



**MAPEAMENTO
DO CINEMA
INDÍGENA
NO ESTADO
DE SÃO PAULO**

MAPEAMENTO DO CINEMA INDÍGENA NO ESTADO DE SÃO PAULO

Organização:



Realização:



SUMÁRIO

07 PREFÁCIO

13 APRESENTAÇÃO

19 SITUANDO
O CINEMA INDÍGENA
NO BRASIL

32 O cenário no
estado de São Paulo

49 MAPEAMENTO

54 Participantes

66 Questionário

71 ENTREVISTAS
E REFLEXÕES

73 O contato
com o audiovisual

75 Formações

77 Militância e política

79 A coletividade
e o papel
dos cineastas indígenas

82 Rede social e celular

85 Relações com
os não indígenas

88 Circulação

99 Recursos financeiros

108 Dois casos concretos
sobre inscrições
em editais

117 ATUAL
PANORAMA
DO AUDIOVISUAL
INDÍGENA
BRASILEIRO

Conversa com
Ariel Kuaray Ortega
120 e Olinda Yawar Tupinambá

Conversa com
Alberto Álvares,
Patrícia Pará Yxapy
153 e Graciela Guarani

175 CONSIDERAÇÕES
FINAIS

Expectativas de futuro
176 no audiovisual

183 Ampliando a formação

Fomentando a produção,
a circulação
185 e a preservação das obras

Ampliando
e desburocratizando
187 o acesso às políticas públicas

197 ANEXOS

Tabela com mapeamento
199 de cineastas e produções

200 Sobre os pesquisadores



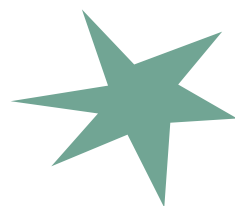
PREFÁCIO POR SPCINE

O setor audiovisual desempenha um papel central na construção da identidade cultural e na pluralidade das narrativas que compõem o Brasil. No entanto, apesar do avanço das políticas afirmativas nos últimos anos, ainda há lacunas significativas na inclusão de profissionais indígenas no ecossistema audiovisual.

O “Mapeamento do Audiovisual Indígena” nasce da necessidade de compreender melhor essas lacunas e propor caminhos para superá-las. O estudo foi concebido após o Departamento de Desenvolvimento Econômico da Spcine identificar a insuficiência de proponentes indígenas nos editais da instituição, o que impediu o cumprimento das reservas de vagas estabelecidas para este grupo dentro das políticas afirmativas. Diante desse

cenário, tornou-se evidente a necessidade de um diagnóstico aprofundado que pudesse esclarecer as barreiras enfrentadas pelos profissionais indígenas do setor e subsidiar ações concretas para mitigar essas desigualdades.

Com esse objetivo, a Spcine, por meio do seu Observatório, encomendou este estudo, que visa não apenas servir como base para aprimoramento e formulação de novas políticas públicas dentro da instituição, mas também oferecer subsídios para que outros órgãos possam ampliar a inclusão dos povos indígenas em suas estratégias voltadas ao audiovisual. O reconhecimento da diversidade como um vetor de inovação e fortalecimento da indústria é essencial para que o Brasil se consolide como um polo criativo plural e representativo de sua riqueza cultural.



O pontapé inicial da pesquisa de campo se deu durante um painel promovido no 3º Fórum Spcine, no qual lideranças indígenas, pesquisadores e agentes do setor puderam trocar experiências e apontar desafios e oportunidades para o fortalecimento da presença indígena no audiovisual. Esse diálogo foi essencial para orientar os caminhos do estudo e garantir que as vozes indígenas sejam o centro do processo.

Mais do que um levantamento estatístico, este mapeamento busca impulsionar a criação de políticas eficazes e sustentáveis que contemplem as especificidades das comunidades indígenas. Acreditamos que fortalecer a participação indígena no audiovisual não é apenas uma questão de representatividade, mas um passo fundamental para democratizar o acesso à produção e à circulação de narrativas,

garantindo que todas as vozes possam ser ouvidas e reconhecidas no cenário cultural e econômico do país. O audiovisual, além de ser uma ferramenta poderosa para mostrar a cultura e recuperar histórias antes contadas apenas pela oralidade, também desempenha um papel essencial na capacitação e profissionalização das comunidades indígenas, ampliando suas oportunidades de atuação no setor.





APRESENTAÇÃO

“Os modos de viver e os saberes dos povos indígenas são vivos, em constante transformação. Longe de serem a cristalização de um passado idealizado pela colonização, se articulam entre a ancestralidade e o contemporâneo, assimilam novas práticas e tecnologias, produzem suas próprias linguagens, criam e expandem os seus espaços de existência, suas maneiras de ver e entender o mundo ao redor. Nesse sentido, o cinema feito pelos povos indígenas tem sido uma expressão desse movimento em toda sua intensidade e diversidade. Então é essencial alargar o fomento a esse cinema, formulando políticas públicas eficientes, sensíveis e acolhedoras a esta pluralidade de visões e jeitos de fazer.”



Esta pesquisa tem o objetivo de contribuir com a formulação de políticas públicas afirmativas voltadas à produção audiovisual realizada por pessoas indígenas. Buscamos fazer o levantamento desses agentes culturais e suas produções, conhecer suas realidades e contextos de atuação, práticas, estratégias e formas de agir no campo audiovisual. A partir de entrevistas, procuramos conhecer as trajetórias desses e dessas cineastas indígenas, a fim de identificar expectativas relacionadas à formação, especialização, profissionalização e inserção no mercado de trabalho. O mais importante neste estudo foi buscar compreender o sentido que dão ao fazer audiovisual, do ponto de vista individual e coletivo, delineando as diferenças em relação ao cinema não indígena. Nessa escuta também identificamos as estratégias adotadas e as dificuldades de produção e distribuição; assim como foram levantados os principais obstáculos e desafios de acesso ao mercado de editais e programas de fomento.

A pesquisa se estruturou em cinco etapas diferentes. Primeiro realizamos um mapeamento de pessoas indígenas envolvidas com o audiovisual dentro do estado de São Paulo: pessoas aldeadas – aquelas que vivem em Terras Indígenas; indígenas oriundos de

fora do estado que vieram para estudar em universidades, como Unicamp e UFSCar; ou que migraram de seus territórios originários para viverem na grande São Paulo. A partir desse levantamento, optamos por entrevistar quinze pessoas com perfis distintos de trajetórias e atuações. A segunda etapa foi a elaboração de um questionário que desse conta dos temas da pesquisa e assim, realizamos as entrevistas de campo na forma de conversas entre os pesquisadores e os quinze realizadores indígenas, a fim de compreender os desafios e desejos das e dos cineastas indígenas. O terceiro momento se deu com a transcrição e leitura das entrevistas que geraram a escrita de textos que buscam destacar os pensamentos dos entrevistados e e as nossas impressões a partir desse processo. Uma quarta etapa, que completa a pesquisa, foi a realização de duas conversas coletivas entre realizadores indígenas já experientes, de outras partes do país, para refletir sobre o audiovisual indígena em São Paulo dentro do panorama nacional do cinema indígena. Por fim, como último momento desse trabalho, elencamos uma série de propostas concretas relativas ao audiovisual para a formulação de políticas públicas específicas para pessoas indígenas, em termos de editais de produção, formas de circulação dos filmes, formação, entre outros.

Com as reflexões e as propostas apresentadas por essa pesquisa, a Spcine tem em mãos uma fonte de informação atualizada, pautada nas vozes indígenas que participaram dessa reflexão, e recomendações para subsidiá-la na elaboração e aperfeiçoamento de estratégias e mecanismos de fomento que atendam melhor ao perfil desse público. Pretendemos que a partir desse estudo, a Spcine possa impulsionar o cinema indígena, fortalecendo a formação, produção e a distribuição de suas obras por meio do acesso efetivo a editais e fundos de financiamento, respeitando suas visões e jeitos de viver, práticas e formas de produção audiovisual. Esperamos ainda que esse importante passo dado pela Spcine reverbere e inspire políticas públicas nacionais eficientes e acolhedoras para toda esta pluralidade de mundos, contemplando o cinema indígena como um todo.



Realizados dentro dos territórios tradicionais, os filmes indígenas se fazem em consonância com a vida local, deixam-se conduzir por seus personagens, pelo ritmo das comunidades. Não raro, quem empunha a câmera é também implicado na trama; a feitura do filme é assimilada à narrativa. São processos mais abertos e livres de criação audiovisual, sem a hierarquia das equipes profissionais, a rigidez de roteiros e cronogramas apertados.

Eles são frutos de uma demanda histórica pela elaboração da autoimagem e pelos meios para narrar a própria história. Nesses filmes é impossível dissociar o estético e o político. Ao mesmo tempo em que são gestos sensíveis de descoberta

e aprendizado da linguagem audiovisual, são também uma reafirmação de compromissos políticos.

Conjugada a sua diversidade, essa filmografia vem decantando temas e características recorrentes. A realização é, em sua maioria, colaborativa, e os participantes muitas vezes dividem as funções de direção, fotografia, som e produção. Não raro, essa abertura ao compartilhamento estende-se também às personagens, que passam a influenciar os rumos do filme. São obras que têm quase sempre um caráter mais aberto e processual, que nascem menos de roteiros estabelecidos e mais no dia a dia das gravações. Há uma recusa (ou

impossibilidade) da especialização, ninguém é somente cineasta. Ao mesmo tempo, a realização está quase sempre submetida às possibilidades e contextos de vida dos realizadores, ao tempo de seus personagens e eventos.

Nos últimos vinte anos, um número crescente de filmes concebidos e realizados por indígenas tem alcançado cada vez mais reconhecimento em mostras e festivais de cinema, galerias de arte, museus, escolas e universidades do país. O cinema indígena feito no Brasil tem acumulado uma filmografia que reflete a diversidade dos povos originários, suas histórias, seus modos de viver, sua realidade atual e suas lutas. Singulares e radicais, os filmes indígenas



contrastam com o audiovisual hegemônico que povoa as telas de cinema e *streaming*.

O cinema indígena, enquanto movimento cultural, não é algo isolado no espaço e no tempo. Ele se articula ao momento presente aliado às lutas pela terra e pelos direitos fundamentais, e caminha junto com o protagonismo indígena nas artes, na literatura, nos meios de comunicação, nas universidades e em outras esferas de saber e difusão cultural. Ele faz parte de um movimento mais amplo, que busca ressignificar os povos indígenas junto ao resto do país, desconstruindo preconceitos e estereótipos historicamente impostos a essas populações. Ao assumirem esses espaços, essas pessoas podem contar histórias sob sua ótica, fortalecer suas identidades e fazer suas demandas serem ouvidas. Ocupar as telas do cinema¹ é um aspecto desse ativismo contemporâneo.

Suas origens remetem às lutas e iniciativas de um passado recente. Em meados dos anos 1980, quando as lideranças indígenas do país já se organizavam num movimento nacional² – com a ajuda de ativistas, intelectuais e organizações da sociedade civil – o VHS chegou simplificando e barateando a realização audiovisual. Pesquisadores, associações e movimentos sociais criaram núcleos de produção e

difusão, assimilando a nova tecnologia às suas práticas de trabalho. No âmbito do indigenismo, algumas pessoas passaram a promover o uso da câmera entre as comunidades atendidas, fazendo registros em parceria e formando cinegrafistas locais. Em 1985, o projeto *Mekaron Opoi D'joi i*,³ levou uma câmera de vídeo para uma comunidade do povo Mebêngôkre do Gorotire, ensinando dois jovens a utilizar o equipamento. Essa iniciativa foi pioneira na introdução de tecnologias audiovisuais em comunidades indígenas brasileiras, permitindo que os próprios membros registrassem suas experiências e aspectos de suas culturas. Também o cineasta Andrea Tonacci idealizou o projeto Inter Povos, que pretendia criar uma rede de comunicação entre diferentes povos indígenas. Inspirado nessas experiências, nasce dentro do CTI – o Centro de Trabalho Indigenista – o projeto Vídeo nas Aldeias (1986), criado pelos indigenistas Vincent Carelli e Virgínia Valadão. O projeto *Kayapó Video Project* (1990), do antropólogo estadunidense Terence Turner, fez parte dessas primeiras experiências de uso do audiovisual em comunidades indígenas.

O encontro com o vídeo causava furor e fascínio. Além de suporte para registrar a memória e a cultura, era uma atividade social apta a empoderar e transformar

os envolvidos, criar e articular grupos, despertar desejos, ensinar maneiras de olhar para si e para o Outro. É importante aqui destacar o pioneirismo de Siã Huni Kui, indígena do povo Huni Kui, talvez o primeiro a realizar um filme no país. Envolvido desde os anos 1970 com a luta dos povos indígenas do Acre por seus direitos e autonomia em relação aos patrões da borracha, Siã filmou acontecimentos históricos e emblemáticos daquele momento: a união política entre os movimentos indígena e seringueiro e suas estratégias da luta, gravou depoimentos de líderes seringueiros como Chico Mendes e de lideranças indígenas como Ailton Krenak. O filme *Fruto da Aliança dos Povos da Floresta*, filmado e dirigido por Siã em 1987, capta a efervescência de um momento crucial da história recente do Acre e da emergência do protagonismo indígena nos anos 1980.

Experiências pioneiras como essa, bem como as primeiras formações de audiovisual, privilegiavam o registro de rituais, histórias míticas e reivindicações políticas. A partir dos anos 1990, essas experiências vão dando lugar a novos e mais amplos processos de formação, cujo intuito não era o de capacitar profissionais, mas sim colaborar para que os indígenas encontrassem uma maneira

própria de usar o aparato, de entender seus fins e sentidos, cabendo a cada comunidade elaborar os seus próprios usos e propósitos para o audiovisual. *Wai'á Rini, o poder do sonho* (2001) do realizador Xavante Divino Tserewahú, é um exemplo dessa primeira leva: composto por registros, de diversas épocas, do ritual de iniciação dos garotos da aldeia sob vários pontos de vista, inclusive os dos participantes. Divino também aparece nas imagens de arquivo, quando foi um dos iniciados. Não apenas pelo conteúdo das imagens e das falas, mas também pelo modo como revelam o seu processo de feitura, a relação dos realizadores com seus personagens, a relação de todos eles com a câmera, seus modos de pensar e expectativas, esses filmes de oficina dão a ver processos de descoberta e construção colaborativa, longe de reproduzir a hierarquia e os modos de produção do cinema hegemônico.

As oficinas do final dos 1990 e início dos anos 2000, sobretudo no contexto do projeto Vídeo nas Aldeias, passam a convidar os participantes a exercitar o olhar para as sutilezas das relações no cotidiano das aldeias, para a experiência de gravar e assistir ao material gerado com a comunidade, descobrindo e discutindo no dia a dia os rumos das



filmagens. Os primeiros filmes foram realizados sobretudo no contexto dessas oficinas de formação do olhar.⁴ Os temas e personagens eram encontrados ou descobertos de forma processual, ao longo das etapas de gravação. Filmes como *No tempo das Chuvas* (Isaac e Wewyto Piyáko, 2000) e *Shomôtsi* (Wewyto Piyáko, 2001), mergulhos no cotidiano e no íntimo de personagens da aldeia Apiwtxa do povo Ashaninka, no Acre, são frutos de um princípio de trabalho que seria a inspiração para muitas das iniciativas vindouras, no contexto brasileiro.

