se fotografa a cores, é preciso ter em atenção, por exemplo, que o azul intenso do céu pode provocar um domínio cromático não pretendido ou mesmo inaceitável (p. 93-94).

Em nossa experiência de trabalho de campo, realizávamos o registro de imagens de drone da *xondaro jeroky*. Era cedo e as sombras eram longas, devido à inclinação do sol no horizonte. O objetivo da imagem era mostrar a ação que os guerreiros realizavam naquele momento da dança. Buscamos um ângulo zenital (90°) dos sujeitos, que trazia pouca informação sobre sua postura e movimento, exceto pela sombra que projetava e evidenciava sua posição, conforme notamos na imagem da página 297.

Logo, compreendemos que o domínio técnico é crucial para uma boa iluminação na fotografia, e ainda mais no caso da Fotoetnografia, pois, como na fotografia documental, deve priorizar as luzes disponíveis no ambiente. Conforme Achutti (2004, p. 115), “a iluminação de uma cena, de um ambiente específico ou mesmo de um simples retrato é uma informação fundamental sobre o tema estudado”. Portanto, segundo o autor, deve-se evitar o uso do *flash* na Fotoetnografia, por descaracterizar a iluminação ambiente e produzir imagens esteticamente banais.

Outro aspecto ressaltado por Achutti (2004) é sobre o uso do tripé, que pode restringir a mobilidade do pesquisador. E, contestando Margareth Mead, afirma que o uso do tripé não traz mais objetividade à fotografia, pois “não se busca com a fotografia fazer uma duplicata da realidade; trata-se de interpretá-la, de buscar a relação pessoal e fazer escolhas” (p. 116).

Desse modo, em seu trabalho de campo, o fotoetnógrafo deve explorar as luzes existentes nos diversos ambientes em que atuar, o que reforça a necessidade do domínio sobre a técnica fotográfica para colocá-la a serviço da Antropologia. Entretanto, trazemos ‘à luz’ algumas questões para a reflexão do pesquisador: a primeira é que a câmera não ‘enxerga’ como o olho humano, portanto, por melhor que seja a fotometria¹⁸ realizada pelo fotógrafo, o resultado da luz de uma fotografia não reproduzirá a ‘realidade’ que o olho vê; numa cena relevante para o trabalho de campo fotoetnográfico, em que as condições de luz

¹⁸ Medição de luz realizada por um dispositivo na câmera fotográfica, denominado fotômetro.

sejam críticas para fotografar, fazemos uso de luz artificial – e registramos essa escolha em uma anotação – ou abrimos mão de documentar a ação?

Para Achutti (2004, p. 310), a utilização do *flash* num trabalho fotoetnográfico requer ponderação e moderação. Somente deve ser usado em situações em que a iluminação for crítica e quando a imagem se fizer imprescindível. Ressalta que também pode ser utilizado à luz do dia, em situações específicas, como cenas que apresentam áreas de grandes contrastes (luz e sombras) ou em contraluz.

3.3.9 Composição

A intuição seria um elemento constituinte da composição na fotografia? Tratamos da ‘intuição’, conforme França (2010), no sentido da “*realidade sentida e compreendida absolutamente de modo direto, sem utilizar as ferramentas lógicas do entendimento: a análise e a tradução*”. Ao olharmos para uma cena pela primeira vez, ‘compomos’ de maneira intuitiva, não analítica. Direcionamos os olhos e fazemos o foco naquilo que mais nos atrai a atenção e só então ‘lemos’ e reelaboramos o nosso olhar. Portanto, num primeiro momento, podemos afirmar que a composição parte da intuição?

Feijó (2012, p. 5) define a composição como “o arranjo visual dos elementos”. A decisão do fotógrafo determinará o que fará parte da imagem e o que ficará fora dela. A distribuição dos elementos visuais pode gerar diferentes sensações e interpretações àquele que a vê. O autor afirma que o equilíbrio da composição “será conseguido de acordo com os propósitos do fotógrafo, de evocar ou não estabilidade, conforto, harmonia etc.” (p. 5).

De acordo com Machado (1984), o que desperta a atenção do olhar para uma fotografia – a que o autor nomeia de “verdadeiro detonamento interior do código perspectivo” (p. 116) –, é o foco, a iluminação e a composição. Portanto, ao combinar esses três elementos de maneira adequada, possivelmente o fotógrafo produzirá uma imagem com bom potencial de comunicação.

Périgo (2021) define a composição fotográfica da seguinte maneira:

É a forma da ocupação do sistema de representação do “frame” através da combinação de signos imagéticos, cujas relações promovem a comunicação com o observador com base nas interpretações, reflexões e emoções invocadas. Em outras palavras, a composição fotográfica é a sintaxe da imagem. Apenas a visão semiótica da composição fotográfica permite a segmentação de seu estudo em aspectos estéticos e aspectos significantes, que então passam a assumir funções imagéticas

complementares na construção da linguagem fotográfica. [...] A composição é construída com a combinação dos elementos visuais, cenários, expressões, e incidência da luz; varia de fotógrafo para fotógrafo em função de seu estilo, que aparece com o uso formal e criativo das ferramentas de estética e de significância imagéticas! (p. 21-22)

Diferente dos pintores e dos fotógrafos de estúdio, o etnógrafo, assim como o fotógrafo documental ou o fotojornalista, não deve ‘construir’ cenas, portanto, terá de usar a distribuição dos elementos visuais de acordo como se apresentam. Ainda assim, paira sobre ele a escolha do enquadramento e do ângulo que favoreçam as suas intenções.

O fotoetnógrafo, bem como o fotógrafo documental, deve privilegiar o conteúdo em vez da estética, isto é, ao pensar no arranjo visual, buscar os recursos e elementos que tragam mais informações à fotografia. E quando se deparar com escolhas entre maior conteúdo ou maior valor estético, deve priorizar a primeira opção. Por exemplo, numa suposta cena em uma casa de farinha em que, num determinado ângulo, temos ao fundo a beleza de uma floresta tropical e, num outro, uma parede com ferramentas de trabalho penduradas, talvez a escolha recaia sobre a parede com ferramentas penduradas por trazer conteúdos mais relevantes sobre aquele ambiente. Óbvio que o fotoetnógrafo pode e deve fazer as duas imagens.

3.3.10 Perspectiva

Périgo (2021) afirma que “a perspectiva é a ilusão criada em duas dimensões para parecerem três; perspectivas atraem o olhar e guiam o sentido de leitura da imagem” (p. 81). Feijó (2012) ratifica que ela “auxilia a indicação da profundidade e da forma, uma vez que cria a ilusão de espaço tridimensional” (p. 7).

A projeção das linhas perspectivas cria o que denominamos como ponto de fuga. Ao colocarmos o sujeito/objeto da imagem na área do ponto de fuga, atribuímos-lhe ‘força’.

Nesta fotoetnografia, utilizamos a perspectiva para explorar a profundidade dos espaços, evidenciando que é um elemento da linguagem fotográfica a ser explorado pela fotoetnografia, como notamos na primeira imagem da página 200.

3.3.11 Expressões

Ao fotografar pessoas, há a possibilidade de congelar instantes que revelam detalhes da linguagem corporal e das expressões faciais. Dessa maneira, é possível construir imagens que denotem ações, sentimentos e sensações do sujeito fotografado.

Esse pode ser um recurso importante para o fotoetnógrafo ao registrar, por exemplo, um rosto contraído pela dor durante um ritual de passagem, ou o semblante de esforço de um determinado trabalhador, ou ainda, uma fisionomia que manifeste alegria durante uma festa popular ou uma dança, como vemos nas fotografias da página 227. Contudo, para isso, é importante que o pesquisador tenha repertório sobre a linguagem corporal do grupo documentado, bem como sobre a ação que está acontecendo.

3.4 A metodologia e a proposta de linguagem fotográfica neste trabalho fotoetnográfico

Neste tópico, discorreremos sobre a metodologia utilizada para o trabalho de campo, alguns obstáculos com relação às questões técnicas e práticas da atividade, e como utilizamos a linguagem fotográfica nesta Fotoetnografia.

Em concordância com Achutti (2004, p. 83), compreendemos que a produção de uma Fotoetnografia demanda um conhecimento aprofundado sobre o sujeito/objeto e tema pesquisados sob a ótica da Antropologia, bem como o domínio da técnica e da linguagem fotográfica. Conforme mencionamos na Introdução desta dissertação, consideramos nossa boa inserção no grupo social que é o sujeito deste trabalho, os Guarani do Núcleo Cachoeira e Núcleo Centro da Terra Indígena Ribeirão Silveira, e nossa familiarização com a *xondaro jeroky* (dança do xondaro), o treinamento do guerreiro Guarani, para a definição do nosso tema. Realizamos a pesquisa bibliográfica com foco em campos distintos, mas que dialogam neste trabalho: a Antropologia Visual e a Fotoetnografia; a fotografia e a linguagem fotográfica; e a história e a cultura guarani, com enfoque na dança do *xondaro*.

Para a Fotoetnografia, utilizamo-nos de imagens que produzimos na comunidade desde maio de 2013 até março de 2022. Portanto, podemos considerar que este trabalho vem sendo constituído ao longo de praticamente nove anos, a princípio sob a ótica da fotografia documental e, a partir de 2021, desde quando nos deparamos com a obra de Achutti, em conformação com o conceito da Fotoetnografia.

De acordo com Achutti (2004), “é lá, em campo, que todas as intenções visuais do antropólogo devem ser resolvidas de forma a produzir fotografias que ofereçam uma ‘leitura’ tão clara quanto possível” (p. 113). Contudo, para alcançar esse resultado, é imprescindível que o fotoetnógrafo tenha uma inserção adequada no grupo social com o qual trabalha. O autor (2004) destaca que um fotojornalista que retrata determinada comunidade, geralmente, estabelece uma relação superficial com ela, até porque o seu ‘tempo’ de trabalho é geralmente efêmero.

Diferente do fotojornalista, o fotógrafo documental apresenta uma relação um pouco mais aprofundada com o sujeito/objeto fotografado. Não obstante, ao fotoetnógrafo é necessário um conhecimento amplo e profundo, tanto do grupo social quanto da temática abordada em seu trabalho, portanto, é primordial “retornar a campo repetidas vezes, unicamente para observar, entrar em contato com as pessoas, conhecê-las melhor, impregnar-se de seu universo” (ACHUTTI, 2004, p. 113). E, nesse caso, é importante o pesquisador estar ciente de que a sua presença causa alterações nesse ‘universo’, mesmo que sua ação seja a mais discreta e sutil possível.

