

ETNOMÍDIA INDÍGENA COMO NARRATIVA DAS RESISTÊNCIAS

[ARTIGO]

Vinicius Guedes Pereira de Souza

Universidade Federal de Mato Grosso/Universidade de São Paulo

Raylson Chaves Costa

Universidade Federal de Mato Grosso

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

O presente artigo, por meio de pesquisa bibliográfica no campo da comunicação decolonial com práticas etnomidiáticas indígenas e da análise imagética de produto audiovisual, pretende contribuir para as discussões sobre as produções próprias do Povo Terena em Mato Grosso do Sul (MS) e seu papel no combate às estratégias para invisibilizar a presença de seus corpos no estado. O texto traz apontamentos feitos a partir das provocações levantadas pelo filme “Primeira Cavalgada Indígena – Grito dos Excluídos”, do realizador Angelo Terena, que trabalha com audiovisual desde os 15 anos de idade, criando imagens autônomas sobre seu povo. O filme mostra reivindicações da comunidade no dia do “descobrimento do Brasil”, por meio de uma manifestação na rodovia que dá acesso à aldeia, reunindo crianças, jovens e anciões.

Palavras-chave: Etnomídia indígena. Povo Terena. Decolonialidade.

This paper, by using bibliographic research in the field of decolonial communication with indigenous ethnomediatic practices and audiovisual product image analysis, aims to contribute to the discussions on the Terena's People own productions in Mato Grosso do Sul (MS) and their role against strategies to make their bodies invisible in the Brazilian state. The text brings notes from the provocations raised by the video *Primeira Cavalgada Indígena – Grito dos Excluídos* (“First Indigenous Ride - Scream of the Excluded”), by the director Angelo Terena, who works with audiovisual since the age of 15 creating autonomous images about his people. The film shows demands of the community on the day of “the discovery of Brazil”, by means of a demonstration on the road that gives access to their village, bringing together children, young people and elders.

Keywords: Indigenous ethnomedia. Terena people. Decoloniality.

Este artículo, desde una investigación bibliográfica en el campo de la comunicación decolonial con prácticas de etnomedias indígenas y el análisis de la imagen de los productos audiovisuales, pretende contribuir a las discusiones de las producciones del propio pueblo Terena en Mato Grosso do Sul (Brasil) y su papel frente a las estrategias de hacer sus cuerpos invisibles en el estado. El texto trae notas de las provocaciones planteadas por la película “Primeira Cavalgada Indígena – Grito de dos Excluídos”, del director Angelo Terena, quien trabaja con el audiovisual desde los 15 años al crear imágenes autónomas sobre su gente. La película muestra las demandas de la comunidad en el día del “descubrimiento de Brasil” a través de una manifestación en la carretera que permite acceder al pueblo, reuniendo a niños, jóvenes y ancianos.

Palabras clave: Etnomedia indígena. Pueblo Terena. Decolonialidad.

Introdução

Este artigo parte das discussões desenvolvidas no projeto de dissertação de mestrado no qual trabalhamos a etnomídia indígena presente em alguns territórios do Povo Terena, no Mato Grosso do Sul (MS). Neste primeiro momento, vamos analisar as relações desenvolvidas por Angelo Terena no filme *Primeira cavalgada indígena – grito dos excluídos* (2019). Mas antes precisamos revisar abordagens teóricas desenvolvidas por pensadores indígenas e não indígenas acerca das produções etnomidiáticas em terras indígenas (TI). Isso é importante porque existem particularidades específicas no modo de produzir de cada realizador. O cineasta Terena Gilmar Galache, por exemplo, não reproduz os mesmos olhares que Angelo Terena, pois partem de comunidades e experiências distintas.

Mesmo partindo de olhares diferentes, são corpos atravessados por saberes de suas comunidades, dos anciões, dos encontros com outros parentes e por ancestrais que os guiam. Por muito tempo, sustentou-se o discurso de que povos indígenas se tornavam “civilizados” ao se apropriarem de “ferramentas”, conforme Gilmar Galache (2017, p. 18) pontua sobre o mito do herói civilizador. Então, o movimento indígena encontra no espaço comunicacional um lugar possível para suas próprias narrativas sobre os fatos. Uma comunicação capaz de atravessar fronteiras na defesa dos saberes tradicionais, de fabular o cotidiano, de salvar suas memórias e, principalmente, de sobreviver ao extermínio causado pelo Estado e por ruralistas. Todavia, conforme lembra Raquel Carneiro Gomes (2019), a etnomídia indígena não começa na dominação da tecnologia, mas nas diversas práticas

atravessadas pela tecnologia da oralidade, do corpo e da natureza.