Entre os anos 2000 e os 2010, os filmes produzidos nos contextos de oficina começam a acumular certos temas que serão recorrentes em sua filmografia. Em *Marangmotxíngmo mirang, Das Crianças Ikpeng para o Mundo* (Kumaré, Karané e Natuyu Ikpeng, 2001), os realizadores Ikpeng, com a ajuda das crianças, fazem uma videocarta que mostra sua aldeia e seu jeito de viver. Ao final, pedem resposta: “queremos saber sobre vocês!”; *Kinja Iakaha, um dia na aldeia* (Coletivo Waimiri-Atroari, 2003) e *Xinã Bena, novos tempos* (Zezinho Yube, 2006) são também retratos do cotidiano de comunidades Waimiri-Atroari e Huni Kui, respectivamente. No caso dos Maxakali, em *Tatakox* (Isael e Sueli Maxakali, 2007),

Caçando Capivara e Acordar do Dia (ambos do Coletivo Maxakali, 2009), o registro assinala a presença dos mortos e dos espíritos, aproxima o real e o transe. *A Gente Luta mas Come Fruta* (Isaac e Wewyto Pyáko, 2006) – sobre a demarcação da aldeia Apiwtxa, no Acre, e as ações de proteção ambiental do povo Ashaninka – é um de tantos que narram recorridos históricos sob um ponto de vista próprio. Por vezes, esses filmes mobilizam também materiais de arquivo, reapropriando-se das imagens dos antepassados: em *Pirinop, meu primeiro contato* (Karané Ikpeng e Mari Corrêa, 2007), o ponto de vista dos Ikpeng em relação aos primeiros contatos com os agentes da FUNAI, nos anos 1960, é composto também de cenas narradas e interpretadas pelos próprios Ikpeng sobre os acontecimentos que mudaram radicalmente suas vidas. A lida com a história pode, ainda, tomar formas inusitadas. Em *Priara Jô: depois do ovo, a guerra* (Komoí Panará, 2008), brincando, as crianças Panará trazem à tona o imaginário de violência deixado pelos conflitos antigos entre os Kayapó e seu povo. Essas dinâmicas favoreciam a formação dos coletivos de cinema, de modos mais horizontais de trabalho em equipe. As gravações na aldeia mobilizavam toda a comunidade e não raro a motivação para a feitura do filme era alinhada aos desejos das lideranças.

Embora assinados por realizadores indígenas, é importante notar o quanto esses filmes derivam de processos colaborativos com profissionais não indígenas, uma vez que as oficinas de formação produziam contextos de intensa troca entre eles e os participantes. Talvez por isso, esses filmes tenham tanto uma dimensão “para dentro” quanto uma “para fora”: se, por um lado, realizadoras(es) e comunidades os fazem para se reconhecerem na tela, criar memória e documentar sua cultura; por outro está lá, desde a concepção, o desejo expresso por lideranças, comunidades e pelos próprios realizadores de que os filmes possam ser vistos por pessoas de fora da aldeia, como indígenas de outros povo e não indígenas. Esses filmes vêm ajudando a desconstruir a imagem das culturas indígenas como relicários de um passado (ou de um primitivismo) idealizado e imutável, ainda lugar comum no imaginário da sociedade brasileira. Nas telas, lá estão elas atravessando o presente, em constante mudança, atualização, permeadas pelo mundo que as cerca, com sua consciência, seus desafios e questões. Atualizando a nossa percepção desses povos, eles também nos devolvem uma mirada em relação ao nosso próprio mundo, reorganizando nossa ideia de nação.

Esse formato de oficina foi se consolidando, sendo replicado e depurado a partir das relações entre um número crescente de comunidades indígenas e instituições aliadas como o Instituto Catitu⁵ e a Associação Filmes de Quintal, que a partir da segunda metade dos anos 2000 passaram a desenvolver projetos de formação continuada junto a diversos povos. Além delas, é possível também citar as iniciativas de formação desenvolvidas em contextos universitários como as do OEEI (Observatório de Educação Escolar Indígena) na UFMG e do LISA (Laboratório de Imagem e Som em Antropologia) na USP, além das oferecidas por instituições parceiras históricas do movimento indígena como o Centro de Trabalho Indigenista (CTI) dentro de projetos mais amplos de apoio. Todas elas vinham suprir uma demanda cada vez maior por formação. Conhecer e trocar filmes com os parentes vai se constituir hábito primordial dessa nova cinefilia. Inspirados por esses filmes, que circulam nas aldeias e encontros de todo o país, mais e mais indígenas buscavam pelo trabalho com vídeo.

Na última década, o cinema indígena tem alargado suas margens. Uma leva de cineastas formados nas oficinas dos anos anteriores, nomes como Takumã Kuikuro,

Kamikiã Kisêdjê, Ariel Ortega e Patrícia Ferreira Pará Yxapy, entre outros, têm acumulado experiência. Takumã dirigiu *Itão Koegü, As Hipermulheres* (2011),⁶ que venceu dois prêmios no Festival de Gramado e lhe rendeu uma bolsa de estudos na Escola Darcy Ribeiro, no Rio de Janeiro. Seus filmes recentes – como *Karioka* (2014), no qual ele narra a mudança de vida com a família, da Terra Indígena do Xingu para a capital fluminense; e *Ete London* (2017), uma etnografia reversa que vê caciques, pajés, cerimônias e costumes “de aldeia” na metrópole britânica – têm sido realizados em contextos bem distintos aos das oficinas em sua aldeia Ipatse. Kamikiã Kisêdjê tornou-se um reconhecido fotógrafo e comunicador, além de realizar filmes como *Wotko e Kokotxi: uma história Tapayuna* (2015) e *Carta Kisêdjê para a Rio+20* (2011). Ariel e Patrícia, um casal de realizadores Mbyá-Guarani, foram recentemente homenageados no 17º CineOP, pelo conjunto de sua obra. Assinam filmes juntos como *Bicicletas de Nhanderú* (2011) mas também cultivam parcerias com outros realizadores não indígenas.⁷ Eles são exemplos de um grupo cada vez maior de realizadores que passam a trabalhar de maneira mais autônoma, em contextos mais diversos, deixando a condição de iniciantes para a posição de artistas reconhecidos e formadores de uma

nova geração de cineastas em suas próprias comunidades e em outras aldeias.

Hoje, a oferta dessas oficinas de formação não está mais restrita às instituições historicamente ligadas ao indigenismo ou ao movimento indígena. Muitas ações de formação têm sido realizadas em colaboração com produtoras e outros agentes culturais locais, no entorno das comunidades, viabilizadas a partir de editais municipais e estaduais de cultura. Além disso, instituições de campos diversos como museus, institutos e centros de arte e cultura têm sido mais abertas à colaboração com os indígenas, mais sensíveis a essas demandas. Há, ainda, as oficinas oferecidas em contextos dos projetos de mitigação de impacto socioambiental, como as realizadas em áreas de mineração e megaobras de infraestrutura. Essas experiências e seus contextos tão diversos têm modulado o paradigma da “formação do olhar”, trazendo novos modos de trabalho e novas referências, diversificando a filmografia da última década. Mais recentemente, iniciativas e instituições criadas pelos próprios indígenas buscam ainda mais autonomia na criação audiovisual. Podemos citar experiências como a da ASCURI, uma escola de cinema fundada em 2012 por um grupo de





realizadores Kaiowá e Terena,⁸ ou mesmo as oficinas oferecidas desde 2022 pelo Comitê Interaldeias, uma organização não governamental criada por lideranças Mbyá-Guarani de São Paulo, direcionadas às comunidades impactadas pela ferrovia que atravessa o seu território.

Ao mesmo tempo, nos anos recentes tem havido um aumento da presença de indígenas em escolas técnicas e universidades,⁹ não apenas nas carreiras do audiovisual, mas também em outros cursos de comunicação, artes e educação. Isso tem contribuído não apenas para a formação de novos realizadores e artistas, mas também de pesquisadores, curadores e gestores culturais que passam a trabalhar com filmes. Nunca antes o audiovisual foi tão utilizado como ferramenta para a criação artística, a atuação política, o trabalho em sala de aula e a comunicação nas comunidades de todo o país. A internet amplia o potencial de circulação dos registros, amplia a visibilidade de cineastas, fotógrafos e outros artistas e produtores de conteúdo em escala inédita. Nomes como Alberto Alvares, Graciela Guarani e Olinda Tupinambá estão entre os que encontraram o cinema ao longo de uma trajetória mais ampla, multifacetada, em diálogo com as artes visuais, a comunicação, a educação e o ativismo.

Guarani Nhandeva do Mato Grosso do Sul, Alberto é cineasta e professor em atividade desde 2010. Seu filme mais recente, *Yvy Pyté: Coração da Terra* (2023),¹⁰ foi exibido em diversos festivais no Brasil e no exterior; Graciela é Kaiowá também do Mato Grosso do Sul, cineasta, comunicadora e curadora, recentemente, integrou a equipe de *Falas da Terra* (2021);¹¹ já Olinda, Tupinambá e Pataxó Há há hã da Bahia, tem um trabalho que transita entre o cinema, as artes visuais e a performance, tendo participado da Bienal de Veneza em 2024. Seus curtas *Kaapora - o chamado das matas* (2021), *Equilíbrio* (2021) e *Ibirapema* (2022) foram exibidos em diversos festivais de cinema e exposições, no Brasil e no exterior. Eles estão entre os realizadores que passam a ser cada vez mais reconhecidos como autores, idealizam seus projetos próprios, ampliam a diversidade de suas colaborações e de seus modos de fazer.

Em 2016, na segunda edição do Aldeia SP, a bienal de cinema indígena de São Paulo, os cineastas convidados foram perguntados sobre suas influências. A resposta foi unânime: “os filmes dos parentes”. Hoje, essa efervescência – que nos remete à empolgação das primeiras oficinas nas comunidades, quando descobriam seus parentes pelo vídeo – não está mais

restrita às aldeias e territórios, como antes. Desde os eventos pioneiros como o Vídeo Índio Brasil,¹² passando pelos mais atuais como Aldeia SP, Amotara – Olhares das Mulheres Indígenas,¹³ o Cine Kurumin¹⁴ e o FeCCI,¹⁵ as produções indígenas têm encontrado o seu público em eventos dedicados exclusivamente a elas, também nas cidades. Com esses eventos e a presença também em outras mostras, festivais e circuitos diversos do audiovisual, além de museus, galerias de arte e outros espaços de exposição, elas têm encontrado e dialogado com um público cada vez mais amplo. Enquanto alguns realizadores veteranos, como os já citados Ariel Ortega e Takumã Kuikuro, experimentam reconhecimento em grandes festivais¹⁶ pelo mundo, uma geração de jovens cineastas já começa o seu trabalho inspirada pelos mais experientes, num cenário de mais visibilidade e maiores possibilidades. Se antes a produção dos filmes dependia sobretudo do apoio de instituições indigenistas, parceiras históricas dos povos indígenas, hoje alguns realizadores conseguem viabilizar seus projetos em conjunto com produtoras de audiovisual, museus e galerias, entre apoios e financiamentos mais diversos.

Há também um salto na diversidade de gênero. Cada vez mais realizadoras têm encontrado espaço e reconhecimento

no cinema indígena, um meio que até recentemente era majoritariamente ocupado por homens. Elas, inclusive, foram as agentes na criação de uma rede nacional que busca mapear e articular o seu próprio trabalho. A Rede Katahirine, criada em 2022, visa fortalecer e visibilizar a produção audiovisual das mulheres indígenas do Brasil e da América Latina. É um movimento organizado por mulheres até então inédito no país, mas também pode ser compreendida como a realização recente de uma demanda que já é histórica. Desde pelo menos 2013, quando um grupo de realizadores indígenas e seus parceiros publicaram um manifesto¹⁷ pelo reconhecimento do cinema indígena e pelo acesso às políticas públicas de fomento ao audiovisual, já existe o consenso de que é preciso não apenas garantir a feitura dos filmes e as formações, mas também a circulação da produção e a preservação das obras.



O CENÁRIO NO ESTADO DE SÃO PAULO

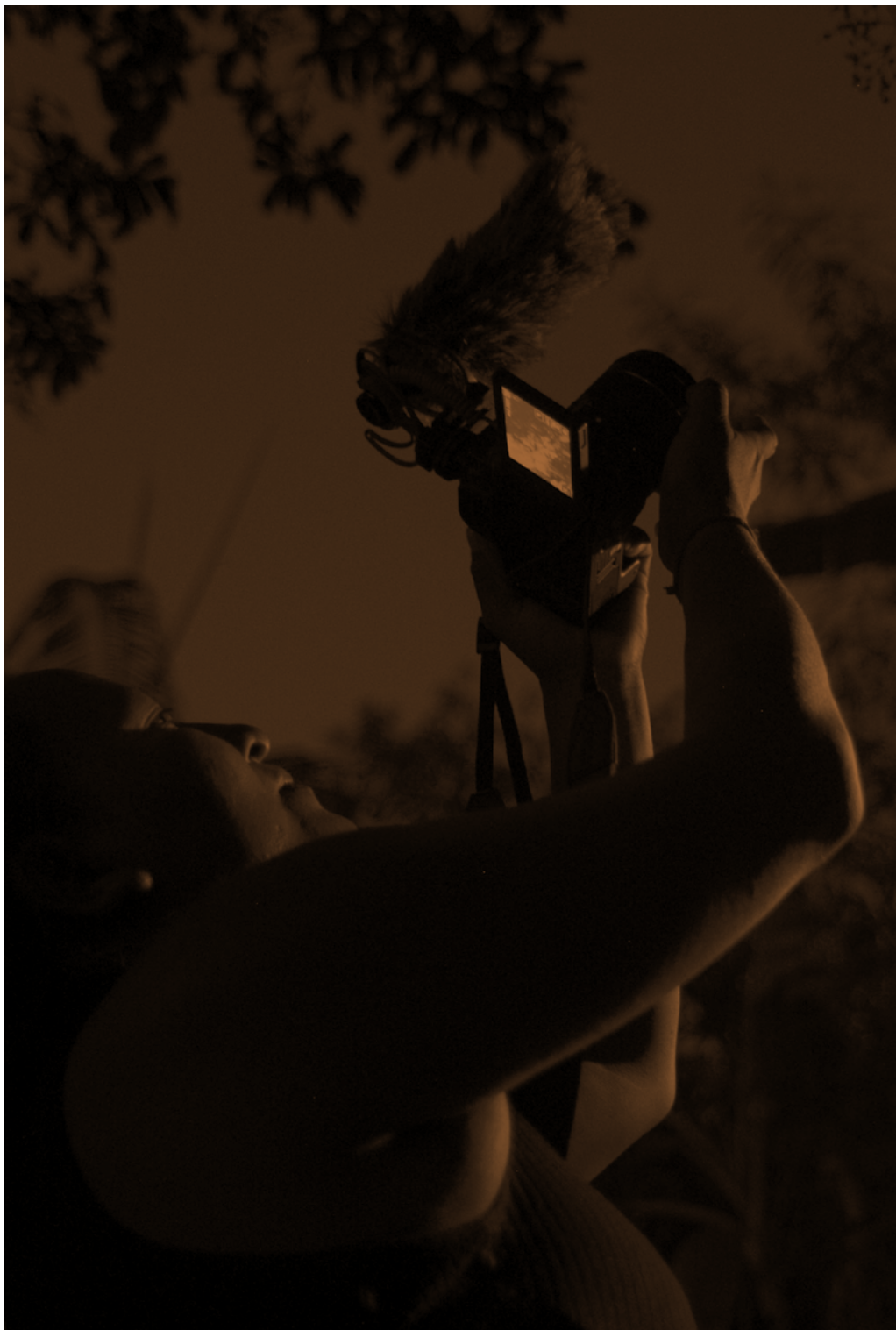


O mapeamento realizado no contexto deste relatório reflete, de modo geral, que a produção audiovisual indígena do estado tem se concentrado historicamente nas comunidades Guarani Mbyá do entorno da cidade de São Paulo e do litoral.¹⁸ Também identificamos uma experiência, ainda inicial, de um coletivo de realizadores¹⁹ na Aldeia Multiétnica²⁰ da cidade de Guarulhos. Um conjunto ainda pequeno se considerarmos o universo da população indígena do estado:²¹ mais de 55.000 pessoas das etnias Mbyá, Tupi Guarani,

Kaingang, Krenak e Terena habitando terras indígenas no litoral, no Vale do Ribeira, no oeste do estado e na região metropolitana da capital, além de etnias²² do norte e nordeste do Brasil, da Bolívia e de outros países da América Latina vivendo em contexto urbano, na capital ou em cidades do interior.

As primeiras atividades de formação audiovisual em comunidades indígenas aconteceram no começo dos anos 2000, no contexto do ponto de cultura Mbyá Arandu Porã, coordenadas por Carlos Papá Mirim Poty, cineasta, professor e liderança Guarani Mbyá e Cris Takuá, Maxakali, professora, filósofa e liderança indígena da aldeia Rio

Silveiras, no município de Bertioga. Ao longo da década, o CTI também ofereceu ciclos de formação em parceria com o Mbyá Arandu Porã em Rio Silveiras e outras aldeias Guarani Mbyá do estado, resultando em filmes curtos como *Guairaka'i ja - O Dono da Lontra* (Alexandre Werá, 2012) e *Ka'a'i - O Ritual da Erva-Mate* (Realização coletiva, 2011).