Assim, o trabalho de campo do fotoetnógrafo exige planejamento. É uma espécie de “período prático”, conforme descreveu Da Matta (1978), em *Anthropological blues*, sobre a planificação dos detalhes cotidianos da prática do etnólogo em campo. Considerando que esteja familiarizado com o grupo social com o qual trabalhará, bem como com o tema que abordará, deverá realizar um prognóstico dos ambientes em que atuará, tendo em conta a iluminação do local, seu posicionamento possível e as perspectivas de deslocamento em busca da luz e ângulos diversos para registrar as cenas, minimizando os impactos que sua presença e suas ações geram nos espaços e nas atividades da comunidade. No caso dos ambientes em que há incidência de iluminação natural, é preciso avaliar a posição da luz de acordo com cada momento do dia, lembrando que ela varia conforme os diferentes períodos do ano e as condições climáticas do dia do trabalho.

Para este trabalho fotoetnográfico, sentimos a necessidade de um planejamento minucioso. Especialmente porque foi realizado com um grupo social que, em muitos aspectos, manifesta uma cultura bastante diferente da nossa, e que está assentado em uma terra indígena, localizada em área florestada – ecossistemas de Mata de Restinga e de Mata de Encosta, pertencentes ao bioma da Mata Atlântica –, e em ambientes diversos, com características bastante distintas entre si, particularmente quando consideramos a natureza da iluminação e do espaço.

A *opy*¹⁹ – um dos lugares que fotografamos –, é uma casa fechada, com paredes erigidas em taipa de mão, e coberta com folhas de uma espécie de palmeira, conhecida pelos Guarani como guaricana (*Geonoma schottiana*). Dependendo de sua localização e horário do dia, há pouca entrada de luz natural. No Núcleo Centro, a luz solar incide na *opy* pela manhã, pois há apenas uma porta localizada na parede leste do edifício. Em seu interior, há uma única lâmpada de *led*, que é acionada eventualmente. Na casa de reza do Núcleo Cachoeira, a porta está fixada na parede da face norte. A incidência de luz natural na parte interna é bastante precária, contudo, há um conjunto de quatro lâmpadas de *led* que iluminam o seu interior e são acionadas em ocasiões de rituais.

Logo, há de se considerar essas características para ponderarmos sobre os equipamentos – tendo em conta o que temos em mãos – mais adequados para esses ambientes, bem como calcular algumas possíveis regulagens da câmera (ISO, obturador e diafragma) e se haverá necessidade imprescindível de iluminação artificial.

Outro ambiente no qual trabalhamos, e que também tem características de iluminação singulares, são as áreas de floresta. Em dias nublados, com luz difusa, há a predominância de sombras e poucos contrastes; já em dias ensolarados, os raios de luz do sol passam pelas aberturas nas copas das árvores e criam ambientes bastante contrastados (com altas luzes e sombras), que dificultam a fotometria (medição de luz). Dependendo da umidade atmosférica ou da quantidade de matéria em suspensão no ar da floresta, os raios de luz que ‘vazam’ pela copa das árvores podem tornar-se visíveis em toda a sua extensão. Nesses casos, temos a impressão da materialização da luz, pois se enxerga o caminho percorrido pelo feixe invadindo o ambiente e criando um efeito estético que pode ser bastante interessante.

Além das condições eventualmente desfavoráveis de iluminação, há também de se ponderar que a maior parte das ações que os indígenas realizam na floresta é caracterizada por movimentos constantes e, muitas vezes, lépidos. Acompanhamos a caça, a pesca e o banho na cachoeira, atividades dinâmicas que, em diversas situações, demandam agilidade. Portanto, esse é mais um desafio ao fotógrafo, pois precisará elevar o ISO, abrir o diafragma e aumentar a velocidade do obturador, caso queira ‘congelar’ a imagem, evitando o efeito de borrado daqueles que estão em movimento. Contudo, como quase tudo na fotografia é uma relação de perda e ganho, a elevação do ISO resulta em uma espécie de ‘ruído’ e prejuízo na qualidade da imagem, e a abertura do diafragma, em diminuição da

¹⁹ Casa de Reza, lugar sagrado Guarani.

profundidade de campo. Caso opte pelo efeito de borrado, provavelmente tenha de fazer uso do tripé, que, por consequência, dificulta a mobilidade daquele que está fotografando.

Ao fotografarmos em áreas abertas, nas estradas ou terreiros da comunidade, as condições de iluminação são quase sempre favoráveis, exceto no horário da aurora e do crepúsculo, assim como ao anoitecer. Valemo-nos dessas circunstâncias para produzir imagens com velocidade alta de obturador e conseguir registrar a sequência de alguns movimentos da dança do *xondaro*.

Em suma, quando afirmamos que o planejamento é fundamental para um trabalho fotoetnográfico, queremos dizer que é possível ao fotoetnógrafo antecipar situações de ordem técnica da fotografia, bem como realizar uma análise prévia dos espaços em que atuará. Dessa forma, poderá fazer a melhor escolha dos equipamentos disponíveis, prever algumas regulagens possíveis e definir sobre como se postará e se movimentará nos diversos ambientes. Esse planejamento poderá favorecer o prognóstico de possíveis problemas e a identificação das soluções mais adequadas. Entretanto, repetindo e ratificando o que escreveu Achutti (2004, p. 113), é em campo que os objetivos visuais do fotoetnógrafo serão deliberados. É em campo que se deparará com os elementos e as escolhas mais adequadas à construção de sua narrativa visual.

Ressaltamos que, no trabalho fotoetnográfico, não existe – ou pelo menos não deve existir – a prerrogativa de pedir para que os sujeitos repitam os movimentos. Essa ação romperia com a espontaneidade e a pretensa ‘autenticidade’ da cena. É importante destacar que, em quase nenhum momento desta Fotoetnografia, interferimos na ação do grupo social com o qual interagimos, pedindo para acender luzes em ambientes ou para as pessoas se posicionarem de uma forma ou outra no espaço. A exceção foi quando produzimos os retratos que estão no capítulo denominado “*Nhande kuery*” (p. 115) deste trabalho.

Outrossim, durante as atividades cotidianas, as danças e os rituais, acordamos com o grupo social com o qual trabalhamos onde deveríamos ficar, em que espaços poderíamos nos movimentar, o que poderíamos fotografar e o que não poderíamos e, dessa forma, o trabalho transcorreu dentro de uma relação de profundo respeito e harmonia durante todo o tempo em que estivemos na comunidade.

3.4.1 Escolha e uso dos equipamentos para esta Fotoetnografia

Quais os equipamentos necessários para a realização de uma Fotoetnografia? A princípio, uma câmera fotográfica. Que tipo de câmera? Um dos inúmeros modelos de câmeras profissionais e seus diferentes tipos de lentes à disposição no mercado; ou câmeras amadoras compactas, que hoje apresentam recursos bastante avançados; ou mesmo aparelhos celulares, que atualmente produzem imagens de muito boa qualidade. De modo geral, é possível realizar um trabalho fotoetnográfico com um aparelho celular ou uma câmera amadora, desde que o operador conheça os limites do equipamento e, principalmente, a linguagem fotográfica.

Conforme Achutti (2004),

[...] a fotografia não é um simples ato mecânico, que consiste apenas em apertar o disparador. Ainda mais do que a técnica, a determinação e a clareza dos propósitos são indispensáveis à prática da fotografia. De nada serve saber manipular um aparelho fotográfico se não se sabe o que será fotografado nem porque se quer fotografar (p. 102).

Desta maneira, compreendemos que o domínio sobre o tema, a clareza de objetivos, o conhecimento da linguagem e o olhar fotográfico são o cerne de uma Fotoetnografia de qualidade. É comum observarmos uma certa fetichização em relação aos equipamentos fotográficos, como se eles bastassem para uma boa fotografia, portanto, é preciso cuidado ao avaliar a necessidade de aparelhos sofisticados e caros.

Considerando que a fotografia documental e a produção audiovisual são parte de nossa prática profissional, já tínhamos à disposição os equipamentos que utilizamos neste trabalho fotoetnográfico, quais sejam: uma câmera Nikon Z6, como câmera principal, com lentes Nikkor Z 24-70mm f4 e Nikkor Z 24-200mm f4-6.3; uma câmera Nikon D750, como câmera reserva, com lentes Nikkor 24-120mm f4 e Nikkor 50mm f8; flash Godox TT585; Led Vitrox D640T; drone DJI Mini 2; tripé *ballhead* de alumínio; cartões de memória, quatro baterias e carregadores.

Utilizamos a maior parte do tempo a câmera Nikon Z6, do tipo *mirrorless*, que tem uma tecnologia de sensor mais avançada que a Nikon D750, e permite trabalhar com ISO mais alto sem perda de qualidade de imagem. Além disso, possui estabilizadores internos que permitem velocidades mais baixas sem o uso do tripé. Usamos o ISO mínimo em 250, em áreas iluminadas adequadamente, e máximo em 12.800, em cenas na *Opy* com

iluminação crítica. A câmera Nikon D750 foi utilizada de forma excepcional, em áreas de floresta, com ISO entre 800 e 1.600, quando o cartão de memória da Nikon Z6 estava cheio. Não usamos o flash, que foi deixado como recurso de emergência e, em raras ocasiões, usamos o Led como luz de preenchimento. O tripé foi utilizado em alguns momentos de luz crítica na *Opy*. O drone foi utilizado em cenas externas.

3.4.2 A linguagem fotográfica nesta Fotoetnografia

Construímos e organizamos esta Fotoetnografia sob uma perspectiva temática não cronológica. Dividimos a narrativa fotoetnográfica em capítulos, partindo de um ponto de vista macro – o lugar, as paisagens, o ambiente – para o micro, isto é, nosso objeto de pesquisa: a dança do *xondaro* e sua importância para os Guarani.

Neste tópico, discorreremos sobre como utilizamos alguns dos elementos da linguagem fotográfica, de acordo com a proposta de cada um dos capítulos desta Fotoetnografia.

Um elemento da linguagem fotográfica que permeia todo este trabalho fotoetnográfico refere-se ao uso da cor: optamos por imagens exclusivamente em preto e branco, apesar de, na operação de campo, sempre produzirmos as fotografias em cores. Assim, a transformação em escala de cinza ocorreu no processo de edição. Essa escolha se deu a partir de uma análise das imagens e de ponderações sobre a linguagem visual. Entendemos que a pluralidade de cores não é primordial para este trabalho e que, ao definirmos o preto e branco como padrão, manteríamos a atenção do interlocutor nas linhas, formas e, principalmente, no conteúdo desta Fotoetnografia.