Ao tratar de práticas etnomidiáticas, estamos falando do deslocamento de saberes para o campo da comunicação com responsabilidade, sem uma “mentalidade extrativista”, como pontua Ramón Grosfoguel (2016, p. 133), em que existe uma apropriação e um apagamento dos saberes tradicionais por parte de acadêmicos/universidades ocidentais, que descontextualizam e despolitizam tais conhecimentos.

Nosso objetivo com este trabalho é apresentar a produção de Angelo Terena, evidenciando os saberes com base na análise de frames do filme. Um realizador que produz das “margens”, por meio das práticas etnomidiáticas, para divulgar a luta e a cultura de seu povo.

Etnomídia indígena como prática decolonial

Segundo Renata Machado (2018), o termo etnomídia surge em 1997 com o grupo de pesquisa “Etnomídia – Pesquisa em mídia e etnicidades”, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA), para debater os impactos midiáticos sobre os grupos étnicos. Mas ganha força pela perspectiva indígena quando o comunicador Anápuáka Muniz Tupinambá, ao perceber que poderia produzir informações através de diferentes ferramentas comunicacionais, ou seja, narrativas desconstruídas dos processos mercadológicos da comunicação, cria, em 2007, o Web Brasil Indígena.

A utilização do termo, entretanto, não marca o início dos trabalhos de etnomídia indígena pelo país. De acordo com Raquel Gomes Carneiro (2019), as disputas de narrativas surgem com força entre as décadas de 1970 e 1980, quando o movimento indígena percebe na comunicação um importante aliado na luta. Uma de suas primeiras expressões foi um informativo chamado “Luta Indígena” (1976), realizado pelas comunidades Kaingang, Xokleng e Guarani na região Sul do país. Além disso, temos o trabalho marcante do “Programa de Índio” (1985), transmitido na rádio da Universidade de São Paulo (USP), comandado por Aílton Krenak, Álvaro Tukano e Biraci Yawanawá, com informações em formato de entrevistas e depoimentos na língua materna das lideranças.

Essa comunicação, pensada e produzida por indígenas, abriu espaço para novas articulações dentro do próprio movimento, levando essas práticas etnomidiáticas para áreas indígenas, fomentando a aquisição de equipamentos tecnológicos, como celulares, câmeras, computadores, rádios, antenas de transmissão, que passaram a possibilitar interações e partilha dos saberes entre comunidades que antes não se conheciam. São processos que influenciam visões da própria comunidade sobre seu corpo no espaço midiático e, principalmente, os olhares dos não indígenas sobre suas realidades – antes, os meios de comunicação representavam os indígenas como “ladrões”¹, “preguiçosos”, “bugres”, “selvagens”, “invasores”, e tais títulos tornavam-se verdades absolutas.

1 Importante notar um certo padrão utilizado por alguns jornalistas em suas reportagens, como em “Jornalista é condenado por ofensa aos Guarani-Kaiowá”. Disponível em: <https://bit.ly/3onqfDe>. Acesso em: 28 fev. 2021.

Como lembram Eliene Amorim de Almeida e Janssen Felipe da Silva (2015), os povos que viviam/vivem em *Abya Yala* foram os primeiros condenados por um processo de inferiorização eurocêntrica e dizimação: “[...] a Colonialidade é constitutiva da Modernidade, e não derivada. A Colonialidade é a face obscura da Modernidade” (p. 48).

Existe uma disputa de narrativas sobre os corpos indígenas em cena. A articulação em torno da etnomídia pode ser entendida como um passo para fugir dos “espelhos” que cercam os povos indígenas. Como pontua Frantz Fanon (1968), o olhar do outro não paralisa, não amedronta e não perturba, são os colonizadores que devem se preocupar com as emboscadas que vêm criando.

Segundo Aníbal Quijano (2005), a colonização colocou uma série de configurações – culturais, históricas, experienciais etc. – de dominação daqueles que vivem fora do continente europeu. Associado a isso temos um jogo de classificação social por raça, em que toda população é subordinada pelos colonizadores através do controle dos espaços que determinados sujeitos ocuparão. Além de criar um apagamento epistêmico dos conhecimentos que já existiam nas terras colonizadas, forçam a colônia a entrar numa episteme do Ocidente.

Para Nelson Maldonado-Torres (2008), o racismo epistêmico é legitimado para evitar o reconhecimento do outro, os condenados, como seres dotados de humanidade. E para isso se concretizar, existe uma crença incondicional nos saberes produzidos pela Europa. Como pontua Erick Torrico (2019), as consequências desse apagamento e silenciamento dos outros saberes atingem a comunicação.