A partir de 2010, as parcerias entre profissionais do CTI e lideranças Guarani Mbyá, que transcendem os domínios do audiovisual, se desdobraram em experiências e instituições de gestão compartilhada como a Comissão Guarani Yvyrupa²³ (CGY) e o Comitê Interaldeias.²⁴ No contexto de ambas, há ações de formação e registro audiovisual envolvendo participantes indígenas. A CGY tem empregado agentes comunicadores indígenas há mais de 10 anos, responsáveis por registrar atos, encontros e outros eventos, além de alimentar perfis em redes sociais. Já o Comitê Interaldeias prevê, como uma de suas ações no eixo de arte e cultura, um programa de formação audiovisual continuada oferecido para as comunidades Guarani Mbyá e Tupi impactadas pelas obras da ferrovia que atravessa o seu território. A primeira etapa dessas oficinas foi realizada na segunda metade de 2022, reunindo 14 participantes de diversas aldeias e resultando em 3 filmes²⁵ de curta-metragem.

Os profissionais do CTI e os Mbyá coordenaram juntos, ainda, iniciativas de formação audiovisual nas aldeias da capital paulista dentro do Programa Aldeias,²⁶ em parceria com a prefeitura municipal, entre 2014 e 2016. De uma dessas experiências, o trabalho com o Grupo Audiovisual da Terra Indígena Jaraguá levaria à feitura

de *Para'i* (Grupo A.V. da T.I. Jaraguá e Vinicius Toro, 2018), um longa-metragem de ficção pensado para as salas de cinema, que foi exibido em diversos festivais do país e teve sua estreia comercial em 2023. O filme narra a jornada de descobertas de Pará, uma menina Guarani Mbyá que vive em uma das aldeias da região, em constante relação com a capital paulista.

Desde então, os jovens realizadores e lideranças do Jaraguá têm ampliado sua rede de parceiros e embarcado em outros projetos de criação colaborativa. Uma dessas iniciativas, com a realizadora Natália Tupi, Tupinambá do Amazonas residente em São Paulo, resultou em dois recentes curtas documentais. Em *Os Sonhos Guiam e Minha Câmera é Minha Flecha*, ambos de 2024, a cineasta retrata, respectivamente, as trajetórias de Mateus Werá, professor e jovem liderança da aldeia Itakupé, e de Richard Werá Mirim, fotógrafo e comunicador da aldeia Ytu, ambas, localizadas na T.I. Jaraguá.

Outra, uma parceria com a produtora paulistana Laranjeiras Produções, se desdobrou na criação do Guarani Lab, na aldeia Itakupe: um polo de produção audiovisual que busca promover a realização de filmes em colaboração com a comunidade. O mais recente deles,



Javyju (Kunha Rete e Carlos Magalhães, 2024) é um curta de ficção científica que imagina um mundo onde os não indígenas desapareceram. Também no Jaraguá, em março de 2024, uma oficina de cinema fruto da parceria entre a Spcine e o Centro Cultural São Paulo, formou uma nova leva de jovens realizadores na aldeia Yvy Porã.

Ainda no contexto dos Guaraní Mbyá, uma iniciativa de formação para mulheres tem sido realizada pelo Instituto Catitu na Terra Indígena Tenondé Porã, no extremo sul da capital, desde 2022. As oficinas, para além da capacitação no uso das ferramentas, buscam também fortalecer a articulação, mobilização e a atuação política das mulheres por meio do audiovisual. Durante as rodas de conversa, mulheres de diferentes faixas etárias compartilharam vivências, relataram suas histórias e debateram temas relacionados à igualdade de gênero. Kerexu Martim, formada nessas oficinas, realizou o curta *Aguyjevete Avaxi'i* (2023), exibido e premiado no Festival É Tudo Verdade e na Mostra Tiradentes de Cinema em 2024. O curta retrata a retomada do plantio do milho tradicional em terras antes degradadas pela monocultura de eucalipto, reocupadas em 2013.

Falando especificamente da capital, a cidade de São Paulo é a 10ª cidade com

mais indígenas no país.²⁷ A presença indígena se dá tanto pela expansão da malha urbana, que acabou incorporando áreas indígenas, quanto pela imigração de pessoas e grupos de suas terras de origem. Existem duas Terras Indígenas Guaraní Mbyá na cidade, a Jaraguá e a Tenondé Porã, localizadas nas zonas oeste e sul, respectivamente. Além dessa população nas aldeias, há uma significativa porção de pessoas que vivem em contexto urbano, famílias que migraram de diferentes regiões do país, principalmente do nordeste, e de países vizinhos como Bolívia e Peru. Sejam aldeados ou imigrantes, todos enfrentam as inúmeras dificuldades da cidade, os desafios comuns das periferias – como o desemprego, as moradias precárias, a violência e falta de acesso a serviços básicos, o racismo, a invisibilidade e o descaso do poder público, além do preconceito, do questionamento de suas origens e identidades, a falta de espaços para se reunir e expressar suas tradições culturais. O trabalho de alguns realizadores em contexto urbano mapeados por essa pesquisa dialoga com essas questões, como no caso do já mencionado *Para'i*, e dos filmes da também já mencionada Natália Tupi e os da realizadora Aymara, Natali Mamani

que é natural da Bolívia e também vive na capital. Seus filmes *Takhi* (2020) e *Jayankiri* (2022) são ensaios sobre a condição migrante de sua família.

A cidade de São Paulo tem sido, ainda, um lugar de crescente importância para a circulação dos filmes indígenas e para o encontro entre realizadores (e deles com o público). Além da já mencionada Aldeia SP, bienal de cinema indígena que teve edições em 2014 e 2016, há eventos como o Ciclo Mekukradjá²⁸ e o Abril Indígena²⁹ nas unidades do SESC-SP. Os filmes indígenas também têm sido exibidos em festivais realizados na cidade, como a Mostra Ecofalante de Cinema,³⁰ o É Tudo Verdade³¹ e o Festival Internacional de Curtas Kinoforum. Também podem ser vistos nas plataformas de streaming como Itaú Cultural Play e Spcine Play. Além desses espaços, o audiovisual tem marcado presença também em espaços de arte e cultura como a Pinacoteca do Estado, o MASP e as últimas edições da Bienal de São Paulo. Por fim, o recente Museu das Culturas Indígenas³² tem também contemplado essas produções na programação de seu cineclube e em mostras eventuais.



NOTAS

- 1 • Ailton Krenak (SANCHEZ, 2023) diz: “Quando usei a expressão ‘demarcar as telas’ pela primeira vez, em 2014, foi no sentido de desdobrar as conquistas políticas por direitos territoriais que a gente já tinha alcançado a partir dos anos 1980. Agora, há uma nova jornada, que pensa o território não mais como uma questão física, mas também subjetiva”.
- 2 • No Brasil, o movimento indígena começou a se organizar na década de 1970, sobretudo a partir da necessidade de proteger as terras indígenas das políticas expansionistas da ditadura. Lideranças de todo o país passaram a se reunir em grandes assembleias e se articular com o apoio de instituições parceiras nacionais e internacionais, intelectuais e setores progressistas da igreja católica. Em 1983, Mário Juruna, o primeiro deputado federal indígena é eleito no país. Sua eleição reforça a ideia da autorrepresentação, o reconhecimento e a legitimidade da voz indígena na política e no debate público do país. Esse movimento – que reunia nomes hoje históricos como Ailton Krenak, Álvaro Tukano, Ângelo Kretã, Marçal de Souza, Raoni Metuktire, Domingos Terena, Catarina Delfina entre outros – culmina na histórica participação dos povos indígenas na elaboração da constituição de 1988.
- 3 • *Mekaron O poi D’joi* significa “ele, que cria imagens” na língua falada pelos grupos autodenominados Mëbemgôkre (conhecidos por Kayapó). A equipe do projeto era formada pelos antropólogos-videomakers Mônica Frota, Renato Pereira e Luiz Henrique Rios. O projeto foi realizado entre 1985 e 1987. In: “Taking Aim e a Aldeia Global: A Apropriação Cultural e Política da Tecnologia de Vídeo pelos Índios Kayapós”. Dossiê indígena. 2000. Mnemocine. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/osbrasisindigenas/frota.htm>>
- 4 • Essa metodologia das oficinas do Vídeo nas Aldeias, concebida pela cineasta Mari Corrêa, foi inspirada na sua experiência profissional nos Ateliers Varan, a escola de cinema francesa idealizada pelo cineasta Jean Rouch.
- 5 • Desde sua criação em 2009, a organização se dedica à formação audiovisual e política das mulheres indígenas. Em 2022 nasce desse processo a primeira rede audiovisual de mulheres indígenas: a Rede Katahirine.
- 6 • Co-dirigido por Carlos Fausto e Leonardo Sette.
- 7 • Essas parcerias resultaram em filmes como *Teko Haxy - ser imperfeita* (Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Sophia Pinheiro, 2018), no caso de Patrícia; e o recente *A transformação de Canuto* (Ariel Ortega e Ernesto de Carvalho, 2024), no caso de Ariel.
- 8 • Inspirados pelo intercâmbio com o cineasta Quéchua Ivan Molina e com outras iniciativas da mídia indígena boliviana.

- 9 • Além do ingresso regular, via cotas, lembramos aqui também das formações de caráter intercultural oferecidas em universidades federais e estaduais como a UFMG, UFGD e Unicamp, entre outras. Nesta pesquisa, parte da amostra de entrevistados é de alunos universitários.
- 10 • Em codireção com Guilherme Cury.
- 11 • Especial para a TV produzido pela Rede Globo.
- 12 • Mostra de cinema indígena, com encontros e debates, foi realizada regularmente entre 2008 e 2015, no Mato Grosso do Sul.
- 13 • Desde 2018, a mostra é dedicada à produção audiovisual de mulheres indígenas brasileiras.
- 14 • Realizado desde 2011 na cidade de Salvador e em territórios dos povos Tupinambá, Pataxó, Tumbalalá e Kiriri, na Bahia, além das itinerâncias no Parque Indígena do Xingu.
- 15 • O Festival de Cinema e Culturas Indígenas, dirigido por Takumã Kuikuro, foi realizado em 2022, em Brasília e na Terra Indígena do Xingu.
- 16 • *Itã Koegü, As hipermulheres* foi exibido no IFFR de Roterdã e outros festivais importantes pelo mundo. *A Transformação de Canuto* foi recentemente premiado pelo IDFA - Festival Internacional de Documentários de Amsterdã.
- 17 • A “Carta de Diamantina dos Coletivos de Audiovisual Indígenas no Brasil”, publicada por um grupo de realizadores e parceiros no 45o Festival de Inverno de Diamantina, em agosto de 2013.
- 18 • Além de Carlos Papá e Cris Takua, da aldeia Rio Silveiras (Bertioga) e dos realizadores formados pelas oficinas do Comitê Inter aldeias (de aldeias em Praia Grande, Mongaguá e Itanhaém), há também um coletivo de realizadores na Aldeia Paranapuã, em São Vicente, formados pela Oficina Cultural Oswald de Andrade.
- 19 • Sobre tudo das etnias Pankararu e Pankararé, formados em oficinas realizadas pelo SESC Guarulhos (2023) e pelo programa da Oficina Cultural Oswald de Andrade (2024).
- 20 • A Aldeia Filhos desta Terra é um território conquistado em 2017, na periferia de Guarulhos, onde vivem pessoas das etnias Pankararu, Pankararé, Guajajara, Tupi e Timbira.
- 21 • De acordo com informações da Comissão Pró-Índio do Estado de São Paulo. Disponível em: <https://cpisp.org.br/povos-indigenas-em-sao-paulo/> (acessado em 28/10/2024)
- 22 • Em nosso mapeamento, encontramos realizadores das etnias Pataxó, Tupinambá, Pankararu, Pankararé, Baniwa e Tukano.
- 23 • Criada em 2006, reúne lideranças Mbyá do sudeste e do sul do país para coordenar

NOTES

a luta pelos territórios tradicionais.

24 • Criada em 2019, por um grupo de lideranças Guarani Mbyá e Tupi, além de aliados não indígenas, é uma organização que coordena e executa as atividades de mitigação de impacto previstas no Plano Básico Ambiental da duplicação do Trecho Ferroviário Itirapina – Cubatão – Malha Paulista, concessão administrada pela Rumo Logística.

25 • São eles *Xondaro*, *Ka'aguy Reko* e *Karai Kuery Meme*, todos de 2022.

26 • Um programa governamental de valorização e fortalecimento cultural das comunidades Mbyá Guarani na capital.

27 • De acordo com o Censo 2022, conforme reportagem do portal G1, de 07 de agosto de 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2023/08/07/censo-do-ibge-sao-paulo-e-a-10a-cidade-com-mais-indigenas-no-brasil-veja-mapa-de-territorios-delimitados-na-capital.ghtml> (acessado em 28/10/2024).

28 • *O Mekukradjá – Círculo de Saberes* é um encontro que reúne artistas, educadores e lideranças indígenas para compartilhar saberes, experiências nos campos do cinema, das artes, dos direitos, do território e outras questões sociais e econômicas. É realizado pelo Itaú Cultural desde 2016.

29 • Evento anual, realizado desde 2018, nas diversas unidades do SESC São Paulo, traz palestras, rodas de conversa, sessões de cinema, música e outras manifestações culturais dos povos originários do país.

30 • *A Mostra Ecofalante de Cinema* é realizada desde 2012.

31 • Tradicional festival internacional de documentários da capital paulista, realizado desde 1996.

32 • Inaugurado em 2022, o MCI é um museu participativo, concebido e operado em conjunto com representantes dos povos indígenas de São Paulo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller (org.). *Vídeo nas Aldeias 25 anos (1986-2011)*. Olinda, PE, Vídeo nas Aldeias, 2011.

BELISÁRIO, Bernard. “Rebobinando a fita: arqueologia do videotape nas aldeias”. In *GIS-Gesto, Imagem e Som-Revista de Antropologia*, 7. Universidade de São Paulo.

“Carta de Diamantina dos Coletivos de Audiovisual Indígenas no Brasil”
Disponível em: <http://antigo.museudoindio.gov.br/divulgacao/noticias/2-sem-categoria/229-carta-de-diamantina-dos-coletivos-de-audiovisual-indigenas-no-brasil> (acessado em 28/10/2024)

CORRÊA, Mari. “Conversa a cinco”. In: CORRÊA, Mari; BLOCH, Sérgio; CARELLI, Vincent (orgs.). *Catálogo da Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena*. Olinda, Sol Gráfica, 2006. p. 34-48.

CROQUER, Gabriel. “Censo do IBGE: São Paulo é a 10ª cidade com mais indígenas no Brasil; veja mapa de territórios delimitados na capital”. In G1, 07/08/2023.
Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2023/08/07/censo-do-ibge-sao-paulo-e-a-10a-cidade-com-mais-indigenas-no-brasil-veja-mapa-de-territorios-delimitados-na-capital.ghtml> (acessado em 28/10/2024).

SANCHEZ, Leonardo “Em Cannes e na Netflix, indígenas ganham as telas e reacendem debate de autoria”. In *Folha de São Paulo*. 08/05/2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/05/em-cannes-e-na-netflix-indigenas-ganham-as-telas-e-reacendem-debate-de-autoria.shtml>. (acessado em 06/01/2025).

MARIN, Nadja e MORGADO, Paula. 2016. “Filmes indígenas no Brasil: trajetória, narrativas e vicissitudes”. In *A experiência da imagem na etnografia*, eds. Andrea Barbosa et al. São Paulo: Terceiro Nome.

“Povos Indígenas em São Paulo”. Comissão Pró-Índio do Estado de São Paulo. Disponível em: <https://cpisp.org.br/povos-indigenas-em-sao-paulo/> (acessado em 28/10/2024)

TURNER, Terrence “The Kayapo Video Project: a progress report”. In *Commission on Visual Anthropology Review*, Fall 1990, pp. 7-10.

FILMES

Acordar do Dia (Coletivo Maxakali, 2009, 32 min.)