Definido o padrão preto e branco para todas as fotografias, pensamos na estética das imagens a partir do processo de edição. Quais os critérios que utilizaríamos? Sob a nossa ótica, é possível conciliar os conteúdos de uma Fotoetnografia com valores estéticos, isto é, agregar ao material etnográfico um valor artístico, desde que não haja comprometimento do valor antropológico do trabalho.

Assim, definimos os critérios de edição das fotografias, simulando no *Adobe Photoshop Lightroom* a estética do filme Kodak Tri-X 400. Esse filme, lançado pela Kodak em 1954, foi durante algumas décadas o predileto dos fotojornalistas. Conforme Oliveira, V. (2021)²⁰,

²⁰ Vitor Oliveira é fotógrafo, pesquisador de métodos, técnicas e equipamentos fotográficos e colecionador.

Não apenas devido às suas fabulosas características e tonalidades, mas, sobretudo, à sua extrema confiabilidade e capacidade de registro sob as mais diversas e/ou adversas condições de luz, o Tri-X também é um filme de notória importância na fotografia artística, saindo-se maravilhosamente bem em paisagens naturais e urbanas, principalmente, bem como na fotografia de retratos, já que consegue capturar detalhes finos e transições tonais com toda a classe e maestria que realmente se espera de um filme tão fabuloso quanto ele (on-line, n.p).

Outra característica do Kodak Tri-x 400, destacada por Oliveira, V. (2021), é que “é classificado como sendo um filme pancromático (enxerga todas as ‘cores’, traduzindo-as em tons de cinza), de alta velocidade (média para os dias atuais), grande nitidez e de boa latitude” (on-line, n.p). Portanto, ao editarmos, tivemos o cuidado de trabalhar com cada uma das cores dentro da escala do preto e branco.

Por fim, é preciso destacar que a elaboração desta Fotoetnografia foi planejada com o objetivo de que cada capítulo integre uma narrativa, isto é, que as imagens lidas individualmente sejam compreensíveis, no entanto, quando combinadas entre si, dialoguem e contribuam para a leitura da temática proposta. E, numa escala mais ampla, que os capítulos se inter-relacionem, estabelecendo uma narrativa etnográfica cognoscível e coesa.

Isso posto, descreveremos como abordamos a linguagem fotográfica em cada um dos capítulos desta Fotoetnografia, de acordo com a descrição que segue.

3.4.2.1 Capítulo I – *Tekoá*

Considerando que o significado de *tekoá* é a aldeia, onde há a vida, o lugar ancestral para a realização do modo de vida Guarani (FARIAS; HENNIGEN, 2019, p. 1), utilizamos imagens que trazem informações geográficas (relevo e vegetação), bem como de paisagens culturais da Terra Indígena Ribeirão Silveira.

Para isso, utilizamo-nos do recurso de imagens produzidas com a câmera fotográfica, mas também com o drone. Antes de tudo, é preciso atentar para o fato de que os drones são equipamentos bastante recentes, e há muito a se pesquisar com relação às possibilidades de seu uso sob a perspectiva da linguagem fotográfica. Conforme Bitencourt (2018, on-line, n.p), os veículos aéreos não tripulados (VANTs) foram regulamentados no Brasil em 2017, pela Agência Nacional de Aviação Civil, a ANAC.

Em entrevista, o fotógrafo e professor Alencastro²¹ afirmou que os drones inovaram no campo da fotografia e proporcionaram maiores possibilidades de fotos aéreas:

Os drones trazem diversas alternativas estéticas que não são alcançadas com um equipamento fotográfico comum. São grafismos, *plongées*, imagens com zero absoluto e elementos visuais da paisagem, que podem ser identificados através do Google Earth (BITENCOURT, 2018, on-line, n.p).

Deste modo, nesta Fotoetnografia, utilizamos o drone para alcançar ângulos e perspectivas que seriam inviáveis com outros equipamentos. A vista aérea do *tekoá* nos proporciona uma percepção diferente de seu relevo e vegetação, assim como da distribuição dos núcleos, moradias e outros equipamentos, como a escola indígena. Portanto, fotografamos em ângulos que variam de aproximadamente 30° a 90°, abrangendo quase a totalidade da área da Terra Indígena, que vai da Serra do Mar à região próxima ao Oceano Atlântico. Como as câmeras dos drones possuem lentes grande-angulares, as imagens produzidas se caracterizam majoritariamente pelos planos grandes gerais, o que possibilita a descrição dos ambientes e como os sujeitos nele se inserem. Talvez este seja o primeiro trabalho fotoetnográfico a fazer uso do drone como ferramenta de campo. Realizamos um levantamento²² no Google Acadêmico, combinando as palavras-chaves ‘Fotoetnografia’ e ‘drone’, e encontramos apenas sete resultados, contudo, nenhum deles apresentou o uso do equipamento em uma Fotoetnografia.

Para as fotografias feitas com a câmera, utilizamos os planos grandes gerais e planos grandes, registrando as paisagens culturais locais e as interações sujeito/ambiente, com o objetivo de contextualizar espacialmente nosso objeto de pesquisa: a *xondaro jeroky*²³. Como é comum em fotografias em planos grandes gerais e planos grandes, operamos, via de regra, com foco no infinito ou com ampla profundidade de foco. Uma característica comum a esses planos fotográficos (planos grandes gerais e planos grandes) é o uso do enquadramento horizontal, considerando que este produz a ampliação da visão das paisagens.

Com relação à composição, em linhas gerais, preservamos o alinhamento com o horizonte e exploramos as perspectivas e as linhas (retas e oblíquas) formadas pelo relevo e

²¹ Bruno Alencastro é mestre em Fotojornalismo e Fotografia Social pelo Centro de Fotografia y Medios Documentales de Barcelona.

²² Levantamento realizado no dia 18/07/2022.

²³ A tradução do guarani para o português é “Dança do Xondaro” ou “Dança do Guerreiro”.

as estradas locais, selecionando cuidadosamente os cortes dos elementos que fazem parte das imagens.

3.4.2.2 Capítulo II – *Nhande kuery*

A tradução da palavra guarani *nhande kuery* para o português é ‘nossa gente’. Portanto, o objetivo do segundo capítulo desta Fotoetnografia é o de apresentar as pessoas que compõem este trabalho fotoetnográfico: suas características físicas, a fisionomia, pinturas, adereços e expressões.

Para isso, produzimos retratos utilizando, sobretudo, o primeiro plano. Pedimos autorização para cada um dos membros da comunidade para fotografá-los, e solicitamos que se posicionassem, portanto, foram imagens posadas. Contudo, o que é um retrato posado?

Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a ‘posar’, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. Essa transformação é ativa: sinto que a Fotografia cria meu corpo ou o mortifica, a seu bel-prazer. [...] Posando diante da objetiva (quero dizer: sabendo que estou posando, ainda que fugidamente), não me arrisco tanto (pelo menos por enquanto). Sem dúvida, é metaforicamente que faço minha existência depender do fotógrafo. Mas essa dependência em vão costuma ser imaginária (e do mais puro Imaginário), eu a vivo na angústia de uma filiação incerta: uma imagem – minha imagem – vai nascer: vão me fazer nascer de um indivíduo antipático ou de um ‘sujeito distinto’? (BARTHES, 2012, p. 18-19).

A angústia de Barthes (2012) reflete o caráter e os conflitos de quem posa para um retrato. Como quero que as pessoas me enxerguem? O que quero que vejam em mim? Assim, a pose reflete como o indivíduo quer se apresentar para o grupo social que o ‘lerá’.

Em nosso trabalho de campo mais recente (fevereiro de 2022), convidamos os membros da comunidade guarani para fazermos seus retratos. No entanto, não os ‘dirigimos’, isto é, não sugerimos um sorriso ou um semblante sério, assim sendo, cada um posou como quis. Alguns retocaram a pintura do rosto ou ajeitaram os adereços, outros apenas posaram. Além disso, deixamos-os à vontade para declinarem o convite.

Posicionamo-nos em um ponto do núcleo e os que queriam ser retratados vinham até nós. Produzimos parte dos retratos direcionando a lente na altura dos olhos dos sujeitos. A maior parte deles olhou diretamente para a lente, o que proporciona uma relação mais ‘íntima’ com o interlocutor, pois há uma espécie de ‘ruptura da quarta parede’, ou seja, é como se estivesse olhando diretamente para o leitor da fotografia. E outra parte, em ângulo de *contra-plongée* (contramergulho), que tende a exaltar o sujeito fotografado.

Posicionamos o ponto focal nos olhos da pessoa retratada, e optamos por uma abertura máxima do obturador em f/4 (limite de maior abertura da lente). Como nos aproximamos dos sujeitos para fotografar, a tendência é de que o fundo fique desfocado, criando o efeito *bokeh*²⁴.

Recorremos às duas possibilidades de enquadramento: horizontal (paisagem) e vertical (retrato), de acordo com a necessidade de cada fotografia. O modo horizontal nos permite uma imagem mais fechada no rosto, destacando a textura da pele e as marcas de expressão, enquanto o enquadramento vertical integra de forma mais adequada os adereços, como brincos e colares.

Com relação à iluminação, fizemos alguns retratos dentro da *opy* com a luz natural entrando pela porta, incidindo frontalmente sobre os sujeitos; enquanto outros foram feitos em áreas abertas, porém sombreadas. Deste modo, as luzes são difusas, formando sombras suaves.

Foram esses os elementos da linguagem fotográfica que elaboramos com maior ênfase na produção dos retratos deste capítulo, além das considerações relacionadas à composição.

3.4.2.3 Capítulo III - *Nhande reko*

De acordo com Darella (2004, p. 42), *nhande reko* pode ser traduzido do Guarani para o português como ‘nosso sistema’ ou ‘modo de ser e viver’, isto é, o conjunto dos saberes e fazeres, a religiosidade e as mentalidades do povo Guarani.

Logo, neste capítulo da Fotoetnografia, trazemos imagens do cotidiano da comunidade que expressam o *nhande reko*: o cultivo do alimento e sua preparação, a produção do artesanato, a construção da casa, as brincadeiras (como o *mangá*, que

²⁴ Trata-se de uma técnica de fotografia que consiste em dar destaque a um objeto em primeiro plano, desfocando o fundo da foto em segundo plano.

chamamos jogo de peteca), o banho de rio e outras cenas do dia a dia. Por conta da diversidade das imagens utilizadas, há uma grande variação nos elementos que compõem a linguagem fotográfica.