O centrismo-ocidental atravessa, assim, o espaço teórico comunicacional a partir de suas bases histórico-sociais e epistemológicas. É por esse motivo que se pode falar de uma comunicação ‘centrada’; em outras palavras, de um campo de estudos inscrito – desde o nascimento – no âmbito de interesses, sujeitos e procedimentos da ciência do Ocidente, apresentada como se fosse a única construção conceitual possuidora de bom senso e plausibilidade. (TORRICO, 2019, p. 95).

Dessa maneira, podemos convergir que, necessariamente, a etnomídia indígena parte do ponto de subverter a lógica do Ocidente. Serão os indígenas que contarão suas histórias com fabulações possíveis. Não será somente o não indígena o detentor dessas produções. Carneiro (2019) nos lembra que o tempo indígena demarca um lugar muito particular de cada *sujeito comunicacional indígena*, que congrega a natureza e o corpo, não se localizando na perspectiva do tempo do “relógio” em que os não indígenas se encontram imersos. A natureza faz parte do corpo e o corpo faz parte da natureza. Derrubar a colonialidade é inverter lógicas encontradas no “trabalho; no sexo; na subjetividade; na autoridade; no conhecimento eurocêntrico; na escola e no seu currículo, [...] a Colonialidade envolve um complexo sistema de hierarquias [...]” (ALMEIDA; SILVA, 2015, p. 48).

Portanto, o movimento indígena pode estar entrando numa fase que Naine Terena (2019) tem chamado de “quarto momento”², no qual

2 Segundo Terena (2019), o primeiro momento teve início com as políticas de extermínio das

os artistas-comunicadores utilizam as Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs) como defesa de seus direitos, para reunir seus pares e aliados, causar impacto, preservar suas memórias e sensibilizar os discursos deturpados sobre os povos indígenas. São produções que partem de vivências particulares, mas sempre atendendo aos pedidos de seus anciões e comunidades.

Essas práticas etnomidiáticas podem ser encontradas na ideia trazida por Torrico (2019) na busca por uma comunicação “ex-cêntrica”, aquela que rompe com o grupo “superior” e atravessa as fronteiras definidas pelo Ocidente. Para isso, é necessário pensar a partir das experiências da subalternidade, encontrando nessa comunicação uma rota alternativa ao proposto pelo “centro”.

Estamos, portanto, convocados a fazermos parte de uma revolta multidimensional na esfera comunicacional que, a partir da perspectiva subalterna, mude os âmbitos de sua epistemologia e ontologia, renove sua teorização e questionamentos e revitalize uma prática cotidiana que oriente à emancipação e humanização. Decolonizar, em nosso caso, quer dizer deixar de ver a comunicação e seu campo com os olhos da tecnocracia, do mercado e da fé cega para retomar o controle político e recuperar o conteúdo libertador

populações indígenas do Brasil; o segundo momento foi revelado na tentativa de integração dos povos indígenas e sua identidade originária; o terceiro momento surgiu a partir da Constituição de 1988, ocorrendo uma maior autonomia dos povos originários. Contudo, a autora pontua que é cedo para demarcar ou finalizar se estamos mesmo vivendo o “quarto momento”, mas é um caminho para olhar a temática.

em seu sentido e prática. (TORRICO, 2015, p. 109, tradução nossa)³.

Nesse sentido de ex-cêntrica, Carneiro (2019) lembra que a etnomídia indígena parte de um pensamento decolonial, pois abraça a urgência da necessidade de expressão pelos povos indígenas como agentes de suas histórias. Isso também ocorre com as realidades que passam o corpo, a memória, a natureza e que atravessam a voz hegemônica das grandes mídias ao produzir uma pluralidade de narrativas originárias. Walter D. Mignolo (2008, p. 304) pontua que “decolonial significa pensar a partir da exterioridade e em uma posição epistêmica subalterna vis-à-vis à hegemonia epistêmica que cria, constrói, erige um exterior a fim de assegurar sua interioridade”.

Mas nesse campo é necessário tomar os devidos cuidados. As práticas etnomidiáticas indígenas não podem ser reduzidas a caixinhas formatadas por nós, não indígenas, sobre o que são ou não são. André Brasil (2012) lembra que ao essencializar o “cinema indígena” podemos negligenciar a diversidade e singularidade das experiências construídas por esses sujeitos. Ao trazer essa ideia para o campo da etnomídia indígena, deve-se observar a maneira como os indígenas entendem sua própria produção.

3 No original: “Estamos, pues, convocados a hacernos parte de una revuelta multidimensional en la esfera comunicacional que, desde la perspectiva subalterna, remueva los ámbitos de su epistemología y ontología, renueve su teorización e indagación y revitalice su práctica cotidiana con un norte humanizante y emancipador. Decolonizar, en nuestro caso, quiere decir dejar de ver a la comunicación y su campo con los ojos de la tecnocracia, el mercado, la fe engegueda y el control político para recuperar el contenido liberador de su sentido y praxis”.