A Gente Luta, mas Come Fruta (Isaac e Wewito Pyãko, 2006, 40 min.)

Aguyjevete Avaxi’i (Kerexu Martim, 2023, 21 min.)

A Transformação de Canuto (Ariel Ortega e Ernesto de Carvalho, 2023, 130 min.)

Bicicletas de Nhanderú (Ariel Ortega e Patrícia Ferreira, 2011, 45min.)

Caçando Capivara (Coletivo Maxakali, 2009, 57 min.)

Carta Kisêdjê para a Rio+20 (Kamikiã Kisêdjê, 2011, 10min.)

Equilíbrio (Olinda Tupinambá, 2020, 11 min.)

Ete London (Takumã Kuikuro, 2017, 20 min.)

Falas da Terra (Série em dois episódios, TV Globo, 2021, 72 min.)

Fruto da Aliança dos Povos da Floresta (Siã Huni Kuĩ, 26min, 1987, 26 min.)

Guairaka’i ja - O Dono da Lontra (Alexandre Werá, 2012, 11min.)

Ibirapema (Olinda Tupinambá, 2022, 50 min.)

Itão Koegü, As Hipermulheres (Takumã Kuikuro, Carlos Fausto e Leonardo Sette, 2011, 80 min.)

Javyju (Kunha Rete e Carlos Magalhães, 2024, 24 min.)

Jayankiri (Natali Mamani, 2022, 8 min.)

Kaapora - O Chamado das Matas (Olinda Tupinambá, 2020, 20 min.)

Ka’a’i - O Ritual da Erva-Mate (Realização coletiva Guaraní Mbyá, 2011, 19 min.).

Ka’aguy Reko (Kuaray Sérgio, Karaí Jekupé e Tata’i Soares, 2022, 23 min.)

Karai Kuery Meme (Ara Claudia, Kerexú Silva, Ywá Aquiles e Werá Sid, 2022, 23 min.)

Karioka (Takumã Kuikuro, 2014, 20 min.)

Kinja Iakaha, um Dia na Aldeia (Coletivo Waimiri-Atroari, 2003, 40 min.)

Marangmotxíngmo mirang, Das Crianças Ikpeng para o Mundo (Kumaré, Karané e Natuyu Ikpeng, 2001, 35 min.)

Minha Câmera é Minha Flecha (Natália Tupi, 2024, 19 min.)

No Tempo das Chuvas (Isaac e Wewito Piyãko, 2000, 38 min.)

Os Sonhos Guiam (Natália Tupi, 2024, 20 min.)

Para’i (Vinicius Toro, 2018, 82 min.)

Pirinop, Meu Primeiro Contato (Karané Ikpeng e Mari Corrêa, 2007, 83 min.)

Priara Jô: Depois do Ovo, a Guerra (Komoí Panará, 2008, 15 min.)

Shomotsi (Wewito Piyãko, 2001, 45 min.)

Takhi (Natali Mamani, 2020, 35 min.)

Tatakox (Isael e Sueli Maxakali, 2007, 22 min.)

Teko Haxy - Ser Imperfeita (Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Sophia Pinheiro, 2018, 39 min.)

Wai’á Rini, o Poder do Sonho (Divino Tserewahú, 2001, 48 min.)

Wotko e Kokotxi: uma História Tapayuna (Kamikiã Kisêdjê, 2015, 50 min.)

Xinã Bena, Novos Tempos (Zezinho Yube, 2006, 52 min.)

Xondaros (Werá Xiklety, Genilson Karaí, Vinicius Tupi e Txaka Retsaka, 2022, 20 min.)

Yvy Pyté: Coração da Terra (Alberto Alvares e José Cury, 2023, 110 min.)

SITES

ASCURI

ascuri.org

CENTRO DE TRABALHO INDIGENISTA

trabalhoindigenista.org.br

COMISSÃO GUARANI YVYRUPÁ

yvyrupa.org.br

INSTITUTO CATITU

institutocatitu.org.br

LISA-USP

lisa.fflch.usp.br

REDE KATAHIRINE:

katahirine.org.br

VÍDEO NAS ALDEIAS

videonasaldeias.org.br







MAPEAMENTO

MAPEAMENTO DE PESSOAS INDÍGENAS ATUANTES NO AUDIOVISUAL NO ESTADO DE SÃO PAULO

O ato de mapear indica a representação através de um mapa. Assim, nosso mapeamento se construiu no espaço, ao identificar nos limites do estado de São Paulo, uma relação de pessoas indígenas que atuam no audiovisual dentro de seus diferentes contextos e trajetórias, habitantes das aldeias ou indígenas que vivem em outros contextos, urbanos ou rurais. O Estado de São Paulo possui um total de 55.295 mil indígenas, destes, 4.180 indígenas estão em Terras Indígenas e 51.115 habitam contextos diversos. Assim, as pessoas aldeadas representam apenas 7,56% da população indígena no estado e 92,44% das pessoas indígenas estão fora de

Terras Indígenas, conforme o Censo Demográfico 2022 do IBGE.¹

Iniciamos a trajetória dessa pesquisa mapeando primeiro os territórios, ou seja, as terras indígenas de São Paulo, a partir de macro regiões como a capital, litoral sul, litoral norte, Vale do Ribeira e interior do estado. São quase quarenta terras indígenas, em sua maioria do povo Guarani Mbyá e Tupi Guarani, localizadas especialmente junto às áreas sobreviventes de Mata Atlântica no estado. As duas únicas terras indígenas fora dessa faixa de Mata Atlântica são aquelas localizadas no interior do estado, nas cidades de Avaí e Tupã, que abrigam uma diversidade maior de povos como Guarani Nhandeva,

Terena, Kaingang, Krenak, Fulni-ô, Atikum e Kaingang-Krenak. Essa visão espacial das terras indígenas em São Paulo é essencial para se entender o contexto dos cineastas aldeados, ou seja, aqueles moradores de aldeias, cujo fazer cinema é constituído pela prática em meio à vida cotidiana, numa relação direta com sua comunidade e seu território. Depois, tal mapa foi se expandindo e buscamos outros contextos, como o caso da Aldeia Multiétnica Filhos dessa Terra, em Guarulhos, comunidade que reúne habitantes de diversos povos indígenas.

Num terceiro momento, destacamos as universidades, como UFSCar e Unicamp, sendo localidades que abrigam uma considerável população indígena no estado, por conta de seus programas afirmativos de acesso e manutenção para estudantes indígenas. A maioria desses universitários são nascidos fora do estado, mas vivem em São Paulo durante os anos da graduação. Por fim, como um último espectro do mapeamento, destacamos algumas pessoas indígenas nascidas em outros países, como Bolívia e Peru, mas que residem atualmente no estado.

Dentro dessa amplitude geográfica, levantamos os nomes de 42 pessoas indígenas (grande São Paulo e estado) que possuíam relação com o audiovisual por terem participado de formações ou já

terem realizado algum tipo de produção de vídeo. Em seguida, a partir desse escopo, desenvolvemos os critérios para a escolha dos entrevistados, focando na representatividade de diferentes localidades e contextos. A ideia foi garantir um panorama dessa variedade das realidades indígenas em São Paulo, e dos diversos tipos de contextos e trajetórias: daqueles nascidos no estado aos que vieram para estudar, dos moradores de aldeias aos que vivem no contexto urbano e universitário, daqueles com experiências individuais aos que representam a realização coletiva de suas comunidades, dos iniciantes com experiências restritas de oficinas até os que já possuem uma carreira no audiovisual. Esses diferentes perfis se mesclam, gerando um panorama bastante plural dos indígenas e do audiovisual paulista.

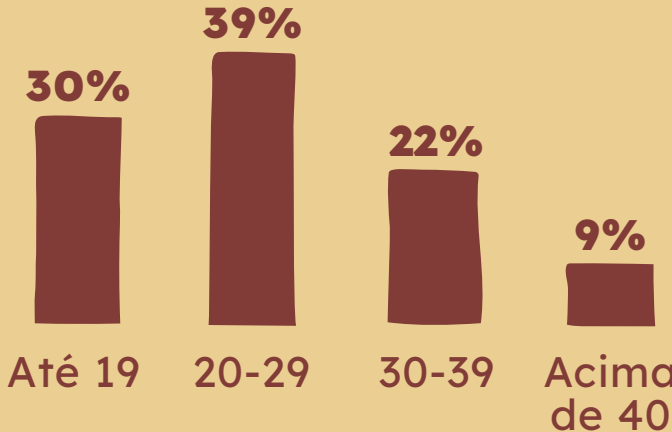


PERFIL DOS PESQUISADOS

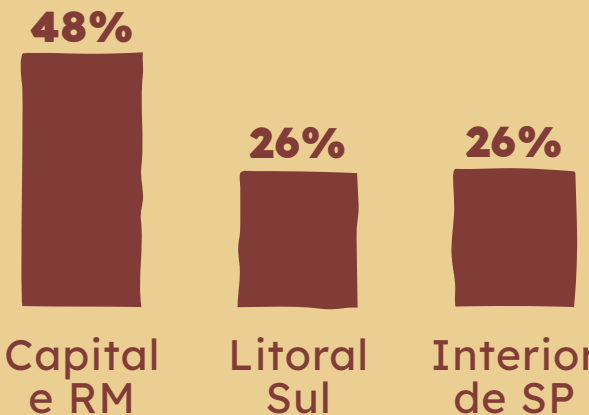
GÊNERO



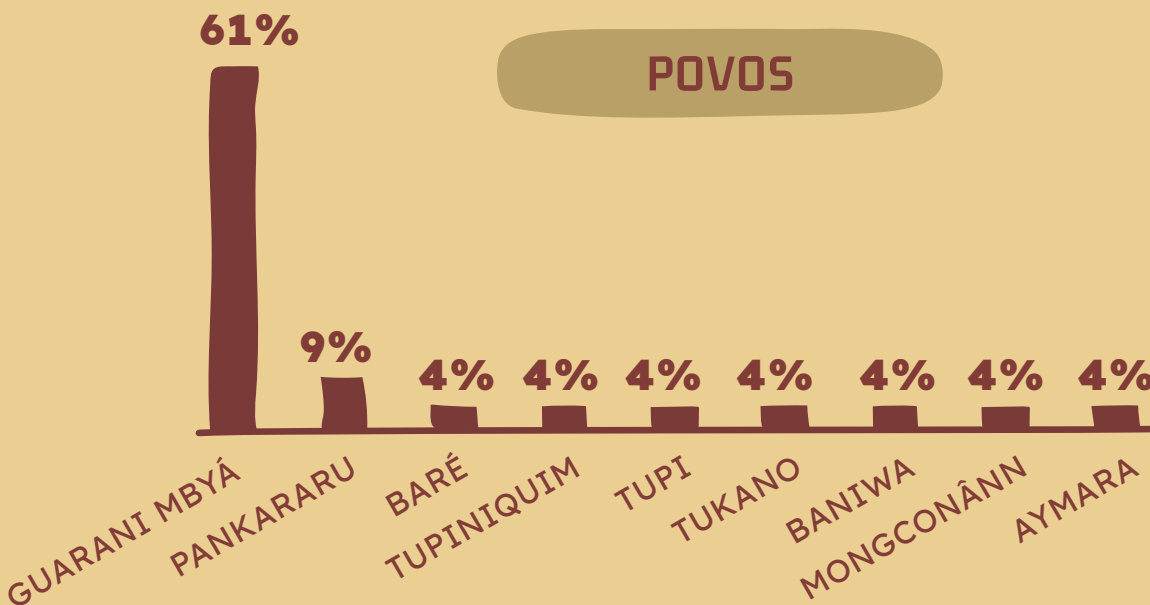
FAIXA ETÁRIA



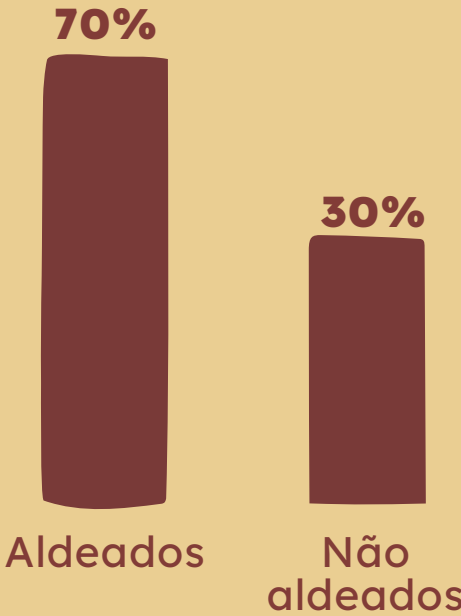
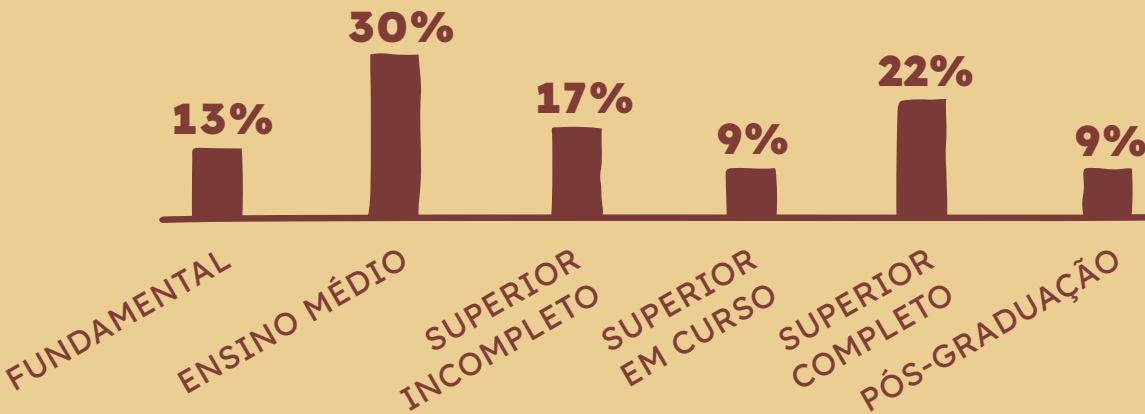
REGIÕES



POVOS



NÍVEL EDUCACIONAL





PARTICIPANTES

Dentro do projeto, foram realizadas 15 entrevistas, sendo 13 individuais, uma em dupla e uma em grupo com 8 pessoas, abrangendo o escopo de pessoas indígenas aldeadas e não aldeadas, com idades entre 16 e 53 anos pertencentes a diferentes povos: Guarani Mbyá, Pankararu, Baré, Tupiniquim, Tupi, Tukano, Baniwa, Mongconânn e Aymara (Bolívia). Os entrevistados residem atualmente em cidades situadas na capital e região

metropolitana (Guarulhos), litoral sul (Mongaguá e São Vicente), litoral norte (Bertioga), Vale do Ribeira (Iguape) e cidades do interior (Campinas e São Carlos). Um quarto dos entrevistados migrou de outras regiões do país para o estado de São Paulo em busca de oportunidades de estudo e de trabalho. A maioria são estudantes da Unicamp e UFSCar, com estreita relação com o território de origem – situados nas regiões Norte (AM), Sul (SC) e Sudeste (ES).



CLENÍLSON ACOSTA do povo Guarani Mbyá, nascido no Paraná e atualmente morador da aldeia Tekoa Porã em Mongaguá, litoral sul do estado. Participou de uma formação de audiovisual de nove semanas, em 2022, realizada pelo Comitê Interaldeias, organização indígena do povo Guarani e Tupi. Em meio a esse projeto realizou o filme de ficção *Xondaros*. A formação teve onze participantes, mas

pela continuidade que Clenilson veio dando depois da formação, o escolhemos como o expoente dessa experiência e representante do contexto das aldeias Guarani do litoral sul de São Paulo. Clenilson vem escrevendo, junto com parceiros, projetos em editais para a realização de curta-metragens. Em 2023 foi contemplado em um edital da Lei Paulo Gustavo da Praia Grande.

Filmografia:

Xondaros (2022, 21 min.)