Utilizamos planos variados: dos planos grandes gerais aos primeiros planos, de acordo com os objetivos de cada conteúdo – conforme discutimos no tópico 3.3.1, que trata dos planos fotográficos. Desse modo, há imagens que priorizam a descrição de ambientes, portanto, em plano grande geral, mas também em plano grande, plano médio e primeiro plano, de acordo com sua necessidade narrativa.

Com relação ao foco, alternamo-lo de acordo com o que desejamos significar em cada imagem, selecionando-o nos olhos do sujeito quando este é mais relevante que sua ação, ou na ação, quando queremos dar destaque maior a ela. Para exemplificar, nas cenas em que uma mulher idosa pila a erva-mate, utilizamos o foco em seus olhos para destacá-la como sujeito da imagem, ou em suas mãos, para evidenciar e valorizar a sua ação, o seu fazer.

Há variação também nos ângulos de captação das imagens. Para mostrar a perspectiva do olhar das crianças, baixamos a lente à altura de seus olhos. Utilizamos do *contra-plongée*, quando o objetivo era hierarquizar e/ou valorizar o sujeito e sua ação, e até mesmo o zenital, numa cena que mostra duas crianças indígenas deitadas em uma espécie de ‘cama’ feita com folhas de palmeiras, preparando-se para dormir.

Nas cenas na *opy*, bem como no interior da floresta, em condições de iluminação insatisfatórias, utilizamo-nos de uma escala de ISO mais alta – aumentando a sensibilidade à luz, ainda que houvesse perda de definição na imagem –, para podermos empregar uma velocidade de obturador adequada. Contudo, o nível de iluminação no ambiente é relativamente baixo, conseqüentemente, tivemos de nos adaptar às condições de pouca luz e limites de mobilidade, para minimizar os impactos gerados por nossa presença e ações. Além de elevarmos o ISO, abrimos o diafragma ao máximo (f/4) e reduzimos a velocidade do obturador. Esses recursos, de acordo com as necessidades específicas de cada local, também foram utilizados nas imagens de pescaria, banho de rio e na montagem de armadilha de caça na floresta.

3.4.2.4 Capítulo IV – *Xondaro jeroky*

A Dança do *Xondaro*, *xondaro jeroky*, consiste no treinamento do guerreiro Guarani. De acordo com Silveira (2011), a dança é realizada por jovens e adultos. Chamorro (2008) descreve que, para o ritmo, utiliza-se, além do violino com três cordas, o violão de cinco cordas, o tambor e o *mbaraká mirim* (chocalho).

Nesta Fotoetnografia, produzimos imagens da preparação para a dança e da dança em si. Os elementos da linguagem fotográfica aos quais demos atenção especial foram os planos – que nos trazem informações desde o ambiente em que ela ocorre até detalhes de movimento –, a velocidade e o foco. Considerando que a luz é essencial à fotografia, a busca da melhor iluminação esteve presente o tempo todo.

Fotografamos a dança do *xondaro* em lugares distintos: nas *opy* e no terreiro do Núcleo Cachoeira, também usado como campo de futebol. Portanto, consideramos condições de iluminação bastante distintas entre si. Na *opy*, além das situações adversas de iluminação, há restrições maiores ao nosso posicionamento e possibilidade de movimentos – por ser espaço fechado e área relativamente pequena. Levando em conta a luz escassa desses ambientes, escolhemos baixar a velocidade e obter imagens em movimento com rastro. Optamos pelo ângulo de contramergulho ou *contra-plongée*, pois era o mais favorável à área em que nos posicionamos, e também tendo em conta os obstáculos à nossa frente.

Em contrapartida, para as imagens produzidas em áreas abertas, tivemos acesso a recursos mais diversificados. A iluminação adequada e a maior autonomia de posicionamento e movimento nos permitiram criar imagens em diferentes ângulos e velocidades. Dessa forma, produzimos fotografias com velocidade alta, visando a ‘congelarmos’ e sequenciar o movimento; e outras, em baixa velocidade, para criarmos o efeito de rastro e revelarmos a sua direção; também variamos ângulos. Produzimos algumas imagens feitas por drone, em angulações diversas: algumas mostrando o grupo dançando e o ambiente em que a ação acontece, e outras em ângulo zenital, revelando o posicionamento e a formação dos *xondaro*, além de explorar as formas das sombras, que podem nos trazer diversas informações, como o posicionamento dos corpos, que pode não nos ser visível dependendo da angulação da fotografia.

Utilizamos diferentes planos de imagem: dentro da *opy*, fizemos uso de planos grandes e planos médios, por conta dos espaços controlados; na área externa, empregamos dos planos grandes gerais aos primeiros planos, de acordo com o objetivo de cada fotografia. Ao fotografarmos o preparo para a dança, caracterizado especialmente pela

pintura corporal, usamos, majoritariamente, os primeiros planos, destacando o sujeito e a ação. Nas imagens feitas no terreiro do Núcleo Cachoeira, utilizamos planos grandes gerais e planos grandes, para evidenciar a relação dos sujeitos com o ambiente, bem como planos médios, destacando a ação dos *xondaro* na dança.

Quanto ao foco, usamos predominantemente nos olhos dos sujeitos. Variamos a profundidade de campo de acordo com o ambiente. Nas imagens no interior da *opy*, usamos a maior abertura de diafragma possível e, pela proximidade com os sujeitos fotografados, obtivemos um campo focal mais reduzido. Nas cenas externas, sobretudo em plano grande geral, considerando o distanciamento da câmera e do sujeito, alcançamos maior profundidade de campo.

3.4.2.5 Capítulo V - *Xondaro mbareté*

De acordo com Silveira (2011, p. 80 e 94), a tradução do termo *mbareté* do guarani para o português é ‘força’. É uma referência à força física, mas também à espiritual. Portanto, neste capítulo da Fotoetnografia, pretendemos criar uma narrativa sobre a força dos *Xondaro*, tanto no aspecto mundano quanto no sagrado.

Vicente Karáí Xondaro, *nhanderuí* e mestre da *xondaro jeroky*, usou o termo *mbareté*, de maneira enfática, para caracterizar as guerreiras e os guerreiros Guarani. Desta forma, o adjetivo ‘forte’ é deveras importante para a comunidade. Quando usamos a palavra ‘belo’ ou ‘bonito’ para qualificar uma dança, um cântico ou um ritual, fomos imediatamente corrigidos: ‘não é bonito, é forte!’ Portanto, o *mbareté* é componente significativo da estética do grupo social estudado. Ouvimos do *nhanderuí* Eginó Chaapeí que os rituais, os cânticos e as danças não são feitos para parecerem bonitos, mas para serem ‘fortes’. Sendo assim, consideramos o substantivo ‘força’ e o adjetivo ‘forte’ como componentes essenciais da estética que buscamos nesta Fotoetnografia.

Como trazer ‘força’, pujança, a um sujeito fotografado? Um dos recursos utilizados em larga escala em todo este trabalho é o ângulo de contramergulho, ou *contra-plongée*. Fixamos o foco nos olhos do sujeito ou em algum elemento de sua ação. Nas cenas de floresta, procuramos mostrar alguns movimentos da *Xondaro jeroky*, reproduzidos pelos guerreiros para transpor obstáculos. Por exemplo, os saltos e agachamentos feitos para passar por um tronco de árvore caído no caminho.

Na Terra Indígena do Ribeirão Silveira, pela primeira vez, foi permitido que registrássemos os rituais de cura espiritual dentro da *opy*. Conforme nos foi comunicado pelos *nhanderuí* Egino Chaapeí e Vicente Karaí Xondaro, *Nhanderu* permitiu que fotografássemos. Assim, registramos imagens dos rituais realizados na casa de reza, com a presença dos *xondaro*. Essas fotografias buscam traduzir o *mbareté*, isto é, a ‘força’ espiritual desses guerreiros, que também é desenvolvida pela dança.

Destarte, neste capítulo, utilizamos os elementos da linguagem fotográfica, pretendendo ‘traduzir’ o *mbareté* Guarani em seus diferentes significados: a força física, a força mental e a força espiritual. Imagens do cotidiano e de rituais sagrados fundem-se na narrativa do *xondaro mbareté*.

3.5 A seleção das imagens

Quais seriam os critérios adequados para selecionarmos as imagens desta Fotoetnografia? Esse foi um desafio que se apresentou e que nos levou a algumas reflexões. Convidaríamos um curador? Nós mesmos selecionaríamos? Proporíamos a alguns membros da comunidade Guarani realizar a escolha das imagens?

Logo de início, descartamos a ideia de um curador de fora, pois, se não fosse um antropólogo, haveria o risco de que os critérios de seleção das imagens não estivessem alinhados com os conceitos de uma Fotoetnografia, isto é, que não considerassem a fotografia a serviço da Antropologia. E, sendo um antropólogo que não fosse fotógrafo, talvez desprezasse alguns fundamentos técnicos que julgamos ser importantes.

Outra opção seria a de nós mesmos escolhermos as imagens desta Fotoetnografia, visto que levaríamos em conta as bases técnicas da fotografia, bem como nossa proximidade e capacitação para o tema abordado. Contudo, refletimos e entendemos que careceríamos de um ‘olhar de dentro’, da perspectiva da comunidade.

Em conversa com membros da comunidade, construímos coletivamente a ideia de um processo de seleção em grupo, no qual teríamos um olhar mais focado nos critérios técnicos da fotografia, enquanto três membros do Núcleo Cachoeira escolheriam as imagens que comporiam cada capítulo desta Fotoetnografia.

Considerando que o nosso acervo da Terra Indígena do Rio Silveira é composto de 22.711 fotografias, produzidas entre março de 2013 e março de 2022, tomamos a decisão – nós e os membros da comunidade envolvidos nesta tarefa – de que ficaria sob nossa

responsabilidade a seleção inicial das imagens respeitando os critérios técnicos, como a fotometria, o foco, a nitidez e a melhor composição, tal qual o conteúdo e as fotografias quase análogas.

Nessa primeira seleção, reduzimos para 1.527 imagens. Isso posto, levamos o *notebook* para a aldeia e Vicente Karáí Xondaro Duarte, Cláudio Karáí Mirim Samuel e Aílton Karáí Mirim Benitez, todos membros do Núcleo Cachoeira da Terra Indígena do Rio Silveira, participaram de um novo processo de seleção, bem como a separação das imagens de acordo com a temática de cada um dos capítulos desta Fotoetnografia. Visto que entendemos serem eles os detentores do conhecimento e da legitimidade para realizar essas escolhas.