Narrativas atravessadas pelos “Gritos dos Excluídos”

Voltemos nossos olhares para o trabalho desenvolvido pelo realizador do Povo Terena, Jhony Angelo Faustino, residente na Retomada Mãe Terra (TI Cachoeirinha) na cidade de Miranda (MS), locutor na Rádio Terena FM na Aldeia Argola (TI Cachoeirinha). Sua trajetória no audiovisual começou com formações organizadas por universidades em seu território, em seguida participou de oficinas oferecidas pela Associação Cultural de Realizadores Indígenas (Ascuri)⁴. Sua câmera veio em contrapartida à realização de um projeto universitário e seu computador é cedido pela organização Coletivo Ambientalista Indígena de Ação para Natureza, Agroecologia e Sustentabilidade (Caianas)⁵.

Nosso primeiro contato foi em 2019, durante o V Encontro da Juventude Terena na Aldeia Limão Verde (Aquidauana-MS), onde eu estava rodando o documentário *Mihe'aka Voxené: Simoné Veyopé Ût*. Na ocasião, percebi a troca de conhecimento dele com outro indígena, assim como o manuseio do equipamento na hora das gravações. Aquele fato me chamou a atenção, porque Angelo mostrou o caminho para o jovem sem dizer “você precisa fazer isso” ou “faça assim que é melhor”.

4 A Ascuri foi fundada em 2008, pelos cineastas Eliel Benites (Guarani-Kaiowá) e Gilmar Galache (Terena), em parceria com Ivan Molina (Quéchua). Um dos objetivos da associação era fomentar novos realizadores indígenas distribuídos por todo território sul-mato-grossense. Mas, por falta de recursos, não realiza mais oficinas de formação em audiovisual.

5 O computador foi cedido pelas lideranças da organização, por ele precisar mais que o restante do grupo para as edições de seus trabalhos.

Ele buscou a autonomia no “fazer retrato” por parte de novos realizadores, lembrando o processo de formação da própria Ascuri, conforme relembra Gilmar Galache (2017):

[...] com a ajuda dos espíritos andinos bolivianos, seguindo a versão cosmológica Aymara, da história do Condor, da Águia e da Onça, que seriam as forças que iriam mostrar um caminho diante da escuridão em que nosso planeta está entrando, nós criamos e organizamos a Associação Cultural de Realizadores Indígenas (Ascuri), que trabalha exclusivamente para a busca da autonomia e fortalecimento do jeito de ser indígena, utilizando o audiovisual (p.12-13).

Nesse contexto, o audiovisual é uma ferramenta que conecta os jovens na partilha do conhecimento, garantindo experiências coletivas, mas particulares de cada realizador. *Primeira cavalgada indígena – grito dos excluídos* (2019)⁶, realizado em alusão ao dia da “Independência do Brasil”, é um filme manifesto que relata a luta dos povos indígenas contra o silenciamento e o apagamento que o Estado, não indígena, estabelece para eles.

Num primeiro momento, o filme começa com uma voz em *off* de Angelo, introduzindo os motivos da mobilização do Povo Terena e Kinikinau para serem ouvidos. São corpos que resolveram caminhar na rodovia, próxima da cidade de Miranda, com o intuito de reivindicar sua participação na sociedade.

Como pontuam Benedito Diélcio Moreira e Naine Terena Jesus (2018), o audiovisual é uma ferramenta que faz ecoar essas vozes até outras pessoas, utilizando-se

das redes sociais para mobilizar outros povos e aliados da causa, assim como forçar ações das autoridades locais. Não são figurantes das histórias criadas pelos não indígenas, são os produtores e agentes de suas histórias.

Antes de passar propriamente para a análise do documentário e de suas imagens, especialmente por um não indígena, é importante lembrar o problema apresentado por Martine Joly (2007) no clássico *Introdução à análise da imagem*, quando fala sobre descobrir e apontar todas as intenções do autor de obra, como a audiovisual em questão.

[...] uma produção consciente e inconsciente de um sujeito é um fato; que ela constitua uma obra concreta e perceptível também; que a leitura dessa obra a faça viver e perpetuar-se, mobilizar tanto a consciência quanto o inconsciente de um leitor ou de um espectador é inevitável. De fato, existem poucas chances de esses três momentos da vida de qualquer obra coincidirem. (JOLY, 2007, p. 44).