Tiró e a Onça (2025, curta-metragem)

CARLOS PAPÁ

“Eu nasci em 1970 e meu nome é Carlos Papá. Eu sou do povo Guarani Mbyá, sou da Aldeia Rio Silveira, que fica entre São Sebastião e Bertioga. Tenho 53 anos, nasci em Boiçucanga, mas como na época não tinha um cartório perto, era mais fácil vir pra São Paulo tirar o documento. Então os meus pais vieram e tiraram o meu documento quando eu ainda era bebê. Fiz audiovisual na ECA-USP e com isso eu trabalhei também na Pompeia que tinha uma pequena produtora que na época se chamava Tekhné. Eu trabalhei na Tekhné para poder me sustentar.”



Filmografia:

Jepotá (longa-metragem em pós-produção)

LEVIATHAN Episode 8 (2023, 17 min.) Co-direção com Anita Ekman e roteiro com Sandra Benites, Anita Ekman e Shezad Dawood.

O que é o Conceito do Bem Viver? (2022, 5 min.)

Educação indígena (2022, 4 min.)
Moã Kaaguy (2022, 20 min.)
Teko Poty (2021, 11 min.)
Nhe'ery Jera (021, 9 min.)
Festival indígena Igarapé do Caucho (2018, 40 min.)
Kuarup - Ballet Stagium (2017, 5 min.)
Mensageiros Guarani (2014, 4 min.)
Que Escolas queremos? Um debate acerca da interculturalidade (2013, 12 min.)
Kario-oca (2012, 9 min.)
Manoá - A lenda das queixadas (2000, 17 min.)



CRIS TAKUÁ

“Eu tenho 43 anos, nasci em 1981, dia 8 de maio. Eu nasci na cidade de Atibaia. Eu sou mestiça, meu pai é Maxakali e minha mãe é brasileira misturada com muitas coisas. É para falar um pouco da aproximação com essa coisa do cinema? Olha, eu na verdade nunca fiz um filme, falando assim: ‘Eu vou fazer um filme’. O que aconteceu foi que eu

sempre fui muito curiosa e eu tinha muito interesse pela estética das coisas, por perceber a estética profunda da natureza e o quanto a estética da cidade é uma estética cemitério. Isso sempre me chamou muita atenção e por isso eu fui estudar filosofia, para pensar estéticas e tudo isso. No caminho do meu estudo na faculdade eu conheci o Papá e a gente começou a namorar, aí começamos a caminhar juntos.”

Filmografia:

Jepotá (longa-metragem em pós-produção)
LEVIATHAN Episode 8 (2023, 17 min.) Co-direção com Anita Ekman e roteiro com Sandra Benites, Anita Ekman e Shezad Dawood.
O que é o Conceito do Bem Viver? (2022, 5 min.)
Educação indígena (2022, 4 min.)
Moã Kaaguy (2022, 20 min.)
Teko Poty (2021, 11 min.)
Nhe'ery Jera (2021, 9 min.)

Festival indígena Igarapé do Caucho (2018, 40 min.)
Kuarup - Ballet Stagium (2017, 5 min.)
Mensageiros Guarani (2014, 4 min.)
Que Escolas queremos? Um debate acerca da interculturalidade (2013, 12 min.)
Kario-oca (2012, 9 min.)

JULIANA MINDUÁ

Jovem do povo Guarani Mbyá, Minduá nasceu no Rio Grande do Sul, mas hoje reside na aldeia Jejy-Ty, em Iguape, litoral do Vale do Ribeira, no sul de São Paulo. Faz parte do grupo de jovens comunicadores da Comissão Guarani Yvyrupa (CGY), e é através dessa organização que surgiu e tem se desenvolvido suas experiências com o audiovisual, tendo realizado dois documentários como parte dos trabalhos com a CGY.



Filmografia:

Nhemboaty kunhangue (2023, 25 min.)
Movimento das kunhangue (2022, 40 min.)



KEREXU MARTIM

“Meu nome é Kerexu, em Guarani é Kerexu de Atukamirim, em português é Aparecida. Eu sou Guarani Mbyá, moro atualmente na aldeia Kalipety, que fica no território Tenondé Porã, no extremo sul da capital de São Paulo, em Parelheiros, e eu tenho 22 anos. Nasci dia 16 de março de 2002. Eu nasci na aldeia Tenondé Porã, Quando eu completei 16 anos começou a ter

retomadas e a gente começou a retomar essa aldeia Kalipety. Eu terminei o ensino médio na aldeia mesmo, na Tenondé Porã. Não faço nenhuma faculdade mas já participei de alguns cursos. Por exemplo, na aldeia quando teve o curso de agente ambiental, fiquei uns quatro anos no curso. Fiz o curso de permacultura também,

isso faz um tempo já, sempre participando dos cursos que tem na aldeia, quando tenho a oportunidade de participar. Já fiz cursos de audiovisual também. Quando teve aqui na minha aldeia pelo Instituto Catitu, com as mulheres.”

Filmografia:

Nosso Modo de Lutar (2024, 15 min.)

Aguyjevete Avaxi'i (2023, 21 min.)

LILY BANIWA

“Meu nome é Lily. Nasci na comunidade Nazaré do rio Içana, que fica lá no noroeste amazônico. E eu saí de lá para estudar em São Gabriel da Cachoeira quando eu tinha 13 ou 14 anos de idade, e de lá fui só fazendo esse trânsito de ir para Manaus e depois para Campinas, São Paulo. E isso faz uns 20 anos. Eu estou com 33 anos. Estudei na Unicamp, me formei em Artes Cênicas em 2023 ano passado e agora eu estou no mestrado em Artes da Cena na Unicamp também. Também sou integrante da Rede Katahirine - Rede Audiovisual das Mulheres Indígenas. Eu moro em Campinas, aqui no Barão Geraldo, Cidade Universitária da Unicamp, aqui é minha residência fixa agora, Não me dou muito bem com uma cidade grande como São Paulo, que é muito agitada, não consigo lidar com isso. Então sempre volto pra cá. Para Barão Geraldo. Eu estou aqui há cinco anos.”



Filmografia:

WHAA - Nós, entre ela e eu (2022, 60 min.)

LITHIPOKORODA (2021 27 min.)

Ooni (2021, 6 min.)

Ramo de Rio (2021, 41 min.)

ÍTALO MONGCONÄNN

“Sou Ítalo Mongconänn, sou descendente do povo Laklänõ-Xokleng, sou cineasta e estou residindo onde nunca deixei de residir, que é meu território,



minha aldeia, no estado de Santa Catarina, município de José Boiteux. Eu estou embarcando para uma mobilidade acadêmica para a França, onde vou fazer parte da pesquisa do meu doutorado no Programa de Pós-graduação em Multimeios da Unicamp. Eu estava morando em Campinas, no estado de São Paulo, já fazia aproximadamente um ano. Eu entrei em 2023, mas eu sempre estava nesse

trânsito de ir para a Unicamp e retornar para a aldeia. Porque eu acredito que o meu pensar arte, fazer cinema e tudo mais sempre se interliga com esse mundo indígena e não indígena. Hoje eu tenho 36 anos, nasci em 1988.”

Filmografia:

Resistir: Vários Povos, Uma Só Luta (2015, 19 min.)

Toc Toc, Cuando la Felicidad Toca Tu Puerta (2015, 5min.)

Os Povos Originários Catarinenses (2017, 14min.)

Sob o Signo de Escorpião (2017, 15min.)

Mundo Ilha do Campeche (2021, 50min.)

Aiure (2023, 1h20min.)

TV:

Operador de câmera TV Globo 2021-2022 (vários produtos da casa, jornal, variedades, dramaturgia)

LARISSA TUKANO

“Sou Larissa Ye’padiho Mota Duarte, meu nome de benzimento é Iepadreu, tenho 29 anos de idade, sou do povo Yepamahsã, Tukano, da região do Amazonas, da Terra Indígena do Rio Negro. Curso Artes Visuais na Unicamp e sou uma das articuladoras da Rede Katahirine, a Rede Audiovisual das Mulheres Indígenas. Trabalho com as mulheres da rede dentro do meu território e do bioma amazônico.”



Filmografia:

Wehsé Darasé – Trabalho da Roça (2016, 23 min.)

NATÁLIA TUPI

“Eu sou Natália Tupi, eu nasci em 8 de dezembro de 93, no município de Parintins, Amazonas. Eu estou morando em São Paulo há cerca de dois anos. Estou morando aqui porque São Paulo, pra mim, é onde eu sinto que tem mais oportunidades para o meu trabalho, tem mais portas que se abrem, é onde eu consigo ter um retorno financeiro melhor em relação ao meu trabalho também. Porque lá no Amazonas infelizmente, em Parintins especificamente, é algo que é muito concentrado nas empresas que já estão lá. É um pouco mais difícil entrar no mercado audiovisual lá. Vou mais a Parintins na época do festival, para documentar, fotografar e aproveitar também a família. Então eu fico nesse trânsito. Tenho a casa da minha família lá, dos meus pais, em Parintins. Mas aqui em São Paulo eu moro de aluguel, agora em Itaquera, mas vou me mudar para Pirituba, que é um bairro na zona noroeste, próximo do Jaraguá, que é onde eu convivo mais com os parentes e é onde eu tenho feito mais trabalhos também, realizado documentário com eles e etc.”



Filmografia:

Nhemongaraí: Ontem, Hoje e Amanhã (2024, 14 min.)

Minha câmera é Minha Flecha (2023, 19 min.)

Os Sonhos Guiam (2023, 20 min.)

Pescadores Artesanais da Baixa do São José (2022, 14 min.)

Pequeno Sol (2021, 11 min.)



NATALI MAMAMI

“Eu sou Natali Condori Mamani. Eu tenho 29 anos e sou boliviana, do povo Aymara, mas cresci em São Paulo. Eu vim pra cá muito pequena, com quatro anos de idade. Meus pais me trouxeram quando era muito pequena, e veio eu e minha mãe grávida da minha irmã. Eu tenho duas irmãs mais novas que nasceram aqui. Sou integrante da Rede Katahirine -

Rede Audiovisual das Mulheres Indígenas, do Coletivo Cholitas da Babilônia e assistente de projetos audiovisuais no Instituto Catitu.”

Filmografia:

Marrona Libre (2023, 4 min.)

Thakhi (2020, 33 min.)

El Danzante (2021, 2 min.)

Lembranças em trânsito (2021, 8 min.)

JAYANKIRI (2022, 8 min.)

EMBRYO (2021, 2 min.)

RONILDO VERÁ MIRIM

Cacique da aldeia Paranapuã, território Guarani Mbyá no município de São Vicente, litoral sul de São Paulo. Como liderança da sua aldeia, sua experiência dentro do audiovisual tem se dado no papel de articulador, ao fazer as mediações para a realização das iniciativas em sua comunidade, como na parceria com a prefeitura do município para realizar uma oficina audiovisual com o cineasta guarani Alberto Alvares, ou no desenvolvimento de inscrição em editais através de parcerias com produtores culturais da região.



Filmografia:

Órê Mă Íãn Rivê Hêyn (15 min.)

Tekoá Paranapuã Nhêmbóypy (20 min.)

MBYA RAPÓ [raízes guarani]

Coletivo de audiovisual formado em 2024 por jovens guarani da Terra Indígena Jaraguá, na capital de São Paulo. O coletivo se originou a partir do grupo formado para a realização de uma oficina audiovisual, sob iniciativa da Spcine, e que acontece semanalmente na aldeia Yvy Porã. Fazem parte do grupo: Anthony, Joaquim, Taíque, Ciara, Susana, Edson, Moisés, Gabriel, e Taiuane; jovens entre 15 e 24 anos. Apesar do pouco tempo de existência, o grupo tem tido uma vida bastante ativa, e participado de diversos eventos cinematográficos na cidade, como a Mostra de Cinema, o Festival de Curtas, o DOCSP, entre outros.

Filmografia:

Petyngua - Cachimbo Sagrado (Curta-metragem)

ATL 2024 e o Povo Guarani (Curta-metragem)

Futebol Feminino Guarani (Curta-metragem)



EDUARDO GUAJAJARA

“Sou do povo Guajajara do Maranhão, cidade de Grajaú, tenho 28 anos. Eu nasci na cidade. Minha família vem de duas terras indígenas. A minha mãe é da Terra Indígena Morro Branco. O meu pai vem de outra, mas a gente viveu em Morro Branco quando ele foi chefe de posto da Funai lá. Eu vim para a UFSCar estudar audiovisual. Eu queria audiovisual,

mais pela técnica mesmo, de produzir, né? Eu já tinha uma aptidão, sabe? Eu tinha hobby de fazer vídeos, de tirar fotos. Então vim fazer algo que eu curto, foi nesse sentido que eu escolhi imagem e som.”

Filmografia:

Forró das Antigas (2022, 15 min.)



BEATRIZ PANKARARU

“Sou Beatriz Paulina Pereira. Eu tenho 27 anos, sou do povo Pankararu. Eu nasci aqui em Guarulhos, mas fui criada no meu território indígena, em Pernambuco. Aqui em Guarulhos eu já estou há mais de 15 anos. Eu fui morar no Real Parque junto com os demais indígenas do Povo Pankararu, que vieram do território para ganhar a vida aqui em São Paulo,

porque lá a gente passou por tempos difíceis. Nós tivemos um mini curso com a Bueiro Aberto, no SESC em Guarulhos, onde eles nos ensinaram a manusear os equipamentos, a fazer configurações, a manusear a câmera, trabalhar com luz e sombra. Um aprendizado mais técnico mesmo sobre audiovisual. Aí, depois a gente teve o da Poiesis, que foi o filme que a gente fez, o ‘Essa Terra

é Nossa’, que também está no YouTube gratuito pras pessoas assistirem, onde a gente fala sobre os enfrentamentos que a gente tem aqui no território.”

Filmografia:

Kwa Se jobají yané! Essa Terra é Nossa! (2024, 19 min.)

Urbanidade (2022, 11 min.)

Toré (2022, 8 min.)

Tecnologia (2022, 9 min.)

Religiosidade (2022, 11 min.)

Yané Upyá: Saúde e Território (2024, 11 min.)

GUSTAVO PANKARARU

“Meu nome é Gustavo Henrique da Silva. Eu tenho 18 anos, nasci em 24 de março de 2006. Nasci aqui mesmo em Guarulhos e sou da etnia Pankararu. Eu estou aqui em São Paulo vai fazer seis para sete meses. Em 2023 eu vim pra cá para concluir o terceiro ano do ensino médio e procurar uma faculdade para fazer. Eu comecei a gostar de audiovisual com a minha prima Beatriz. Porque ela ia visitar a gente na aldeia nas férias dela. E ela sempre tirava fotos, passava aqueles filtros de internet, etc. Ela começou a editar também. Eu comecei a me interessar por causa dela. O primeiro cursinho que eu tive de audiovisual foi desse projeto das oficinas culturais. Foi o meu primeiro e até agora só ele mesmo.”



Filmografia:

Kwa Se jobají yané! Essa terra é nossa! (2024, 19 min.)

IURE DOS SANTOS

“Meu nome é Iure dos Santos Martins, sou de Aracruz, estado do Espírito Santo, tenho 35 anos. Nasci em 15 de abril de 1989 na cidade de Aracruz e a minha etnia é Tupiniquim. Eu sempre morei na aldeia. Ano passado [2023] eu comecei a graduação em Imagem e Som. Eu trabalhei nas associações indígenas e lá



sempre tinha pequenas oficinas de audiovisual e eu sempre acompanhava. Achava interessante os jovens aprenderem a respeito do audiovisual. Eu me interessei a partir daí. Também trabalhei como agente de saúde e vi a importância de fazer o registro dos nossos anciãos, que infelizmente se vão, morrem, e um pouco das histórias, do conhecimento deles, é perdido. Aí chegou um ponto que eu larguei

o emprego e pensei: ‘eu tenho que me capacitar para registrar essas conversas que a gente tem lá com os mais velhos’.”

THAYSON BARÉ

“Me chamo Thayson, nasci em 7 de dezembro de 1997. Sou de São Gabriel da Cachoeira. Eu morei lá até os 17 anos. Eu queria muito ver como é o mundo lá fora, que nem nos animes, querendo sair pra ver como que é um lugar novo. Aí tive oportunidade e viajei para o Rio Grande do Sul. De lá, fui para Manaus e depois vim para São Carlos, fazer Imagem e Som. Decidi fazer o curso por causa do cinema e por causa da animação. Gosto de anime e gosto de desenhar também.”