Foram necessários três dias de trabalho para eles analisarem cada uma das fotografias, decidirem quais estariam adequadas e em que capítulo da Fotoetnografia seriam utilizadas.

4 XONDARO JEROKY NA TERRA INDÍGENA RIBEIRÃO SILVEIRA, NO NÚCLEO CACHOEIRA

Neste capítulo, abordaremos o tema central desta etnografia: a *xondaro jeroky*. Como nosso trabalho de campo se realizou no Núcleo Cachoeira da Terra Indígena (TI) Ribeirão Silveira, iniciamos o texto localizando e descrevendo brevemente o território. Depois, discorremos sobre a multiplicidade de funções sociais do *xondaro*. Por fim, trazemos um relato etnográfico da *xondaro jeroky*, de acordo como a observamos no Núcleo Cachoeira da Terra Indígena Ribeirão Silveira.

4.1 Terra Indígena do Rio Silveira

A Terra Indígena Ribeirão Silveira está localizada na encosta da Serra do Mar, entre os municípios de Bertioga e São Sebastião, no litoral norte do estado de São Paulo. O território está inserido no bioma da Mata Atlântica, entre a Serra do Mar e o Oceano Atlântico. A cobertura vegetal predominante é a floresta ombrófila densa, com áreas de floresta de restinga e floresta de encosta. De acordo com a Fundação Nacional dos Povos Indígenas (FUNAI), a Terra Indígena é limitada pelos rios Ribeirão do Espigão Comprido a oeste, Ribeirão do Pouso Alto a leste, a Serra do Mar ao Norte, e ao sul as áreas da planície litorânea. A área homologada é de 948 hectares, contudo, a área declarada é de aproximadamente 8.500 hectares, portanto, atualmente está em trâmite sua ampliação.

Segundo Macedo (2009), o aldeamento foi formado em torno de meados do século XX (1953), nas imediações do Ribeirão Silveira. A autora afirma que a primeira família a ocupar a região era a do casal Miguel Karaí e Maria Tataxí, oriundos da aldeia de Itariri, localizada no litoral sul de São Paulo. Depois de muitos conflitos e enfrentamentos, em 1987, a Terra Indígena Ribeirão Silveira foi homologada.

De acordo com dados da Secretaria Especial de Saúde Indígena (SESAI), em 2020, a população da TI era de 418 indivíduos, que, conforme Silveira (2011), estão divididos em cinco aldeamentos menores, também denominados núcleos familiares, quais sejam: Cachoeira, Centro, Porteira, Rio Pequeno e Ribeirão Silveira. A população é formada majoritariamente por Guarani Mbya e Guarani Nhandewa.

Logo na entrada da TI, no bairro de Boracéia, município de São Sebastião, está localizado o posto da FUNAI e o da Fundação Nacional de Saúde (FUNASA), bem como um campo de futebol, esporte largamente praticado na comunidade por homens e mulheres. Um pouco mais à frente, numa convergência da estrada principal com uma secundária, que leva aos núcleos Rio Pequeno e Ribeirão Silveira, estão situadas as escolas: *Nhembo'e'a porã*, de ensino básico, mantida pela prefeitura de Bertiooga; e *Txeruba'e'kwa-i*, de ensino médio, mantida pelo governo do estado de São Paulo. As construções em formato hexagonal aparecem no primeiro capítulo (*Tekoá*) desta Fotoetnografia.

Existem seis *opy* (casa de reza) na TI, uma em cada um dos núcleos, exceção ao núcleo Centro, que possui duas. A *opy* é comumente construída com a técnica da taipa de mão e coberta com folhas de guaricanga, palmácea nativa da Mata Atlântica, comumente encontrada na região. Geralmente, o processo de construção é coletivo. De acordo com Silveira (2011), “parentes e vizinhos próximos e até de outros núcleos participam de afazeres como buscar na mata palha de cipó imbé, ou sapé, preparar o barro, a madeira, etc.” (p. 27), para a construção da *opy*. A casa de reza é o lugar de atuação do *xeramõi*, o líder espiritual guarani.

Silveira (2011) afirma que a *opy* é o espaço mais importante de difusão do saber guarani, pois é lá que se efetiva de maneira mais incisiva a experiência coletiva de interlocução com as *nhanderukuery* – as divindades supremas – operando como centros difusores e catalisadores de relações com os diferentes planos celestiais, nas sessões de cura, durante os *oporái* (cantos-rezas), nas *djapütxaká* (concentrações), nos *opÿre djere roike* (rituais cotidianos), nas *jeroky* (danças) e modalidades discursivas (p. 27).

É na *opy* que acontecem os rituais de cura e os *nhemongarai*, cerimônias de nomeação e/ou batismos, e as rezas cotidianas.

Os núcleos da aldeia são organizados a partir dos vínculos familiares mais próximos. Contudo, ocasionalmente, ocorre a inserção de uma ou outra família sem relação de parentesco próximo, que passa a viver no núcleo, desde que tenha autorização da

liderança. Na casa, que o guarani chama *oó*, vive a família nuclear ou eventualmente a família extensa. O Núcleo Cachoeira, com o qual realizamos este trabalho fotoetnográfico, é composto por 24 famílias e 72 indivíduos, dos quais 35 são crianças.

As lideranças são escolhidas pelos membros dos próprios núcleos, e os representam nas decisões tomadas na aldeia. Um dos papéis que exercem é o da organização do trabalho coletivo dentro do núcleo. São as lideranças que escolhem o cacique e o vice-cacique, representantes políticos da comunidade para o estabelecimento das relações com a sociedade não indígena e o poder público.

Ao contrário dos líderes políticos (cacique e vice-cacique), os *xeramõi*, ou líderes religiosos, não são ‘escolhidos’ pela comunidade. Conforme explica Eginó Chaapeí, na série documental “Diálogo entre dois mundos” (CASTRO; CASTRO JÚNIOR, 2022b), a pessoa reconhece em si a vocação para o trabalho espiritual e busca um *xeramõi* experiente para se tornar seu discípulo. É preciso muita dedicação para o aprendizado, pois, além dos estudos para a produção de remédios tradicionais, o aprendiz deve acompanhar o seu mestre nos trabalhos na *opy*. Aos poucos, vai adquirindo experiência e força espiritual para enfrentar os desafios da atividade. Não há distinção de gênero, portanto, homens e mulheres podem ser *xeramõi*. A religiosidade é muito importante na sociedade guarani. Assim, o *xeramõi* é muito relevante dentro do sistema de organização social dessa etnia.

Considerando essa característica da cultura guarani, em que a espiritualidade é presente no cotidiano da aldeia, e que a vida mundana e a espiritual se entrecruzam o tempo todo, a própria ideia de território para esse povo transcende o espaço físico, tornando-se também o lugar do sagrado. Portanto, aquele que ‘protege’ o território, o *xondaro*, é também o protetor do sagrado.

4.2 A função social do *xondaro*

Em nossas conversas no trabalho de campo na aldeia, Carlos Papá Mirim nos explicou que a palavra *xondaro* não pertence à língua guarani. Segundo Chamorro (2008), a palavra tem origem no termo ‘soldado’ e sofreu uma adaptação do português para o Guarani. De todo modo, o termo é designado para significar guerreiro, conforme traduz Silveira (2011). No entanto, Santos, L. (2017) afirma que, em sua pesquisa de mestrado, compreendeu que o vocábulo é polissêmico para os guarani. Confirmamos a polissemia do termo em nossa conversa com Vicente Karáí Xondaro (CASTRO JÚNIOR; CASTRO,

2022b), que esclarece que o *xondaro* é o guerreiro, o guardião do território, mas também é aquele que protege e dá força aos *xeramõi* nos trabalhos espirituais, além de atuar como o protetor que afugenta os maus espíritos que rondam a área externa da *opy*.

Por isto, podemos compreender que uma das mais importantes funções sociais do *xondaro* é a defesa do território. Segundo Macedo (2009), na década de 1980, no período das primeiras demarcações de terra indígena no estado de São Paulo, formaram-se grupos de *xondaro* no Ribeirão Silveira e na Barragem. Os guerreiros do Ribeirão Silveira protegiam a área contra caçadores, palmiteiros e especuladores imobiliários, que pretendiam lotear a área e derrubavam a mata com motosserras. Atualmente, por ser uma Terra Indígena homologada, os conflitos pelo território são menores, contudo, eventualmente enfrentam caçadores e palmiteiros na área da aldeia.

Conforme relato de Antonio Vogado, no documentário “*Xondaro Mbaraete*” (TRABALHOINDIGENISTA, 2013), o guerreiro guarani já nasce para ser *xondaro*, portanto, não é uma escolha, mas uma espécie de designação de *Nhanderu*. De acordo com Chamorro (2008), eles recebem treinamento físico e têm a função de zelar pela segurança da comunidade, especialmente durante os ritos religiosos.

Silveira (2011) descreveu sobre o papel espiritual do *xondaro* na cerimônia do *ka'a nhemongarai*, o batismo da erva-mate, que acontece no início de cada um dos dois períodos que dividem o ano, *ara ymã* e *ara pyau*. O relato da autora é muito parecido com o que vivenciamos em nosso trabalho de campo no Núcleo Cachoeira, da Terra Indígena Ribeirão Silveira.

Presenciamos a cerimônia em uma tarde de fevereiro, na mudança do *ara pyau* para o *ara ymã* de 2022. Contudo, a preparação se iniciou três dias antes, quando os *xondaro* colheram ramos de erva-mate e colocaram para secar. O ritual acontece em dois dias: no primeiro dia, os homens realizam a entrada da erva-mate e o seu batismo; no segundo dia, são as mulheres que o fazem.

Por volta das 17h, as pessoas da comunidade começaram a se reunir na *opy*. O *xeramõi* Vicente Karai Xondaro entrou na frente tocando o violão de cinco cordas, enquanto os *xondaro*, perfilados, o seguiam. Cada guerreiro carregava um ramo de erva-mate nas mãos, amarrado ao *amba'i*, uma espécie de altar. Em seguida, em fila, cada um dos *xondaro* rezava sobre a erva. O *xeramõi* foi o último a rezar e soprar o *petyngua*. Posteriormente, danças e orações aconteceram no transcorrer da noite até o fim da cerimônia.