O autor de *Primeira cavalgada indígena* expõe abertamente suas intenções ao chamar a obra de manifesto. E as imagens refletem essas intenções. No frame representado na Figura 1, por exemplo, Angelo se dirige diretamente à câmera, naquele momento operada por seu irmão mais velho, Djones Faustino, após sua fala inicial em *off* no vídeo, enquanto vemos as imagens que mostram os manifestantes, tanto homens a cavalo como mulheres e crianças a pé e alguns veículos, incluindo um trator: “Nós estamos reivindicando nossos direitos nessa cavalgada. É 7 de setembro, Dia da Independência do Brasil, mas estamos aqui dizendo que **estamos aqui de pé, lutando pelo nosso povo, pelas gerações futuras** [...]” (PRIMEIRA..., 2019, grifo nosso).

⁶ Disponível em: <https://bit.ly/3kZO1BU>. Acesso em: 25 nov. 2020.

[Figura 1]

Cena do filme *Primeira cavalgada indígena*



Fonte: Perfil de Angelo Terena no Facebook

A tomada com foco no primeiro plano, com o realizador ocupando quase a totalidade da cena e os demais manifestantes bem distantes e menores atrás reforça o protagonismo da fala de Angelo. É o indígena que mostra os seus e envia para a câmera a mensagem e as reivindicações do coletivo, sem intermediários ou traduções. Os adereços como o colar de sementes e o adorno de penas reforçam a identidade étnica. Mas a força da imagem, como explica Barthes (1984), também está no *Studium*, representado tanto pelo contraste dos elementos indígenas com a camisa polo e os óculos escuros, tão comuns em não indígenas, quanto pelo movimento da câmera, que vai do grupo para o indivíduo. A voz é de todos, mas agora se concentra no realizador do vídeo.

Uma das principais reivindicações dos realizadores indígenas é a autoria coletiva. Não existem funções específicas, todos participam do processo de realização. Angelo traz consigo sua representação enquanto voz ativa no movimento indígena jovem da região. Ele contradiz expectativas com o uso das novas tecnologias em comunidades indígenas, pois o temor era de acontecer um afastamento dos jovens do movimento e dos mais velhos. Isso pode ser visto com certa distância na comunidade Mãe Terra,

pois além de Angelo, existe o trabalho de Caroline Lencine, idealizadora da página “Mulheres Indígenas Mãe Terra”⁷ (Itúkevo Kopenoti), por meio da qual vendem o artesanato produzido pelas mulheres do povo Terena e Kinikinau, além de informarem toda história por trás daquele artesanato e sua importância para seu povo.

[Figura 2]

Cena do filme *Primeira cavalgada indígena*



Fonte: Perfil de Angelo Terena no Facebook

A gente tá buscando que reconheçam os nossos direitos [...] nós que somos os povos do estado de Mato Grosso do Sul, índio Terena, né? Buscando nosso direito, **a nossa demarcação da nossa terra** porque nós sabemos que os governos locais não olham por nós [...]. (PRIMEIRA..., 2019, grifo nosso).

Nas cenas seguintes, o filme é ocupado pela voz, fora do quadro, da anciã Maria Belizário, da comunidade Mãe Terra, enquanto vemos o povo caminhando pela rodovia que dá acesso à aldeia. No enquadramento seguinte, temos a imagem de Maria com sua pintura tradicional no rosto e colar no pescoço. Seu olhar acompanha o gesto do realizador, aquele que Barthes

⁷ Disponível em: <https://bit.ly/3CVpKEG>. Acesso em: 27 nov. 2020.

(1984) chama de *Operator*, que escorre para a direita e adentra em outro campo imagético. O movimento de câmera prioriza a potência da fala da anciã, não seu rosto ou ornamentos, evocando os saberes presentes naquelas palavras. O método vai ao encontro do pensamento do cineasta indígena Alberto Alvares (2018), segundo o qual a câmera possibilita evocar a importância das pessoas esquecidas em aldeias. Esse aparecer diante da comunidade, para o mundo, é como celebrar sua história.

Para entender a problemática das demarcações de terra do povo Terena, citada pela anciã, precisamos recorrer ao tempo cronológico proposto por Luiz Henrique Eloy Amado (2019), segundo o qual seu povo passou por quatro deslocamentos territoriais. O primeiro se estendeu até a Guerra do Paraguai, chamado de “Tempo do Esparramo”, quando suas terras foram espoliadas por fazendeiros; o segundo momento foi de “Tempos de Servidão” nas fazendas da região, com os indígenas “optando” por trabalhar nos territórios sob domínio dos fazendeiros; o terceiro é o alojamento em reservas indígenas, quando surge o trabalho do Serviço de Proteção aos Índios (SPI); e o quarto momento é o “Tempo do Despertar”, no qual buscam sua autonomia e a ocupação dos espaços de poder, surgindo o Conselho do Povo Terena.