QUESTIONÁRIO

A equipe elaborou um questionário buscando tratar de questões fundamentais levantadas previamente com a Spcine: identificar as barreiras que impedem os indígenas de acessar políticas públicas de audiovisual, explorar quais políticas poderiam atender às suas cosmovisões e necessidades culturais específicas, e compreender o tipo de produção/distribuição audiovisual que faz sentido para eles/elas, considerando as novas ferramentas

tecnológicas. Desenvolvemos um roteiro de perguntas, contemplando uma visão geral da cadeia audiovisual, desde a concepção das ideias até a distribuição dos filmes.

O QUESTIONÁRIO SE DIVIDIU EM 5 PARTES:

01

Apresentação:
dados pontuais como nome e idade, e também acerca da relação com o território (local de nascimento e moradia, motivo da vinda pra SP quando é o caso).

02

Formação:
perguntas direcionadas a entender quantas e como foram as formações em audiovisual pelas quais os entrevistados passaram (dentro ou fora de aldeias, de curta ou longa duração, etc).

03

Relação com o audiovisual:
surgimento do interesse e formas de atuação, que tipo de produção assistem e de que forma, circulação dos filmes produzidos, remuneração, diferenças com o modo de produção do não indígena.

04

Expectativas:
o que gostariam de aprender, projetos a realizar, visibilidade para as produções.

05

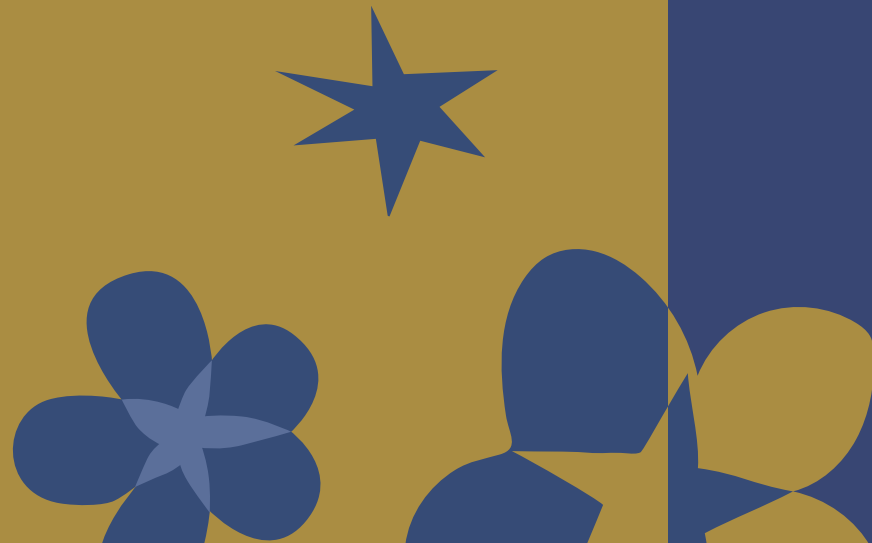
Editais e programas de fomento:
experiência com inscrição e financiamento por editais, quais as dificuldades, como as políticas públicas do audiovisual poderiam ser mais acessíveis.

NOTA

01 • Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/3103/cd_2022_indigenas.pdf (acessado em 28/01/2025).



ENTREVISTAS E REFLEXÕES





A etapa das entrevistas foi o momento central da pesquisa, pois além de fornecer o conteúdo para o trabalho posteriormente desenvolvido, foi também o momento do encontro e de escuta com as e os cineastas indígenas. A partir da realização das conversas e posterior leitura e debate em cima das transcrições das mesmas, elaboramos essa série de reflexões, dividindo-as em algumas temáticas centrais para a experiência das pessoas entrevistadas com o audiovisual. Essas reflexões permitiram identificar padrões e especificidades nas práticas de produção audiovisual indígena, contribuindo para uma compreensão mais aprofundada das realidades vivenciadas pelos cineastas em diferentes contextos.



O CONTATO COM O AUDIOVISUAL

Nas entrevistas realizadas, pode-se perceber que o interesse pelo audiovisual surge a partir de diferentes cenários e motivações. Podemos citar:

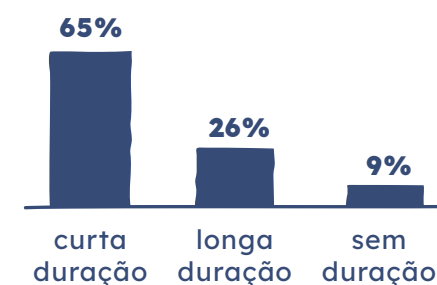
- A participação em cursos livres e oficinas que chegam às terras indígenas por intermédio de organizações sociais ou por iniciativas do poder público.
- Matérias específicas de cursos na graduação que geram interesse pelo audiovisual por intermédio da exibição de filmes ou pela prática de vídeo para realização de trabalhos acadêmicos
- Pelo envolvimento militante em atos e manifestações, utilizando o audiovisual como uma ferramenta política.
- O contato via redes sociais com produções audiovisuais de defesa dos povos indígenas.

- A relação direta com familiares atuantes de forma mais profissional ou que recorreram ao audiovisual como ferramenta de ativismo político.
- O gosto por tirar fotos e fazer registros em vídeo, estimulado pelo uso de celulares.
- O isolamento social imposto pela pandemia com a chegada do COVID, que motivou a execução de projetos usando recursos audiovisuais.

FORMAÇÕES

As formações nas aldeias, sejam mais voltadas ao cinema ou à comunicação e redes sociais, são geralmente a porta de entrada dos indígenas para o audiovisual. Quase todos os entrevistados participaram de algum tipo de curso, porém, há uma variedade enorme de iniciativas, podendo ser breves oficinas de um dia até formações mais extensivas, de

um semestre a um ano. Geralmente possuem algum tipo de mediador, sejam organizações indigenistas e produtoras culturais ou através de pessoas que se relacionam com as aldeias de forma independente. Também há casos em que o poder público realiza diretamente o contato com as comunidades indígenas, em geral, no âmbito municipal.



91% da amostra possui algum tipo de formação em audiovisual, seja ela de curta ou longa duração, e **67% das formações** ocorreram dentro dos territórios

Além do âmbito das formações realizadas nos territórios tradicionais, existe o movimento dos indígenas que procuram

realizar cursos fora das aldeias – esses, são casos menos expressivos. Nessas iniciativas, relatam que as principais dificuldades se



dão no âmbito material, da dificuldade de se transportar e também porque muitas vezes os cursos não oferecem alimentação ou formas de viabilizar suas permanências nesses locais. No caso de indígenas que habitam o contexto urbano, as formações desse tipo ficam mais acessíveis. Existe também o cenário daqueles que cursam ou cursaram a graduação em audiovisual ou em artes e áreas afins, que nesse caso acabam por percorrer um caminho longo de formação. Há entrevistados(as) que se intitulam autodidatas e atribuem a si o desejo de atuar no audiovisual, dada a necessidade de registrar atividades cotidianas da aldeia, que, em alguns casos, posteriormente, viraram filmes.

Existe uma demanda, de forma geral, por formações maiores e mais continuadas, focadas no domínio técnico mas também mais voltadas à linguagem audiovisual, ao “saber fazer filmes”. Em especial, existe um grande *déficit* de formações de edição e pós produção, por serem mais custosas (em um só computador é difícil que mais de 3 alunos

consigam praticar) e de difícil didática, pelo caráter mais sedentário do tipo de trabalho. A maioria dos entrevistados relatou o desejo de aprender mais sobre montagem e vários experimentam sozinhos editar em programa de celular, mais acessíveis, tanto em custo quanto em entendimento, do que os *softwares* profissionais.

O mais comum é que nas localidades mais próximas da capital haja muito mais oferta de formações, seja para as aldeias quanto para que os indígenas possam fazer na cidade. É o caso dos jovens da Terra Indígena Jaraguá, que realizaram em 2024 uma formação com encontros semanais durante todo o ano, financiada pela própria Spcine. Além disso, conseguem participar de diversos eventos que acontecem na cidade. Já em locais como o Vale do Ribeira por exemplo, a oferta de formações é muito mais escassa, como relata a jovem comunicadora Juliana Minduá, que nunca passou por uma formação audiovisual, mas tem conseguido desenvolver seus vídeos e os divulgar nas redes sociais devido ao apoio da Comissão Guarani Yvyrupa.

“Gostaria de aprender um pouquinho de tudo. Roteiro é uma coisa que eu tenho muita vontade de aprender. As outras, como é muito técnico, dá pra você ir treinando. Você consegue. O roteiro não, é um outro estudo, é uma coisa mais elaborada. Você tem que ter um pouco mais de tempo para você investir naquilo, até para poder contar a história do jeito que você quer. Mas aí, além de montagem, roteiro também.”

EDUARDO, 28 anos, Guajajara

MILITÂNCIA E POLÍTICA

Outra forma muito comum de entrada no universo do audiovisual é através do engajamento na luta indígena, pois o movimento político acaba por promover o uso do audiovisual, como ferramenta de registro e difusão de conteúdos. Isso pode acontecer através da gravação de manifestações e grandes atos políticos, como o Acampamento Terra Livre, ou na realização de vídeos de denúncia sobre os problemas que sofrem em suas aldeias, posteriormente divulgados nas redes sociais. Assim, diversos jovens iniciaram sua experiência com gravações nesse tipo de envolvimento e para

muitos acaba sendo uma das principais vias de expressão audiovisual.

Para além da gravação e divulgação de eventos mais claramente políticos, todo audiovisual realizado pelos indígenas parece ser entendido, por eles, como tendo uma importância e um papel político. Muitos citam que a principal motivação para realizarem seus filmes é mostrar suas realidades para fora da aldeia, para rebater certos preconceitos e estereótipos. Ronildo, da aldeia Paranapuá, em São Vicente, aponta que mostrar com filmagens e fotos o plantio e colheita é muito importante para

mostrar o uso que os Guarani fazem de seu território, como argumento político contra aqueles que questionam as demarcações das terras indígenas.

Alguns ainda relatam certos questionamentos internos, sobre aquilo que se pode ou não mostrar, e que por vezes é mais difícil gravar os mais velhos das aldeias. Porém,

de forma geral, hoje em dia, o audiovisual é entendido como uma ferramenta de apoio político para as aldeias, como meio de visibilizar suas reivindicações territoriais e suas especificidades culturais. Entendem que os filmes dão visibilidade para as demandas dos povos indígenas, ao fomentar o debate dentro de uma sociedade atravessada por diversas mídias.

“A tecnologia se torna uma ferramenta para a gente expor o que a gente tem sofrido, o que tem acontecido nos territórios. Seja o contexto de alegria ou de luta.”

BIA, 27 anos, Pankararu

Internamente, o audiovisual contribui para transformações relevantes dentro das comunidades ao promover registros e criar um ambiente mais propício à circulação de informação. Além desses pontos, o

audiovisual contribui para fortalecer o vínculo entre diferentes gerações, pois para recontar a história do seu povo é preciso acessar a oralidade através daqueles que chegaram há mais tempo.

A COLETIVIDADE E O PAPEL DOS CINEASTAS INDÍGENAS

Uma importante característica do processo audiovisual em produções com indígenas é a marca da coletividade. A maior parte dos cineastas indígenas realizam seus filmes inseridos de alguma forma em suas comunidades, seja fazendo seus filmes nos lugares em que vivem, com a participação de pessoas da sua aldeia, ou, realizando vídeos que tratam de problemas e assuntos importantes para seu povo, mesmo morando fora de sua comunidade.

Porém, em alguns contextos que realizamos as entrevistas, não havia uma só pessoa que poderia ser entendida como um cineasta indígena, já que a comunidade se envolveu

de forma coletiva com as formações e produções audiovisuais. Foi o caso da aldeia Paranapuã, em que o cacique Ronildo foi entrevistado, em nome da comunidade, por ter sido a liderança que articulou a formação de cinema e a produção de vídeo. Esse caso se opõe a uma visão mais individualizada do cineasta indígena, e revela essa figura bastante comum no contexto das aldeias, da liderança, do articulador comunitário, que realiza a mediação com os jovens e os mais velhos, assim como com os parceiros não indígenas e o poder público, trazendo recursos e oportunidades em termos de formações e editais. Não é entendido como um cineasta indígena, que desenvolve a ideia

do filme, opera a câmera, faz a montagem. Seu papel se aproxima mais ao de produtor executivo da aldeia, que capta recursos e gerencia todo o processo.

Já o coletivo Mbya Rapo, no Jaraguá, é formado por um grupo de jovens que se articulam de maneira bastante horizontal

e vários deles realizam essas articulações com os os de fora da terra indígena. Tais jovens ressaltam que o papel de cineastas indígenas lhes dá certo destaque no contexto da comunidade mas também traz responsabilidades, já que estão realizando produções que representam toda sua terra indígena, e, no limite, seu povo.

“Acho que no coletivo a gente vai elaborando e enriquecendo a ideia original. Então aí a gente explora, porque são perspectivas diferentes, pessoas diferentes, visões de mundo diferentes. Então acho que no coletivo fica mais rico, menos limitante.”

SUZANA, 20 anos, Guarani Mbyá

Já alguns entrevistados revelam se sentir mais isolados em sua produção audiovisual. Há casos em que em suas próprias aldeias sentem a falta de apoio interno para a realização e estão muito longe de outras comunidades e de parceiros. Outros, que habitam os contextos universitários, estão distantes de suas comunidades de origem e sentem dificuldade de criar grupos e se conectar com os não indígenas.

Uma questão importante revelada pelos depoimentos foi sobre o papel e importância que esses cineastas têm dentro das comunidades. A pessoa que faz audiovisual pode ter uma função, na própria aldeia ou em outras. Alguns dizem que após um tempo de atuação, foram chamados por lideranças de outras regiões para acompanharem eventos das aldeias e fazerem registros. Mesmo entre os anciãos, hoje em dia parece haver mais aceitação para a realização de entrevistas do que rejeição.





REDE SOCIAL E CELULAR

A presença do celular e das redes sociais no contexto atual mudou a configuração da produção e difusão audiovisual das comunidades indígenas. O uso das câmeras digitais dos celulares tornou acessível a produção de imagens dentro das aldeias. É possível questionar a qualidade e forma de uso desses equipamentos, mas fato é que o acesso às câmeras hoje em dia é difundido mesmo dentro dos contextos indígenas, especialmente em São Paulo. Além disso, a distribuição e exibição de conteúdos audiovisuais, segmentos historicamente mais inacessíveis da cadeia audiovisual, restritos a festivais, cinemas comerciais e canais de

televisão, ganharam com as redes sociais uma gama de possibilidades, já que qualquer um pode postar conteúdos em seus perfis em redes como Facebook, Instagram, TikTok, e inserir vídeos nas linhas gratuitas do youtube, vimeo ou mesmo difundir vídeos diretamente para seus contatos no Whatsapp, Telegram, etc. Contudo, a possibilidade de difusão dessas redes é também limitada, seja no tempo e formato dos próprios vídeos, já que cada rede suporta um limite máximo de tamanho e duração para os vídeos, assim como de difusão, já que somente os amigos e seguidores das pessoas irão ter contato com aquela produção.

“Olha, eu acho que ainda não compartilhei em redes sociais, mas eu acho que essa distribuição e acesso é por indicação mesmo, como a professora Júlia me indicou pra você, então você vai indicar para outra pessoa, e a outra pessoa vai indicar para outra pessoa. Eu acho que desse jeito, vou participando de festivais, dos eventos assim. Eu mesmo, pessoalmente, ainda não compartilhei, para divulgar mesmo. Mas, como articuladora da Rede Katahirine, já consegui levar o meu documentário para mostrar para minha comunidade, mostrar para outros espaços. Isso me influenciou a levar mais documentários dos parentes e meu em outros lugares como escolas, comunidades indígenas; também indicar pelo Whatsapp, a Rede Katahirine me proporcionou fazer esse trabalho, mas antes não, eu ficava assim, só ia quando me convidavam”.