Silveira (2011) relata a experiência sobre a atuação dos *xondaro* em uma ocasião de sepultamento, durante o seu trabalho de campo na TI Ribeirão Silveira. Sua narrativa ilustra que foram os *xondaro* que se revezaram carregando o corpo até o cemitério indígena, assim como foram eles que abriram a cova e realizaram o enterro. Enquanto isso, o *xeramõi* e sua esposa pitavam o *petyngua*, defumando os caminhos.

Em janeiro de 2021, em nosso trabalho de campo, assistimos aos rituais de cura. Em fevereiro de 2022, pela primeira vez, foi-nos permitido registrar esses rituais em fotografia e vídeo. Existem os *xondaro* convocados pelo *xeramõi* a realizar trabalhos dentro da *opy*, e eles são fundamentais nesses rituais de cura espiritual. Nessa experiência que tivemos com o ritual de cura, observamos que, enquanto o indivíduo enfermo estava sentado em uma cadeira dentro da *opy*, a esposa do *xeramõi* trouxe o *petyngua* aceso e o entregou ao marido. O *xeramõi* se aproximou e colocou a mão sobre a cabeça do enfermo, e começou a soprar o *petyngua*. Os *xondaro* permaneceram próximos ao *xeramõi* e, quando ele perdia as forças, era amparado e ‘soprado’ pelos *xondaro* até se restabelecer. Outro grupo de *xondaro* ficou rondando a parte externa da *opy*, protegendo a área dos espíritos da noite. Vicente Karáí Xondaro relatou sobre essa função dos *xondaro* em *Diálogo entre dois mundos: xondaro* (CASTRO JÚNIOR; CASTRO, 2022b).

Antonio Vogado (TRABALHOINDIGENISTA, 2013) falou sobre a função do *xondaro* que atua fora da *opy* durante os trabalhos religiosos. Esse guardião circula a casa de reza e usa o *tukumbó* para afugentar os espíritos da noite. Esses *xondaro* podem desenvolver o poder de enxergar esses espíritos.

Portanto, compreendemos que os guerreiros, denominados *xondaro*, exercem múltiplas funções na comunidade, portanto, são fundamentais na estrutura social guarani. É por isso que autores como Santos, L. (2017) dialogam sobre o significado polissêmico do termo *xondaro*.

4.3 Xondaro jeroky: a dança do xondaro

A *xondaro jeroky*, ou dança do *xondaro*, é uma das diversas danças realizadas na tradição guarani. De acordo com Silveira (2011), “a dança *xondaro* (guerreiro) é realizada por homens (jovens e adultos) treinados fisicamente para a luta. Muitos jovens se consideram *xondaro*” (p. 89). Chamorro (2008) afirma que *xondaro* “é o nome de um gênero musical dançado e o termo pelo qual são designados alguns meninos, adolescentes

e adultos do sexo masculino” (p. 251). Assim, segundo as autoras, a *xondaro jeroky* é uma prática essencialmente masculina. Contudo, em nosso trabalho de campo, observamos jovens mulheres praticando a *xondaro jeroky* em diversos momentos.

O documentário “*Xondaro mbaraete*” (TRABALHOINDIGENISTA, 2013) apresenta um relato de Jurema Kerexu sobre a sua prática da *xondaro jeroky* desde criança em companhia das irmãs, tias e mãe. Jurema sempre incentivou outras pessoas do sexo feminino a praticar a dança, como mostra o documentário na cena em que um grupo de três mulheres dança sob a condução de Jurema.

Vicente Karáí Xondaro (CASTRO JÚNIOR; CASTRO, 2022b) define a *xondaro jeroky* como o treinamento, a preparação do guerreiro guarani em forma de dança, e pode ser praticada por homens e mulheres, a quem denominam *xondaro* e *xondaria*. Santos, L. (2017) afirma que é comum encontrar analogias com a capoeira em descrições etnográficas sobre a *xondaro jeroky*, “apontando semelhanças entre essas duas danças, que extrapolam seus significados de luta, brincadeira e jogo” (p. 37).

Aquele autor descreveu o que observou em relação à dança:

Já não era a primeira vez que eu via a dança, ela era ocasionalmente realizada como uma pequena apresentação em intervalos de reuniões, rezas e encontros entre aldeias. Quase sempre no interior da “casa de reza” (*opy*), um grupo de rapazes, alguns portando colares cruzados no corpo, começa a percorrer circularmente (*mbojere*) o espaço próximo à face leste da casa, no qual ficam os objetos de uso ritual. Um atrás do outro, seguem no sentido anti-horário e, com passos seguindo a cadência dos instrumentos musicais, nos quais se destacam o *mbaraka*, violão de cinco cordas com uma afinação característica em tom maior e executada com mínimas ou nenhuma variação harmônica além de fundamental marcação rítmica, e o *rave’i*, uma rabeca que permanece durante toda dança variando entre poucas frases principais. Na frente do grupo, vai um dançador mais experiente, portando um *yvyraraimbe* (espécie de tacape, borduna), *mabaraka miri* (maracá) ou *popygua* (dois pequenos bastões unidos em um lado das extremidades por um curto fio). Os demais acompanham seus passos, compostos de passadas ritmadas, que podem ser mais largas, ou curtas, se executadas em tempo dobrado. A variação rítmica entre os pés e o oscilar do tronco remetem o movimento a uma espécie de ginga. Em cada quarto de círculo percorrido, mas com uma constância um tanto variável, é executada numa meia-volta sobre o próprio eixo, mas no sentido horário [...] Nesse momento, os passos adquirem mais aspecto de dança, combinando os ritmos marcados pelos pés com os giros do tronco. Alguns gritos agudos, com frases de pergunta repetidas pelo condutor com resposta coletiva, são proferidos durante as voltas. Em dado momento, mas sem nenhum aviso, o condutor inicia “provas” com os *xondaro*, colocando seu *yvyraraimbe* ou o próprio corpo como obstáculo ao movimento dos demais, seja permanecendo parado enquanto os outros seguem os passos, seja indo na direção

contrária, aumentando a dificuldade do desafio quanto maior for sua velocidade na contramão. Nesta etapa, aparece uma grande variedade de provas possíveis, obrigando os demais a realizarem toda a sorte de desvios em uma vasta combinação de movimentos de abaixar, pular, esquivar-se lateralmente, passar rente ao chão, entre outros (SANTOS, L., 2017, p. 35).

A descrição é bastante compatível com nossas observações no trabalho de campo. Produziremos um relato de nossas experiências, para que o leitor possa apreender as similaridades e diferenças entre as práticas narradas por Santos, L. (2017) e as que apreciamos. Assistimos à prática da *xondaro jeroky* pelo menos algumas dezenas de vezes durante os 18 anos de contato com a comunidade guarani. O grupo de *xondaro* do Núcleo Cachoeira da TI Ribeirão Silveira, organizado pelo *xondaro ruvixa* Vicente Karáí Xondaro, pratica a dança na *opy* ou no terreiro do núcleo. Notamos que a escolha do lugar se dá especialmente pelas condições climáticas, isto é, em dias chuvosos, optam pela *opy* por ser espaço coberto, no entanto, em dias sem chuva, preferem o terreiro do núcleo, que também é o campo de futebol.

Os *xondaro* se reúnem numa área sombreada, e um ou dois deles é responsável pela pintura corporal. Utiliza-se o urucum para obter a cor vermelha, e o sumo de jenipapo misturado ao carvão para a cor preta. Segundo o relato de Karáí Xondaro, a pintura corporal tem a função de proteção física e espiritual. Via de regra, pintam somente o rosto, raramente observamos pintura no torso, braços ou pernas. O grafismo mais usado no Núcleo Cachoeira consiste em dois traços paralelos abaixo dos olhos, que se iniciam na base do nariz e se estendem até o fim do osso zigomático (maçã do rosto). Do traço de baixo, da região da base do nariz, partem mais dois traços oblíquos, que descem até a altura da linha do canto da boca. Ocasionalmente, pintam um traço vertical que vai da linha abaixo do lábio inferior até o fim do queixo.

Enquanto são pintados, outros *xondaro* preparam os instrumentos para executar a música que dá ritmo à dança. Utilizam o violão de cinco cordas, uma rabeca ou violino com três cordas, o *mabaraka* e o *angu'apu* (tambor). É muito comum que alguns *xondaro* dominem o manejo de diferentes instrumentos. Enquanto afinam os instrumentos e começam a tocar as primeiras notas, os guerreiros se perfilam no terreiro tendo o *xondaro ruvixa* (mestre) na extremidade direita do grupo.

Os *xondaro*, cada um de mãos dadas com o companheiro ao lado, começam a saltar, ao mesmo tempo que se movimentam lateralmente, no sentido anti-horário,

formando um círculo. É uma espécie de aquecimento para a dança. O mestre sinaliza para que parem e realiza alguns movimentos de alongamento: com as pernas esticadas, abaixa o tronco, tocando o chão. O mestre finaliza o aquecimento/alongamento e começa a correr no sentido anti-horário, falando num tom de voz alto e forte: “onde estão vocês, *xondaro*?” Os *xondaro* respondem: “Aqui!”

O mestre muda a direção da corrida do sentido anti-horário para o horário, e repete a mudança de sentido algumas vezes. Repentinamente, lança um primeiro desafio aos guerreiros. Começa a correr por fora da roda, na direção contrária à dos *xondaro*, e abaixa o bastão à altura de suas tíbias, obrigando-os a saltar para não ser atingidos. Essa é a essência da *xondaro jeroky*, isto é, o *xondaro ruvixa* desafia e tenta atingir os guerreiros, forçando-os a se esquivar. De acordo com Santos, L. (2017), “a esquivas, mais do que um movimento corporal essencial nessas danças-luta, é um dos saberes mais valorizados tanto na capoeira angola como no *xondaro*” (p. 37). Subitamente, o *xondaro ruvixa* eleva o bastão, obrigando os *xondaro* a se abaixar para não ser atingidos no pescoço ou cabeça. Os meneios são rápidos, o que obriga os *xondaro* a estar concentrados e focados nas ações do mestre o tempo todo.

O repertório de movimentos é grande, assim como o de esquivas. Há desafios que exigem força e resistência, como o movimento denominado *cururu*, em que o mestre começa a saltar de cócoras, instruindo os guerreiros a fazer o mesmo. De súbito, salta por fora da roda, no sentido contrário ao dos *xondaro*, e passa o bastão na altura de suas tíbias, forçando-os a saltar ainda mais alto para não ser golpeados. Quando inicia esse movimento, o *xondaro ruvixa* anuncia “*cururu, cururu*”, e alguns *xondaro* franzem a testa e apertam os lábios – sabem ser um movimento difícil, que exige esforço –, e riem, assim como todos os que estão assistindo à *xondaro jeroky*.