Nos frames posteriores, o filme é atravessado para nós, enquanto *Spectator*, por aquilo que Barthes chama de *Punctum* (1984), um detalhe que retém o olhar e lança um imaginário para além daquilo presente na cena. No enquadramento, temos crianças carregando faixas com palavras de ordem: algumas estão de chinelos, outras descalças e com pinturas no rosto. O que grita nessa imagem é a presença da bandeira do Brasil, numa das faixas, e a bandeira do estado de

Mato Grosso do Sul, carregada pela criança. Conforme Joly (2007, p. 95), “[...] uma imagem quer sempre dizer outra coisa para lá daquilo que ela representa em primeiro grau [...]”, e o que essas bandeiras estão gritando? Eloy Amado (2019) cita em sua tese o incômodo de ouvir em processos judiciais o argumento de que os Terena não eram brasileiros, mas descendentes do Chaco paraguaio. Ao reter nosso olhar nesse frame, percebemos essas bandeiras como um ato de afirmação, para os não indígenas, do pertencimento enquanto brasileiros e sul-mato-grossenses.

[Figura 3]

Cena do filme *Primeira cavalgada indígena*



Fonte: Perfil de Angelo Terena no Facebook

Outro ponto que retém nosso olhar é, justamente, a presença dos corpos dessas crianças na estrada (Figura 4). Em 2018, duas crianças da comunidade foram vítimas de atropelamento, e há suspeita de represália por parte de um fazendeiro⁸. É muito importante ver a liberdade que essas crianças sentem ao transitar por um espaço carregado de traumas e sentimentos, como essa estrada.

⁸ Conforme relato de lideranças da região. Disponível em: <https://bit.ly/2YfdGze>. Acesso em: 10 abr. 2021.

[Figura 4]

Cena do filme *Primeira cavalgada indígena*



Fonte: Perfil de Angelo Terena no Facebook

[...] A terra para nós tem um significado importante. A terra para nós, indígenas, é sagrada. Se nós não lutarmos pelos nossos direitos, **como ficarão nossas próximas gerações?** É por isso que hoje estamos aqui lutando, grupo denominado 'grupo dos excluídos'. Por que excluído? Porque a sociedade, o Estado, o Governo **não querem nos enxergar como indígenas**, como povo indígena [...] (PRIMEIRA..., 2019, grifo nosso).

Dessa maneira, ouvimos as primeiras palavras do Terena Gerson José, que dialoga diretamente com quem está do outro lado, o *spectator*. Na *mise-en-scène*, temos em primeiro plano Gerson e seu filho no colo e, em segundo plano, estão as crianças das imagens anteriores. Diferentemente do cenário anterior, de asfalto, temos os atores posicionados no chão batido que dá acesso à aldeia, demarcando o início da propriedade reivindicada pela comunidade. Outro fator para a posição das crianças é o discurso utilizado por Gerson, com enfoque no futuro das próximas gerações, composto com seu filho no colo.

Podemos lembrar do fatídico discurso proferido pelo ex-ministro da educação

Abraham Weintraub⁹ sobre seu sentimento de ódio quando utilizam o termo “povos indígenas” para nomear os indígenas no Brasil. Na sua visão, só existe o “povo brasileiro”, pois outros povos acarretariam privilégios e separações no país.

A proposta do filme é denunciar o abandono do Estado e trazer para o campo das imagens que toda a comunidade, e não uma liderança específica, está reivindicando seus direitos, formando um encontro de várias gerações, com crianças, adolescentes, jovens e adultos juntos no mesmo movimento. Como aponta Paulo Sérgio Delgado (2018), o audiovisual é uma ferramenta que potencializa e reafirma suas identidades e lutas políticas, levantando suas bandeiras contra o mundo colonial.

[Figura 5]

Cena do filme *Primeira cavalgada indígena*



Fonte: Perfil de Angelo Terena no Facebook

Nas cenas finais, numa imagem panorâmica que caminha da esquerda para a direita, somos apresentados aos cavaleiros da nação Terena e Kinikinau. São cerca de 25 segundos em que nenhum signo icônico (JOLY, 2007) apreendido sobre os povos indígenas no país está materializado. Em

⁹ Disponível em: <https://glo.bo/3D245uu>. Acesso em: 3 maio 2021.

imaginários construídos por não indígenas, essa cena seria uma visão de peões de fazendas pantaneiras, mas jamais povos indígenas.