LARISSA, 29 anos, Tukano

De toda forma, as câmeras de celular e as redes sociais operaram certa revolução no acesso à produção e difusão de conteúdos, e tal movimento chegou às aldeias. Clenilson Acosta revela que depois da primeira formação audiovisual da qual participou, começou a realizar vídeos com seu celular, por vezes de brincadeiras, por vezes mais relacionados às tradições de seu povo Guarani. A partir desses experimentos criou o perfil no Instagram “Na minha aldeia”, no qual posta conteúdos ligados ao dia a dia de sua comunidade. As fotos e vídeos são difundidos nas redes sociais, e acabam circulando mais na sua própria aldeia e entre outros Guarani Mbyá. Clenilson diz que

os comentários acabam sendo feitos pelos próprios Guarani, mas também atinge pessoas de outros povos indígenas, os “parentes”. Juliana Minduá também relata que a maior parte das interações virtuais é realizada entre os próprios indígenas, mas que os *jurúds* (não indígenas) também acabam fazendo comentários em seu perfil e por vezes, através das redes, iniciam um contato que depois resulta em visitas presenciais.

Mas existe, é claro, um conflito entre tradição e modernidade, e diversas lideranças apontam que os celulares e redes sociais estão afastando os jovens indígenas de suas tradições. O uso do vídeo, porém,

pode direcionar essas tecnologias para algo proveitoso dentro de suas comunidades. Clenilson aponta que antes de sua entrada no audiovisual se interessava menos por sua cultura e que agora, através das gravações, busca saber mais sobre as tradições Mbyá e conversar com os mais velhos. Ronildo,

como cacique da aldeia Paranapuã, pensa que é inevitável que os jovens estejam ligados às novas tecnologias e procura incentivá-los a fazer uso delas de uma forma proveitosa para seu povo, incentivando-os a realizarem registros de rituais e práticas tradicionais.

“Porque às vezes a rede social, ela... não a rede social em si, mas o aparelho que tá ali na mão deles é algo que pode trazer muitos benefícios também pra eles, mostrando a comunidade, falando da cultura, falando como é que descreve um bom dia, qual a tradução, porque às vezes é bem importante ter esse incentivo, porque não adianta a gente... eu, na função de cacique, chegar e falar: ‘Ah, vocês estão muito na rede social, vocês têm que parar com isso.’ Não adianta eu só pedir pra parar, eu tenho que mostrar o outro incentivo pra eles também, de que aquele aparelho ali pode agregar com aquilo que eu tô querendo. Aí eu falo assim: ‘Ó vocês estão usando muito o celular, vamos mostrar um pouquinho do trabalho que a gente vai fazer ali? Vamos lá entrevistar o ‘xamôï’ (ancião), vamos lá na casa deles, vamos conversar um pouquinho com eles, aí vocês gravam’ E assim vai fazendo. Acho que incentivar os jovens a fazer um trabalho é algo que eu tô sendo sempre bem ativo. Eu quero muito que eles sejam pessoas que mostrem um outro olhar pra outros adolescentes de outras aldeias”.

RONILDO, Guaraní Mbyá

Além da câmera do celular, é nesse aparelho que a maioria dos jovens cineastas indígenas tem realizado também a edição de seus vídeos. Os aplicativos gratuitos e mais simplificados

de montagem possibilitam a criação de vídeos mesmo para aquelas pessoas que ainda não possuem um domínio mais amplo das ferramentas e da linguagem de edição.

RELAÇÕES COM OS NÃO INDÍGENAS

Um aspecto central da produção de filmes indígenas é a criação de parcerias com os não indígenas. Historicamente, os cineastas indígenas foram sendo formados e realizaram suas produções através de diferentes relações, por vezes com organizações indigenistas que possuem um trabalho constante dentro das comunidades, outras vezes através de parcerias mais pontuais e individualizadas. Muitas formações tiveram como foco proporcionar autonomia para que os povos indígenas pudessem se apropriar das tecnologias e realizar seus filmes de maneira independente. Porém, o alto custo dos equipamentos e a dificuldade na etapa da edição são constantes entraves à produção autônoma das aldeias.

Nas etapas da captação de recursos e da circulação dos filmes indígenas, é possível observar uma dependência ainda maior dos parceiros. A inscrição em editais e festivais de cinema exige familiaridade com sistemas online, práticas de leitura e escrita burocrática, muitas vezes distantes das comunidades indígenas. Também é necessário se inserir em uma rede de circulação de informações, pela qual são difundidas as notícias de abertura de editais e festivais de cinema.

A introdução paulatina das políticas afirmativas em editais e programas de fomento ao audiovisual tem trazido novas





perspectivas para a criação de parcerias para a produção. As cotas em editais para indígenas abrem um espaço para o interesse de pessoas indígenas na inscrição. Entretanto, mesmo com as cotas, os editais possuem um nível de dificuldade bastante alto para seu entendimento e solicitam textos e documentos complexos.

De outro lado, as cotas têm despertado o interesse de produtores culturais em realizar parcerias com pessoas indígenas.

Assim, surgem novos parceiros para projetos audiovisuais, porém tais relações podem também ser vistas com desconfiança pelos indígenas, já que são aproximações recentes e pontuais, vinculadas somente aos editais e suas possibilidades de realização.

Questionado sobre o desejo de aprender a se inscrever sozinho em editais, para evitar a dependência dos não indígenas, Clenilson Acosta diz o seguinte:

“Eu quero aprender essa parte também, de fazer, mandar as ideias, inscrever no edital, quero muito aprender, é importante. Mas mesmo assim eu divido, eu quero fazer com os professores da formação e junto, misturado com os parentes, com os alunos que já se formaram. Eu acho bem legal, eu acho que não tem problema. E não tem essa de tem que fazer só indígenas. Como falei, queria aprender a fazer essas coisas, mas mesmo aprendendo assim eu chamaria, convidaria esses amigos, companheiros pra trabalhar junto”.
CLENÍLSON, Guaraní Mbyá



CIRCULAÇÃO

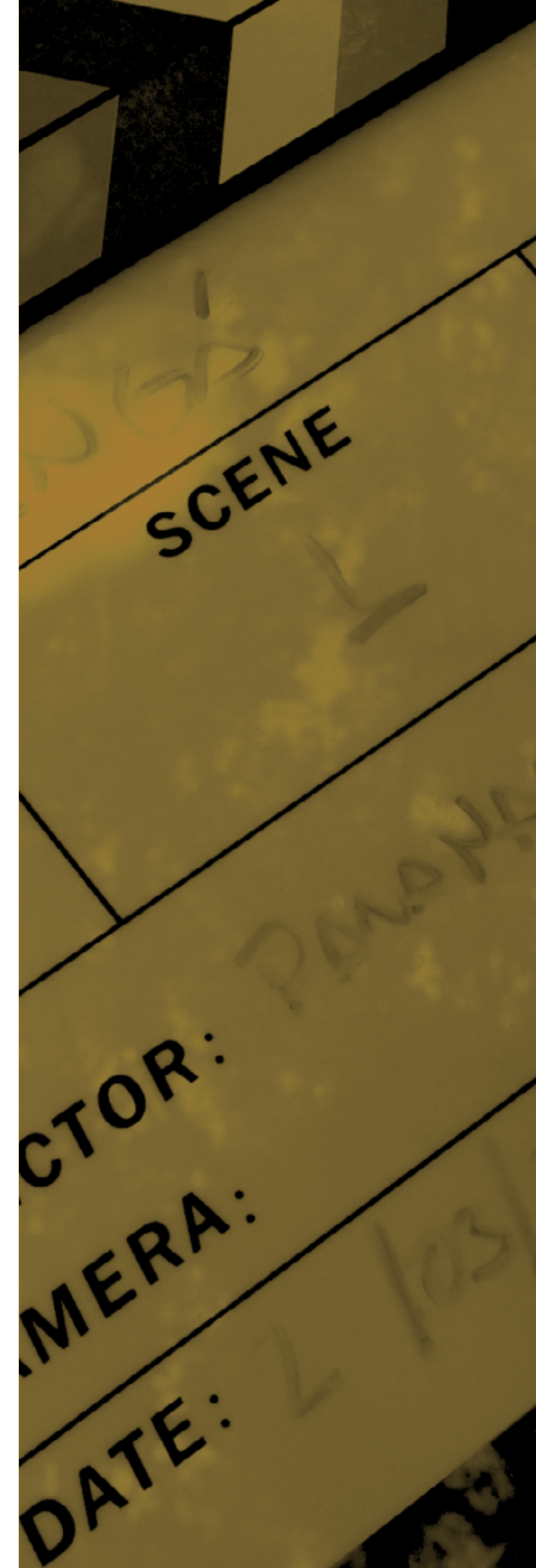
REFERÊNCIAS E DIFUSÃO DAS OBRAS

Existem dois tipos de circulação: a de filmes dentro das aldeias e a circulação de filmes feitos por indígenas para fora dos territórios tradicionais. Dentro das aldeias de São Paulo as pessoas ainda têm utilizado a TV como um suporte para a recepção de conteúdos audiovisuais, seja via TV Aberta ou simplesmente como aparato de exibição, a captar sinais de streamings como o Netflix. Entretanto, a geração mais nova tem optado por assistir filmes nos celulares, em plataformas de *streaming* e no Youtube. Em geral, são produções da indústria americana, filmes de grande porte, mas às vezes com algum tipo de aproximação com a cultura indígena. Clenilson Acosta diz gostar de filmes como Tarzan e Rambo pela ligação dos personagens com a floresta.

Muitos dos entrevistados revelam buscar também filmes feitos pelos “parentes”, e aqueles que estão inseridos dentro dessas mobilizações políticas acabam por receber mais indicações de filmes de cineastas indígenas. Juliana Minduá, conta que em sua aldeia a maioria das pessoas vê filmes americanos na TV, mas ela própria, por ser parte da Comissão Guarani Yvyrupa recebe conteúdos feitos por indígenas através do Whatsapp. Ronildo menciona que busca ativamente filmes de outras comunidades, no Youtube, para exibir na aldeia, ou recebe *links* por Whatsapp. Conta também que ele próprio articula exibições de filmes na escola da aldeia e vê isso como uma maneira de incentivar os jovens à prática do *nhandereko*, o modo de vida guarani. Diz que por vezes, nessas



exibições, apresenta filmes com maus exemplos, ou seja, produções em que os indígenas são representados de maneira estereotipada e racista, para suscitar debates já que as exibições por si só não são suficientes, havendo a necessidade da realização de conversas posteriores às exibições a fim de problematizá-las e reafirmar suas identidades. Ronildo também tece comentários sobre a necessidade de se levar as produções audiovisuais indígenas tanto para dentro quanto para fora de seus territórios.



“É, acho que pra divulgação, acho que deveria ter um incentivo também de chamar cineastas indígenas pra mostrar o trabalho das comunidades, mostrar o cotidiano feito pelo próprio cineasta indígena. Não sei, mas eu penso que deveria ter algum edital também específico pra eles, pra estar mostrando o trabalho, e espaço também, tem que ter um espaço, procurando também as comunidades que têm algum trabalho a ser mostrado e se tem algum trabalho feito internamente, que pode ser mostrado pra sociedade, que é interessante. Acho que é isso que faltou. Ou então fazer um... como é que o pessoal fala mesmo? É política pública. Eu acho que o que falta também é uma política pública voltada para os indígenas mostrarem o trabalho dentro da comunidade. Um cinema sobre o olhar deles, da comunidade, mostrando a real vida do povo indígena dentro da aldeia. Acho que isso é o que tá faltando”.

RONILDO, Guarani Mbyá



“No site da Rede Katahirine tem bastante filmes disponíveis que eu não ia saber se eu não estivesse dentro da Rede para ver. Nesse lugar de articuladora também fui ter curiosidade de assistir aos filmes para poder levar em um lugar, para poder ter um domínio do que está sendo tratado naquele documentário, para você ter essa segurança de falar diante de outro público indígena ou não indígena sobre aquilo. Fiz exibição na minha aldeia e na Unicamp dos filmes que eu vi da Rede. Então isso também me influenciou a ter curiosidade de assistir os documentários das outras parentas, até porque a realidade é diferente, né? E por mais que somos todos povos indígenas, temos nossas diferenças culturais, começando pela língua, pelas cores, pelo território e o nosso sagrado também, a gente conta em versões diferentes. Então eu gosto de assistir, por exemplo, tem a Narrativa de Cotia, tem da cerâmica também, tem da cerâmica mostrando fisicamente, cerâmica com desenho. Tem sobre a retomada do território, sobre a memória das vózinhas de outras comunidades. Então isso pra mim aproximou um pouco das outras culturas, mesmo não conhecendo pessoalmente, através disso eu vou me conectando também. E alguns tem a ver com a minha realidade também. Penso: ‘Nossa, elas trabalham desse jeito, mas a gente trabalha desse jeito. Nossa, eles chamam aquela fruta desse jeito, mas a gente chama desse jeito. E tem esse grafismo... Aí olha, esse daqui é de jabuti, mas a gente chama desse jeito’. Então essa conexão, eu vejo e vou aprendendo e me comparando também com a minha realidade, né?”

LARISSA, 29 anos, Tukano





Os festivais e mostras de cinema costumam ser a primeira janela de apresentação de um filme quando finalizado, porém somente um em cada três dos entrevistados já exibiu suas obras em festivais. O universo dos festivais de cinema é imenso e complexo, e é preciso

Apenas 35% dos pesquisados já exibiram suas obras em festivais.

“Nunca abri para ver o que tem que fazer para se inscrever no festival, né? Então, para mim, isso é um mistério.”

KEREXU, 22 anos, Guaraní Mbyá

saber discernir em quais deles vale a pena inscrever seu filme. Com algumas exceções, esse trabalho acaba sendo feito geralmente pelos parceiros não indígenas.

13% já participou de festivais internacionais

(Argentina, Praga e França).

“Olha, meus filmes estão disponíveis no Youtube. Desde que a gente escreveu os projetos dos filmes, e sempre tive ajuda pra escrever projeto, a intenção era realmente que eles se tornassem públicos, né? Que estivessem disponíveis para serem acessados pelas escolas, pelas universidades, por essa cobrança que eu fazia na Universidade de que não tem material que fale de verdade sobre indígenas, então eu decidi criar material para estar disponível. Os filmes não foram criados pensando em como podemos vender, pensando em mandar para mostras e festivais. A intenção veio de realmente deixar eles bem disponíveis lá no Youtube, estão lá, mas eu nunca inscrevi em festival e mostra pra passar eles. Mas quando as pessoas convidaram, aí eu mandava. Porque, como eu falei, eu tenho muita dificuldade com esse negócio de escrever. Então, às vezes as exigências para inscrever alguma coisa são muitas, eu quase não tenho tempo também. Mas com esses convites para exibição deu certo. Assim, eles foram para a Bienal das Amazônias também, teve uma exposição em Brasília... Eu acho que eu inscrevi com ajuda foi o filme ‘Lithipokoroda’ para Quadrienal de Praga, eu acho que foi o único lugar que eu inscrevi o ‘Lithipokoroda’ para expor lá, mas os resto foi assim na força do universo querendo que aconteça”.

LILY, 33 anos, Baniwa

Há entrevistados que já tiveram filmes premiados em festivais e já participaram de festivais internacionais (Argentina, Praga e França), mas são minoria. Há quem faça a ressalva de que nem sempre é fácil obter informações sobre esses eventos – quando acontecem e como participar. Alguns cineastas indígenas, mais experientes e muito engajados no audiovisual, reportam que

raramente apresentam seus filmes em festivais, pois exige tempo e dedicação. Participar de festivais internacionais pode ser ainda mais complicado em razão das taxas de inscrição e de legendas em outras línguas. Contudo, os que já participaram desses eventos enxergam neles a oportunidade de propagar o conhecimento sobre seus povos, mas também uma forma de ampliar a rede de contatos.

35% dos pesquisados
relata já ter recebido algum tipo
de pagamento para participar de eventos
relacionados às suas produções.

Atualmente grandes festivais de cinema têm dado maior atenção às produções indígenas, com o aceite de diversos filmes ou com o convite para que cineastas indígenas participem como debatedores ou júri, ou realizando mostras específicas

com estes produtores. Cada vez mais tem surgido festivais exclusivamente de filmes feitos por indígenas ou no contexto de suas comunidades. Esse estímulo busca criar maior visibilidade e repercussão das produções das aldeias.

“A gente consegue sentar, produzir, montar o roteiro, buscar o que a gente quer, só que entram questões como: ‘Ah, depois que estiver pronto, se eu quiser exibir esse filme, eu vou exibir aonde? Onde eu vou mostrar?’ Acho que equipamento de modo geral, né? Porque eu só tenho literalmente uma câmera, um celular e um sonho. Ainda falta muita coisa pra comprar. Equipamento de som, um projetor, uma tela.”