Outros desafios são individuais. O *xondaro ruvixa* vai para o centro do círculo formado pelos guerreiros e desafia um a um. Mais uma vez, o repertório de ‘golpes’ é grande. Há movimentos em que o *xondaro ruvixa* tenta prender os pés dos *xondaro*, outros em que ele passa o bastão na altura da tíbia em gestos rápidos, indo e voltando, impondo ao guerreiro a necessidade de saltar com bastante rapidez, outro ainda em que ele tenta pegar o *xondaro* pelos cabelos, etc. Os movimentos do *xondaro ruvixa* se caracterizam pela ginga, pois são sempre consonantes com o ritmo da música, ao mesmo tempo que exigem destreza e força. O mestre ameaça atacar o *xondaro* e desvia. O guerreiro não deve

cair na ‘bravata’, portanto, tem de se manter concentrado e focado para se esquivar no momento correto: não antes e não depois.

Conforme o *xondaro ruvixa* Vicente Karaí Xondaro (CASTRO JÚNIOR; CASTRO, 2022b), as crianças começam a participar da *xondaro jeroky* em torno dos quatro anos. Para as crianças guarani, a dança é um momento lúdico, é uma grande brincadeira. Divertem-se muito durante a prática, ainda que se mantenham focadas e concentradas nos movimentos. Para os jovens e adultos, a *xondaro jeroky* também tem um sentido de alegria e diversão, tanto para os que a praticam quanto para os que assistem a ela. É muito comum ver os espectadores sorrindo quando um *xondaro* é vencido no desafio, quando apanhado pelos cabelos ou preso pelos pés.

Todavia, para além da diversão, segundo Karaí Xondaro (CASTRO JÚNIOR; CASTRO, 2022b), a *xondaro jeroky* é considerada sagrada. A propósito, ele usa o termo “muito sagrada”, pois o *xondaro* foi criado e é protegido pela entidade de *Nhanderu Tupã*. Karaí diz que, quando dança, sente a força de *Tupã* dentro de si, é como se o espírito da entidade entrasse em seu corpo. Ademais, a *xondaro jeroky* é uma prática que deixa o corpo leve, saudável e com ânimo, de acordo com o *xondaro ruvixa* Nivaldo Martins (TRABALHOINDIGENISTA, 2013), da aldeia Krukutu, localizada na zona Sul de São Paulo.

Vicente Karaí Xondaro nos relatou que começou a praticar a *xondaro jeroky* ainda criança. Seu pai era *xeramõĩ* e *xondaro ruvixa*, e foi com ele que aprendeu a dançar. Tornou-se um *xondaro* muito forte e hábil – é reconhecido na comunidade em que vive e em outras comunidades guarani como um guerreiro forte e habilidoso. Afirma que sua força vem da prática da *xondaro jeroky*, assim como a das crianças e jovens da comunidade.

A *xondaro jeroky* desenvolve a concentração e o foco. É impressionante observarmos crianças de 6, 8 anos extremamente concentradas para não ser surpreendidas pelos movimentos do *xondaro ruvixa*. Olham fixamente o mestre e aguardam o momento certo para se esquivar do ‘golpe’. A *xondaro jeroky* desenvolve o reflexo, a agilidade, o pensar rápido. A *xondaro jeroky* prepara o guerreiro para lidar com a ansiedade e o medo. A *xondaro jeroky* fortalece o *xondaro* física e espiritualmente. A *xondaro jeroky* alegra e diverte a todos.

Em nosso trabalho de campo, acompanhamos os *xondaro* em atividade de caça e em caminhadas pela floresta. Pudemos observar que muitos dos movimentos realizados na

xondaro jeroky são reproduzidos por eles automaticamente. Para transpor um tronco caído no meio da trilha, o *xondaro* realiza o mesmo salto que faz para se esquivar do bastão do *xondaro ruvixa*. Ou abaixa e passa pelo tronco num movimento similar ao que faz na dança. Karai Xondaro (CASTRO JÚNIOR; CASTRO, 2022b) diz que é também para isso que serve a *xondaro jeroky*, para que o guerreiro aprenda a saltar, a abaixar, a se esquivar e se defender do ataque de animais e inimigos.

Logo, compreendemos que a *xondaro jeroky* é uma tradição de grande relevância para os guarani. A luta que se dissimula em dança é uma ferramenta potente na formação física, psicológica e espiritual dos membros da comunidade, pois, como é comum na cultura guarani, a *xondaro jeroky* transita entre a fronteira do profano e do sagrado, do corpo e do espírito, da guerra e da paz.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo geral deste trabalho científico foi construir uma Fotoetnografia da *xondaro jeroky*, no núcleo Cachoeira da Terra Indígena Ribeirão Silveira. Alcançamos esse propósito e entendemos que produzimos um trabalho fotoetnográfico relevante para a cultura guarani, tanto no sentido de sua documentação quanto no da valorização dos saberes e fazeres dessa etnia. Compreendemos que o ineditismo da temática, bem como a amplitude do trabalho de campo e a conseqüente singularidade de alguns tipos de imagens, emprega valor a esta Fotoetnografia.

Consideramos que contribuimos com o campo da Antropologia Visual ao discutir a linguagem fotográfica e apontar caminhos sobre como pode ser aplicada a Fotoetnografia, ainda que entendamos que essas discussões mereçam ser aprofundadas em futuros trabalhos acadêmicos.

Entendemos que a Fotoetnografia, como metodologia do campo da Antropologia Visual, possui limitações. Estes limites são impostos pelo próprio caráter da fotografia, que a tolhe de capturar aspectos intangíveis de uma cultura, tal qual a linguagem e a cosmogonia, por exemplo, assim como não permite registrar acontecimentos passados, pois captura apenas um momento específico no espaço e no tempo.

Contudo, a fotografia tem um grande potencial descritivo, portanto, para finalizarmos, ratificamos a eficácia e eficiência da Fotoetnografia como metodologia e almejamos que seu uso seja amplificado na pesquisa científica, já que possui um evidente caráter interdisciplinar, podendo contribuir com diversos campos de investigação. Alinhamo-nos com Achutti no sentido de propor que a Fotoetnografia possa ser alçada a uma disciplina acadêmica, de modo a incrementar as possibilidades de pesquisa, considerando que vivemos em um mundo cada vez mais mediado por imagens.

REFERÊNCIAS

- ACHUTTI, L. E. R. **Fotoetnografia**: um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho. Porto Alegre: Tomo Editorial, 1997.
- ACHUTTI, L. E. R. **Fotoetnografia da Biblioteca Jardim**. Porto Alegre: Editora da UFRGS: Tomo Editorial, 2004.
- ACHUTTI, L. E. R.; HASSEN, Caderno de campo digital - antropologia em novas mídias. **Horiz. antropol.**, Porto Alegre, v. 10, n. 21, jan./jun. 2004.
- ALVES, A.; SAMAIN, E. **Os argonautas do mangue**. Campinas: Unicamp, 2004.
- ALVES, F.; ABREU, C.; SCHROEDER, T.; SILVA, L. 25 anos de Fotoetnografia: balanço, desafios e perspectivas. **Cadernos Cajuína**, v. 7, n. 1, 2022. Disponível em: <https://cadernoscajuina.pro.br/revistas/index.php/cadcajuina/article/view/648/532>. Acesso em: 29 dez. 2022.
- ANDRADE, M. C. A civilização açucareira. In: QUINTAS, F. (Org.). **A civilização do açúcar**. Recife: Sebrae, Fundação Gilberto Freyre, 2007.
- ANDRADE, R. O. Exposição reúne obra de Hercule Florence. **Revista Fapesp**, 2015. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/exposicao-reune-obra-de-hercule-florence/>. Acesso em: 6 fev. 2023.
- AUBER, M. *et al.* Earliest hunting scene in prehistoric art. **Nature**, v. 576, p. 442–445, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1038/s41586-019-1806-y>. Acesso em: 10 jan. 2021.
- AUGÉ, M. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papyrus Editora, 2001.
- BARTHES, R. **A câmara clara**: nota sobre fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BAUDELAIRE, C. **Obras estéticas**: filosofia da imaginação criadora. Trad. Edison Darci Heldt. Petrópolis-RJ: Vozes, 1993.
- BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas**: magia e técnica, arte e política. V. I. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BITENCOURT, E. Drones criam novas possibilidades na fotografia. **O Mescla**, 2018. Disponível em: <http://mescla.cc/2018/06/11/drones-criam-novas-possibilidades-na-fotografia/>. Acesso em: 18 jul. 2022.
- BLANCO, M. P. Fotografía aérea con tecnologia drone: tipologia e aplicaciones. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 16, n. 29, p. 76-101, jul.-dez. 2020. Disponível em: <https://idus.us.es/handle/11441/105551>. Acesso em: 5 jul. 2022.

BRANDÃO, C. R. Os Guarani, índios do Sul: religião, resistência e adaptação. **Estudos Avançados**, São Paulo, ano 4, n. 10, p. 53-90, 1990.

CAIUBY NOVAES, S. (Org.). **Entre arte e ciência: a fotografia na antropologia**. São Paulo: Edusp, 2015.

CAIUBY NOVAES, S. A construção de imagens na pesquisa de campo em antropologia. **Illuminuras**, v. 13, n. 13, p. 11-29, 2012.

CÂMARA, M. **Uma gramática visual para o fotojornalismo**. 154f. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2010. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/8689?mode=full&locale=pt_BR. Acesso em: 8 maio 2022.

CAMINHA, P. V. de. **A carta de Pero de Vaz de Caminha**. Petrópolis: Vozes, 2019.

CASSEMIRO, G. H. M.; PINTO, H. B. **Composição e processamento de imagens aéreas de alta-resolução obtidas com Drone**. Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade de Brasília, Brasília, 2014. Disponível em https://fga.unb.br/articles/0000/7527/TCC2_GuilhermeCassemiro_090115465_e_HugoBorges_090116461.pdf. Acesso em: 5 jul. 2022.

CASTRO, C. E. Fotoetnografia dos homens da lama: os caranguejeiros do Delta do Parnaíba – PI. **Cadernos Cajuína**, v. 7, n. 1, 2022. Disponível em: <https://cadernoscajuina.pro.br/revistas/index.php/cadcajuina/article/view/657>. Acesso em: 10 maio 2022.