Há outro momento desses 25 segundos de imagens que podemos remeter ao que Barthes (1984, p.115-116) chamou de *interfuit*, “[...] isso que vejo encontrou-se lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito (*operator* ou *spectator*); ele esteve lá, e todavia de súbito foi separado [...]”. Ou seja, essas imagens flagraram um corpo que existiu, mas, no momento em que as congelamos, não é possível presenciá-lo novamente. Essa ideia de “isto-foi”, em Barthes, incorpora-se no movimento de eternização da imagem de anciões no cinema contemporâneo por parte dos povos indígenas e do povo preto.

Em 2020, os povos indígenas do Brasil enfrentaram “sozinhos” a pandemia da covid-19 (Sars-CoV-2), e uma das pessoas que o *operator* registra é seu pai, o homem de camiseta azul e chapéu, Inácio Faustino, que faleceu devido à doença¹⁰. Revela, assim, o lugar das experiências etnomidiáticas como um espaço que se eterniza na memória da comunidade e, principalmente, do realizador, Angelo Terena, seu filho.

O pensamento de Alvares (2018) se alia ao potencial do audiovisual de conservar momentos, de registrar o conhecimento para não ser esquecido na câmera, que, segundo o autor, guarda palavras, sentimentos, sabedorias e memórias,

¹⁰ Segundo dados informados pela Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (Apib), já faleceram 1.060 indígenas devido à covid-19 em todo país. Já em Mato Grosso do Sul, especificamente, o povo Terena perdeu 79 indígenas até o momento. Disponível em: <https://bit.ly/2Y9xnIZ>. Acesso em: 3 maio 2021.

sem preocupação com o envelhecimento do produto. A câmera é uma “Guardiã da memória”¹¹ e possibilita o entendimento da história a partir dos registros obtidos no cotidiano das comunidades.

O breve produto audiovisual converge com a insurgência da etnomídia indígena nos territórios e com articulações dentro das comunidades. Como pontua Machado (2018), a etnomídia é uma posição de resistência ante o local de subalternidade em que a sociedade coloca os povos originários. Ela pode, portanto, ser uma grande aliada no combate ao racismo e no fortalecimento da comunidade, e daquele que a produz. Em se tratando do olhar específico da etnomídia produzida pelos Terena, Galache pontua:

[...] após anos de colonização, e da replicação das práticas colonizadoras, nos fragmentou muito, em nosso próprio território, os saberes tradicionais estão esparramados como pedaços, e o papel do audiovisual pode ser o de costura desses fragmentos, podendo exercitar a memória de quem já havia esquecido e trazer de volta discussões importantes, como nossas práticas religiosas tradicionais, muitas vezes demonizadas pelas correntes cristãs, ou de começar a discussão em um momento mais contemporâneo do que já não se pratica mais. (GALACHE, 2017, p. 93).

O audiovisual torna-se, assim, espaço de afetos, memórias e de lutas corriqueiras contra um sistema que os quer

¹¹ Referência ao filme do diretor Alberto Alvares. Disponível em: https://youtu.be/Ugu_d4aNAtk. Acesso em: 10 abr. 2021

mortos. O povo Terena traz para o jogo das cenas formas originárias de representação que desmistificam os imaginários preestabelecidos por nós, não indígenas, sobre quem eles são.

Considerações finais

Olhar para o filme de Angelo é revistar toda a complexidade envolvida na etnomídia indígena. Cada frame colocado em sua produção é atravessado por saberes indígenas e, especialmente, pela luta que sua comunidade enfrenta – em um território que abriga duas nações indígenas, o povo Terena e o Kinikinau, tendo este último sofrido duras tentativas de apagamento de sua identidade e pela violência praticada pelo Estado.

Nesse caminho, as produções etnomidiáticas constroem um fortalecimento entre seus pares, transformando oralidade em força sonora e visual. Construções que caminham juntas, conectadas como a natureza e o corpo. Uma provocação que vai ao encontro do pensamento de Ailton Krenak (2019), segundo o qual, para adiar o fim do mundo, é preciso contar mais uma história.

A produção desenvolvida na Retomada Mãe-Terra rememora o cotidiano do povo Terena e Kinikinau, na singularidade de cada sujeito produtor de conteúdo. Essas afetações atravessam quem assiste a sua obra e nos transporta para aquelas territorialidades. Em poucos segundos, ouvimos e olhamos

atentamente as palavras e os olhares dos anciões, o sorriso das crianças e as expressões fortes dos jovens.

Enquanto pesquisadores não indígenas, não podemos limitar a etnomídia a caixinhas nem dizer se determinadas produções feitas por indígenas são adequadas ao conceito. Necessitamos, ainda, ter sensibilidade e cuidado ao enquadrar produções organizadas por não indígenas como práticas etnomidiáticas. Mesmo enquanto aliados ao movimento, não devemos assumir o protagonismo das lutas travadas por esses corpos. É preciso ficar de olho naquilo que Grosfoguel (2016) relata sobre o “extrativismo intelectual, cognitivo e o epistêmico” dos saberes tradicionais, dos quais se extraem ideias como se fossem matérias-primas. ■

[VINICIUS GUEDES PEREIRA DE SOUZA]

Docente no curso de Jornalismo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Doutor em Comunicação pela Universidade Paulista (Unip). Vice-líder do grupo de pesquisa Ciclo da UFMT. Membro do grupo de pesquisas Alterjor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Fotógrafo, jornalista e cofundador do coletivo Jornalistas Livres e da MediaQuatro. E-mail: vgpsouza@uol.com.br

[RAYLSON CHAVES COSTA]

Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFMT. Graduado em Jornalismo pela Universidade Católica Dom Bosco (UCDB). Realizador de audiovisual e integrante do Ciclo-UFMT. E-mail: raylsonc@gmail.com

Referências

ALVARES, Alberto. **Da aldeia ao cinema**: o encontro da imagem com a história. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Formação Intercultural para Educadores Indígenas) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

AMADO, Luiz Henrique Eloy. **Vukápanavo** – o despertar do povo Terena para os seus direitos: movimento indígena e confronto político. 2019. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BRASIL, André. Bicicletas de Nhanderu: lascas do extracampo. **DEVIRES**, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 98-117, 2012.

CARNEIRO, Raquel Gomes. **Sujeitos comunicacionais indígenas e processos etnocomunicacionais**: a etnomídia cidadã da Rádio Yandê. 2019. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2019.

DELGADO, Paulo Sergio; JESUS, Naine Terena (org.). **Povos indígenas no Brasil**: perspectiva no fortalecimento de lutas e combate ao preconceito por meio do audiovisual. Curitiba: Brazil Publishing, 2018.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

GALACHE, Gilmar. **Koxunakoti itukeovo yoko kixovoku, fortalecimento do jeito de ser terena**: o audiovisual com autonomia. 2017. Dissertação (Mestrado Profissional em Sustentabilidade junto a Povos e Territórios Tradicionais) – Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

GROSGOUEL, Ramón. Del “extractivismo económico” al “extractivismo epistémico” y al “extractivismo ontológico”: una forma destructiva de conocer, ser y estar en el mundo. **Tabula Rasa**, Bogotá, v. 24, p. 123-143, 2016.

JESUS, Naine Terena; MOREIRA, Benedito Diécio. Comunicação e cultura: dimensão pedagógica das narrativas indígenas em audiovisual. In: DELGADO, Paulo Sergio; JESUS, Naine Terena (org.). **Povos indígenas no Brasil**: perspectiva no fortalecimento de lutas e combate ao preconceito por meio do audiovisual. Curitiba: Brazil Publishing, 2018. p. 81-98.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Tradução de Marina Appenzeller. 11. ed. Campinas: Papirus: 2007.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MACHADO, Renata. Yandê, Etnomídia indígena e educação. **Revista Cátedra Digital**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 5, 2018.

MALDONALDO-TORRES, Nelson. A topologia do Ser e a geopolítica do conhecimento. Modernidade, império e colonialidade. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 80, p. 71-114, 2008.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: A opção descolonial e o significado de identidade em política. Tradução de Ângela Lopes Norte. **Cadernos de literatura UFF**, Niterói, n. 34, p. 287-324, 2008.

PRIMEIRA Cavalgada Indígena – Grito dos Excluídos. Realizador Jhony Angelo Faustino. [S.l.: s.n.], 2019. 1 vídeo (2 min) Disponível em: <https://bit.ly/3zXeIg7>. Acesso em: 23 fev. 2021.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005. p. 227-278.

SILVA, Janssen Felipe da; ALMEIDA, Eliene Amorim de. Abya Yala como território epistêmico: pensamento decolonial como perspectiva teórica. **Interritórios**, Recife, v. 1, n. 1, p. 42-64, 2015.

TERENA, Naine. Lentes ativistas e a arte indígena. **Zum**, São Paulo, 3 dez. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3uz5R3d>. Acesso em: 1 fev. 2021.

TORRICO, Erick. Decolonizar la comunicación. In: CONGRESO INTERNACIONAL COMUNICACIÓN, DECOLONIZACIÓN Y BUEN VIVIR, 1., 2015, Quito. **Anais [...]**. Quito: Ciespal, 2015.

TORRICO, Erick. Para uma comunicação ex-cêntrica. **MATRIZES**, São Paulo, v. 13, n. 3, p. 89-107, 2019.