CASTRO JÚNIOR, C. E.; CASTRO C. E. de. Diálogo entre dois mundos: Nhanderuí, o líder espiritual guarani. **Youtube**, 2022a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UakzF88KqiM&t=9s>. Acesso em: 12 fev. 2023.

CASTRO JÚNIOR, C. E.; CASTRO C. E. de. Diálogo entre dois mundos: Xondaro. **Youtube**, 2022b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yik9vPzOMF8>. Acesso em: 12 fev. 2023.

CATIB, N. O. M. **Os ritos das danças Xondaro e do terreiro da aldeia Guarani M'byá-aguapeú e das danças circulares**. Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências do Campus de Rio Claro, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Rio Claro – SP, 2010. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/96031/catib_nom_me_rcla.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 20 dez. 2022.

CHAMORRO, G. **Terra madura, yvy araguyje: fundamento da palavra guarani**. Dourados: Editora UFGD, 2008.

CHICANGANA-BAYONA, Y. Os Tupis e os Tapuias de Eckhout: o declínio da imagem renascentista do índio. **Varia hist.**, v. 24, n. 40, p. 591-612, 2008. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-87752008000200016&lng=en&nrm=iso. ISSN 1982-4343. Acesso em: 4 dez. 2022.

CLASTRES, P. **A sociedade contra o Estado**: pesquisas de antropologia política. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978a.

CLASTRES, H. **Terra sem mal**: o profetismo Tupi-Guarani. São Paulo: Brasiliense, 1978b.

COLLIE JR., J. **Antropologia visual**: a fotografia como método de pesquisa. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1973.

DA MATTA, R. O ofício de etnólogo ou como ter *anthropological blues*. **Boletim do Museu Nacional**: Antropologia, n. 27, p. 1-12, maio de 1978. Disponível em: <https://ria.ufrn.br/jspui/handle/123456789/936>. Acesso em: 25 jun. 2022.

DARELLA, M. D. P. **Ore roipota yvy porã "nós queremos terra boa"**: territorialização guarani no litoral de Santa Catarina - Brasil. São Paulo: PUC-SP, 2004. Disponível em: <https://leiaufsc.files.wordpress.com/2015/08/tese-maria-dorothea-post-darella-2004.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2022.

DELGADO, L. A. N. **Memória oral**: memória, tempo, identidades. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

DONDIS, D. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 1998.

ENTLER, R. Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia. **FACOM**, São Paulo, n. 17, 1º semestre de 2007. Disponível em: https://www.fAAP.br/revista_faap/revista_facom/facom_17/entler.pdf. Acesso em: 15 abr. 2022.

FARIAS, J.M.; HENNIGEN, I. A *Tekoá Ka'aguy Porã*: espaço ancestral e produção de subjetividade *Mbya*-Guarani. **Psicologia: Ciência e Profissão**, Brasília, 39 (n. esp.), e221659, p. 53-66, 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pcp/a/9F8Tsz8WySsjP7nXwLzZzxP/?lang=pt#>. Acesso em: 15 jul. 2021.

FEIJÓ, C. **Linguagem Fotográfica**. Paraná: UEL, 2012. Disponível em <http://www.uel.br/pos/fotografia/wp-content/uploads/downloads-uteis-linguagem-fotografica.pdf>. Acesso em: 3 maio 2022.

FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Anna Blume Editora, 2011.

FRANÇA, L. A intuição como método: pensando Henry Bergson. **Experimentarte**, 2010. Disponível em: <https://laryssafgc.wordpress.com/2010/11/13/a-intuicao-como-metodo-pensando-henri-bergson/>. Acesso em: 25 set. 2022.

GAMA, F. Antropologia e fotografia no Brasil: o início de uma história (1840-1970). **GIS-Gesto, Imagem e Som-Revista de Antropologia**, v. 5, n. 1, 2020. Disponível em: <https://cc1c6e1c823edc4e1778a72c2cab2997.zero.govt.nz/gis/article/view/163363>.

Acesso em: 23 dez. 2022.

GOLDPHIM, N. A fotografia como recurso narrativo: problemas sobre apropriação de imagem enquanto mensagem antropológica. **Horizontes Antropológicos**, ano 1, n. 2, p. 161-185, 1995.

HERWITZ, D. **Estética**: conceitos-chave em filosofia. Porto Alegre: Artmed, 2010.

INGOLD, T. **Antropologia não é etnografia**. Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Vozes, 2015.

KOSSOY, B. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

KOSSOY, B. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2000.

KRAUSS, R. **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2012.

MACEDO, V. M. de. **Nexos da diferença**. Cultura e afecção em uma aldeia guarani na Serra do Mar. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2009.

MACHADO, A. **A ilusão especular**: introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MANCHINI, D. A.; SILVA, J. V. C. da; VICENTIN, L. D.; BODEVAN, L. D.; SIMÕES, V. A. P. Linguagem fotográfica. **EDUCERE - Revista da Educação**, Umuarama, v. 16, n. 2, p. 145-158, jul./dez. 2016.

MARMANILLO, J. Lógicas imagéticas de uma sociedade interiorana: usos da fotografia e narrativa visual no Brasil setentrional. **Revista Iuminuras**, Porto Alegre, v. 13, n. 31, p. 157-176, jul./dez. 2012.

MELIÁ, B. A Terra sem Mal dos Guarani: economia e profecia. **Revista de Antropologia**, v. 33, p. 33-46, 1990. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41616056>. Acesso em: 20 dez. 2022.

MENDES, M. S. R. **Xondaro**: uma etnografia do mito e da dança Guarani como linguagem étnica. Dissertação de mestrado: Universidade do Sul de Santa Catarina, 2006.

MONTEIRO, J. M. Os Guarani e a história do Brasil meridional: séculos XVI e XVII. In: CUNHA, M. C. (Org.). **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

MONTEIRO, J. M. **Negros da Terra: Índios e bandeirantes nas origens de São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

OLIVEIRA, C.M. O Brasil seiscentista nas pinturas de Albert Eckhout e Frans Janszoon Post: documento ou invenção do Novo Mundo? **Portuguese Studies Review**, v. 14, n. 1, p. 115-138, 2006. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/221675172_O_Brasil_seiscentista_nas_pinturas_de_Albert_Eckhout_e_Frans_Janszoon_Post_documento_ou_invencao_do_Novo_Mundo. Acesso em: 17 dez. 2022.

OLIVEIRA, V. Analógico Lógico: Kodak Tri-X 400, o filme icônico. **ArtCult.**, 30 jul. 2021. Disponível em: <http://artecult.com/analogico-logico-kodak-tri-x-400-o-filme-ironico/>. Acesso em: 19 jul. 2022.

PÉRIGO, A. **Curso de Fotografia** – Módulo 06: Composição Fotográfica. Divinópolis: 2021. Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/1516381638542554>. Acesso em: 2 jun. 2022.

PULS, M. Retrato ou paisagem? Ou: por que giramos a câmera? **Revista de Fotografia Zum**, IMS, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/retrato-ou-paisagem/>. Acesso em: 20 maio 2022.

RAMPAZO, A. V.; SARAIVA, L. A. S. **Indolentes, atrasados e irracionais?** Sobre estereótipos em um programa de desenvolvimento em terras indígenas. IV Congresso Brasileiro de Estudos Organizacionais - Porto Alegre-RS, Brasil, 19 a 21 de outubro de 2016. Disponível em: <https://anaiscbeo.emnuvens.com.br/cbeo/article/view/127>. Acesso em: 11 jan. 2021.

SALGADO. S. Um mundo em preto e branco. **Revista Prosa Verso e Arte**, 2022. Disponível em: <https://www.revistaprosaversoearte.com/um-mundo-em-preto-e-branco-por-sebastiao-salgado/>. Acesso em: 22 maio 2022.

SAMAIN, E. Ver” e “dizer” na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia. **Horizontes antropológicos**, v. 1, n. 2, p. 23-60, 1995. Disponível em: http://www.cchla.ufpb.br/etienne_samain_unicamp/wp-content/uploads/2018/01/Samain-1995-Ver-e-dizer-Malinowski.pdf. Acesso em: 22 dez. 2022.

SANTOS, B. L. S. **A crítica de Baudelaire à fotografia**. Trabalho de Conclusão de Curso em Letras - Habilitação em Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/188923/TCC%20-%20A%20cr%C3%ADtica%20de%20Baudelaire%20%C3%A0%20fotografia%20-%20Bruna%20Luisa%20Schmitz%20dos%20Santos.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 15 abr. 2022.

SANTOS, L. K. **A esquiwa no Xondaro: movimento e ação política entre os Guarani M’byá**. Dissertação de mestrado: Universidade de São Paulo, 2017. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-29062017-111237/publico/2017_LucasKeeseDosSantos_VCorr.pdf. Acesso em: 20 dez. 2022.

SCHWARCZ, L. M.; VAREJÃO, A. **Pérola imperfeita**: a história e as histórias na obra de Adriana Varejão. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2014.

SILVEIRA, T. C. “**Mbya retxãi Opy tekoaxy mongy'a oa**”: a manutenção da saúde Guarani-Mbya na Casa de Reza. Dissertação de mestrado: Universidade Federal de São Carlos, 2011.

SKLARZ, E. O que é a cor? **Revista Superinteressante**, 2007. Disponível em: <https://super.abril.com.br/historia/o-que-e-a-cor/>. Acesso em: 25 maio 2022.

SOUSA, J. P. **Fotojornalismo**: uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Porto: 2002. Disponível em <http://repositorio.asces.edu.br/handle/123456789/1690>. Acesso em: 4 maio 2022.

SOUZA, S. R. G. A. Luz e sombra na representação pictórica: lições para a iluminação arquitetônica. **Revista Estética e Semiótica**, v. 9, n. 1, 2019. Disponível em: <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:W1INaQHgRqQJ:https://periodicos.unb.br/index.php/esteticaesemiotica/article/view/26897&cd=4&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em: 25 maio 2022.

STOPA, A. Iluminação Rembrandt. **Revista Fotografia DG**, 2013. Disponível em: <https://www.fotografia-dg.com/iluminacao-rembrandt/>. Acesso em: 25 maio 2022.

STRICKLAND, C. **Arte comentada**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

TRABALHOINDIGENISTA. Xondaro mbaraete. **Youtube**, 2013. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4FbUVwDwp9U&t=246s>. Acesso em: 12 fev. 2023.

VALLADARES, C. do P. **Albert Eckhout**. Pintor de Maurício de Nassau no Brasil 1637-1644. Rio de Janeiro/ Recife: Livroarte, 1981.

1. TEKOÁ
(Onde se encontra a vida)





