BIA, 27 anos, Pankararu



Além dos festivais há diversas maneiras de se exhibir essas produções. Existem as exhibições mais informais ou ligadas a processos educativos, como em cineclubes, escolas e universidades, ou as de cunho

cultural, como em museus e centros culturais. Por fim, há as raras exceções de filmes indígenas que conseguem se inserir nos cinemas comerciais, no caso de produções de longa-metragem.

Outro foco da circulação dos filmes é aquele que se volta para dentro das terras indígenas. Como mencionado por Ronildo, escolas públicas nos territórios são por vezes espaços usados para a exibição dos filmes, assim como pátios e espaços comunitários, como as casas de reza Guarani Mbyá. Alguns poucos cineastas relatam evitar expor suas obras fora da aldeia, pelo cunho extremamente pessoal, e há quem priorize a exibição de seus filmes apenas no território de residência, por questões políticas.

De forma virtual, os filmes são geralmente difundidos na internet, via canais como Youtube e divulgados pelas redes sociais. Vez ou outra, os filmes são comprados para serem exibidos em canais de TV a cabo ou plataformas de *streaming*. Essas últimas, ainda em crescimento e propagação, podem vir a ser um modo de circulação dos filmes de indígenas para o público mais amplo.

Apesar da existência das plataformas gratuitas para circulação audiovisual, nem todos os cineastas indígenas conseguem subir os arquivos de suas produções, são poucos os que demonstram maior conhecimento das funcionalidades disponíveis, como por exemplo, a opção de legendar filmes em outros idiomas. Além disso, uma internet de qualidade para subir arquivos grandes, também é uma dificuldade.





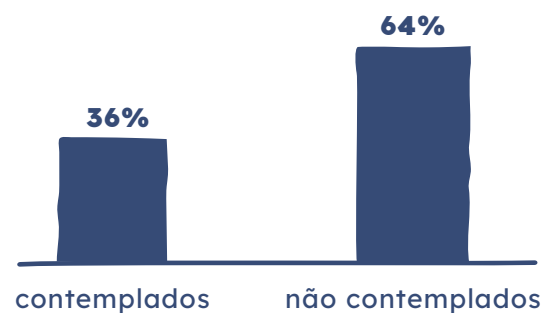
RECURSOS FINANCEIROS

EDITAIS E PROGRAMAS DE FOMENTO

São várias as formas através das quais os filmes desses cineastas indígenas foram produzidos. Muitas obras são o resultado final de oficinas de audiovisual das quais participaram. Outras, são realizadas de forma independente, sem recursos financeiros de editais ou outras formas de fomento. A remuneração na produção não é a regra, mas acontece em alguns casos. Alguns tiveram uma remuneração direta para gravar ou produzir vídeos, em geral de ONGs indígenas ou indigenistas. Em alguns casos os filmes são financiados com apoio direto de organizações estrangeiras, como no filme *Jepotá*, longa metragem ficcional

de Carlos Papá, em fase de finalização, que recebeu verba por parte do Ministério do Meio Ambiente da Noruega.

Os editais de fomento direto à produção audiovisual, para os não indígenas, são a maneira mais difundida de se viabilizar financeiramente a realização de um projeto de filme. Porém, historicamente, as políticas públicas de cultura sempre foram uma realidade distante para que os povos indígenas pudessem acessá-las diretamente, pela alta competitividade do setor, o desinteresse pelos temas e realidades dos povos originários e a extrema burocracia para a inscrição dos projetos.



Em certa medida, esse cenário tem se modificado ligeiramente nos últimos anos. Políticas públicas voltadas especificamente aos povos originários ganharam força, assim como tem se dado uma maior atenção a sua importância histórica e cultural para a sociedade brasileira. Políticas afirmativas vêm sendo desenvolvidas como medidas concretas de acesso para que os indígenas possam ser contemplados por editais de audiovisual, por meio de cotas direcionadas àqueles que se denominam indígenas. Tais medidas estão sendo só agora colocadas em prática graças a anos de luta e reivindicação dos movimentos sociais diversos – negro, feminista, LGBTQIA+, e o movimento indígena entre eles.

Esse contexto atual tem estimulado a inserção de novos cineastas indígenas no painel da cultura brasileira, que podem se entender atualmente como produtores culturais, representantes de suas aldeias e povos. Os editais passaram a ser mais palpáveis como maneira

de se conseguir recursos para a materialização de suas ideias e desejos de expressão. Ainda assim, existe uma grande dificuldade para que os cineastas indígenas consigam viabilizar sozinhos a criação de projetos, devido aos formatos exigidos para inscrições nos editais, majoritariamente baseados na escrita de diversos textos, no planilhamento de gastos, no uso de sistemas online e na exigência de documentação complexa.

Os editais variam entre si e alguns têm se tornado mais acessíveis, por exemplo, solicitando que a documentação seja exigida somente para projetos contemplados ou permitindo que pessoas físicas possam se inscrever como proponentes. Porém essas medidas, via de regra, têm sido aplicadas apenas em editais de menor aporte financeiro, como para a produção de curtas-metragens. Alguns editais têm conseguido abrir mais frentes para os indígenas, dando a possibilidade que organizações indigenistas possam se inscrever como proponentes

ou que os indígenas estejam em posição de liderança criativa no projeto, mesmo que não sejam sócios da proponente. São esforços que têm, de alguma maneira, facilitado o acesso e iniciado um processo de aproximação dos produtores indígenas com o setor de financiamento para a cultura.

Mesmo assim, de forma geral, os entrevistados se mostraram muito críticos aos editais voltados para o audiovisual, por sua linguagem pouco acessível, processo complexo e burocrático e sensação de que eles pouco dialogam com a realidade e diferentes contextos em que pessoas indígenas estão inseridas. Mesmo entre os entrevistados que denotam maior bagagem no audiovisual e com produções mais reconhecidas,

identificamos quem nunca conseguiu ser contemplado por editais e quem desistiu de participar do processo pela dificuldade de entendimento de etapas específicas (como por exemplo o orçamento). São muitos os desafios para que os editais de fomento ao audiovisual sejam realmente acessíveis para que indígenas possam se inscrever de forma autônoma, como usando vídeo e áudio para as inscrições e não apenas textos. Ressaltam que não é fácil tomar conhecimento sobre os editais abertos e onde acessá-los, além da dificuldade em entender o próprio edital, por conta da sua linguagem burocrática. Esse é um aspecto central, pois é preciso fazer parte de um círculo de difusão das informações sobre as políticas culturais, ter acesso aos editais logo na data de sua abertura.

“Não é só garantir uma cota num edital. Não basta, porque às vezes as pessoas nem sabem como acessar o edital. É todo um processo.”
CRIS, 43 anos, Maxakali

“Quando saiu o edital da Spcine, muita gente mandou mensagem para mim e muita gente mandou o edital para mim. Só que eu entrava e para mim era tipo um labirinto, só que todo mundo mandava, mas ninguém falava assim: ‘Olha, eu vou te ajudar...’ Uma coisa negativa é que a gente sempre tem que estar pedindo ajuda.”

KEREXU, 22 anos, Guarani Mbyá

Juliana Minduá diz nunca ter pensado em se inscrever, por não estar familiarizada com a própria ideia do financiamento público. Já Clenilson Acosta, que inclusive já foi contemplado em um edital da Lei Paulo Gustavo na cidade de Praia Grande, comenta a dificuldade no acesso às informações:

“Onde é que tá esse edital também, até agora eu não consigo. Onde é que vou entrar pra ver o edital?”. Ronildo Wera Mirim, que nos últimos anos tem inscrito projetos com a parceria de não indígenas, fala sobre o estranhamento quanto ao formato e linguagem das inscrições:

“É, acho que a gente tem parcerias legais assim, mas acho que em algum momento a gente mesmo tem que fazer as inscrições, né? E tem algumas partes aí que tem palavras difíceis de entender. E isso fica complicado de entender, qual é o sentido da palavra, o que tá pedindo ali. Eu acho que nesses termos aí os editais também teriam que, se caso um dia tiver um edital voltado pras comunidades indígenas, as palavras deveriam ser mais facilitadas, assim, pro pessoal entender melhor”.

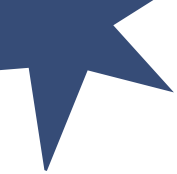
RONILDO, Guarani Mbyá

Entre os entrevistados que já se inscreveram em editais voltados para o audiovisual prevalecem os que nunca foram contemplados (64%), mas, além disso, 22% relatam ter desistido de algum edital ao longo do processo. 52% dos pesquisados nunca tentou participar de editais. O processo todo parece muito burocrático e gera inseguranças desde o princípio. Para os mais jovens, com trajetória ainda muito incipiente no audiovisual, participar de editais é algo muito distante e que requer preparação prévia para participação, pois não basta apenas ser contemplado, é preciso saber como viabilizar o projeto.

A escrita do projeto gera insegurança, muitos não se sentem seguros em escrevê-los sozinhos e essa etapa se mostra limitante, inclusive para pesquisados com ensino superior ou com maior experiência em editais. Alguns acreditam que é necessário usar uma linguagem específica para escrevê-los e há quem relate que não é possível fazê-lo sem ajuda. De modo geral, é comum recorrerem à revisão dos projetos por terceiros, normalmente pessoas não indígenas. A documentação exigida para participação complica o processo e o torna muito burocrático.

“Como eu não tenho conhecimento, qual o valor que cada profissional cobra, então essa falta de conhecimento também me prejudica um pouco, né? E também não sabia que tinha editais para edição. Não sabia. Então eu acho que essa falta de conhecimento também prejudica um pouco. Eu vi que as outras parentas também têm vários materiais que precisam ser editados, finalizados. E esses apoios financeiros seriam muito bons para a gente terminar e levar para a comunidade de onde a gente veio, para mostrar para eles como ficou, porque não é só meu, mas é nosso, da comunidade. Então falta isso mesmo, finalização da edição e levar para a comunidade para mostrar como ficou”.

LARISSA, 29, Tukano



“Olha, mesmo fazendo mestrado, eu escrevo mal, mas eu escrevo. Esses projetos dos meus filmes e da universidade eu escrevi. Aí eu preciso de correção para mandar para edital, que tem exigência. E eu tenho muitos erros gramaticais de concordância... Mas estou treinando sempre para escrever corretamente. Mas eu escrevo meus projetos, esses que são do filme, eu escrevi, aí eu pedi para a Naiara Bertoli, que é minha parceira, corrigir e anexar para mim na plataforma, porque eu não conseguia colocar lá. Orçamento eu não sei fazer. Foi mais ela que fez, que me ajudou na produção, que eu nunca sei. Eu nunca sei mesmo. Tenho muita dificuldade. Às vezes perco até trabalho por causa disso. Então eu acho que seria interessante também, já que a gente é cineasta independente, né? O curso para pré-produção acho que seria bem interessante também”.

LILY, 33 anos, Baniwa

“Inclusive a gente vem pensando aqui no museu, o pessoal da pesquisa, da formação e do educativo. A gente estava pensando muito em desenvolver algumas áreas assim, de ir nas comunidades, dialogar, pensar formações nos territórios. Pensar o audiovisual de uma forma mais ampla, porque muita gente faz documentário, mas eu tenho escutado aqui e ali pessoas que têm um pensamento em fazer ficção, mas sabem como é difícil. Porque se você não tem um diálogo, uma abrangência maior para elaborar um filme de ficção, é muito mais complexo. A gente está há 16 anos num processo de um filme que agora está se materializando e na fase de finalização. Então eu acho que dialogar sobre isso com jovens, fazer essas oficinas, andar pelas comunidades, é fundamental também para incentivar pessoas que estão ali pensando, mas não têm com quem conversar, não

sabem nem por onde começar. Então acho que começar por esses processos de promover encontros nas comunidades, que podem ser regionais, fazer um encontro em cada região, chamar a galera que esteja afim de conversar sobre isso, é um começo importante também”.

CRIS, 43 anos, Maxakali

Os entrevistados reconhecem a falta de conhecimento para a elaboração do orçamento e muitos não se sentem capazes de desenvolver essa etapa sozinhos. O orçamento parece envolver muita responsabilidade e houve quem desistiu de participar de editais para não arriscar enfrentar problemas para prestar contas. Além disso, editais parecem desconsiderar a realidade e o contexto em

que muitas pessoas indígenas estão inseridas. Há pessoas indígenas aldeadas com perfil menos digitalizado e que por vezes não possuem e-mail ou conta em banco. Além disso, há os aldeados em territórios situados em regiões mais distantes de centros urbanos, que tendem a ter infraestrutura mais precarizada, fato que implica um acesso à internet limitado.

“Tem jovem que não tem conta bancária, não tem e-mail. Isso é uma realidade nas comunidades. Parece que eles processam um pensamento como é na cidade. Isso me incomoda bastante nesses editais.”

CRIS, 43 anos, Maxakali

Ademais, pessoas indígenas que não nasceram no estado de São Paulo, nem em uma grande capital, mas estão estudando numa Universidade Estadual ou Federal de São Paulo e outras pessoas com o mesmo perfil, como as pessoas imigrantes, desejam concorrer a esses editais do estado de São Paulo já que residem nele:

“Eu considero super pertinente outros povos indígenas, que não são paulistas mas que residem no estado de São Paulo, participarem desses projetos. Porque eu acredito que isso pode somar muito, tanto no projeto que está sendo pensado por nós indígenas quanto na instituição que está realizando esses editais. E certamente talvez seja um pouco complexo, mas a gente entende que os povos indígenas vivem muito em trânsito, em movimento. Então é muito difícil a gente ter um lugar estabelecido ou lugar residente. Porque a gente entende que o nosso lugar, se a gente for pensar de forma ancestral, o território indígena é o Brasil, o espaço como um todo. Então eu acredito que é muito pertinente que outros parentes indígenas participem do edital de São Paulo mesmo estando residindo no momento, se você é pesquisador ou artista”.

ÍTALO MONGCONÄNN, 36 anos, Laklänō-Xokleng



DOIS CASOS CONCRETOS SOBRE INSCRIÇÕES EM EDITAIS

Partilhamos dois exemplos de experiências com o processo de escrita audiovisual, com parcerias. Em ambos, os projetos foram selecionados:

01. A EXPERIÊNCIA DE CLENÍLSON ACOSTA, GUARANI MBYÁ:

Clenílson: Como eu falei, depois da formação, eu continuei, pensei no futuro. Queria gravar um monte de coisa e já tinha essa ideia. Pensei, eu vou fazendo, só não sei quando e com quem. Só que não tinha muitos amigos, parceria pra fazer, pra ajudar nisso. Mas já tinha na minha cabeça essas ideias pra fazer futuramente. Só que aí apareceu essa oficina, conheci ele [o professor da

oficina]. Ele mesmo falou do edital: “Você já fez audiovisual, então tem mais facilidade, eu te ajudo. Pra gente entrar nesse projeto junto. Eu mando, eu te ajudo na parte de mandar pro edital.” Aí eu fiquei feliz. Aí, como falei, já tinha na minha cabeça, mandei a história pra eles, eu contei pra ele. Ele achou bem legal, interessante, e a gente escreveu essa ideia.

Vinicius: E você mandou pra ele como? Você contou, você mandou um áudio, você escreveu, como foi essa parte?

Clenílson: Então, depois que ele falou que tinha um edital pra indígena em Praia Grande, aí eu chamei ele pra conversar na aldeia, a gente marcou um dia pra conversar, trocar ideia. Aí contei a história pra ele, falei que eu queria fazer essa ideia.

Vinicius: Aí você contou a história e ele escreveu, ele passou pro *kuaxia* (papel)?

Clenílson: Sim, aí eu contei a história e ele passou pro *kuaxia*.

Vinicius: Aí você viu como ficou no *kuaxia* também?

Clenílson: Vi, sim, a gente escreveu juntos também.

Vinicius: Nesse dia da aldeia, você ia falando e ele ia escrevendo?

Clenílson: Escrevi também a história, mesmo sabendo na cabeça, eu lendo, contando pra ele.

Vinicius: Ah, tá. E dessas outras, porque nos editais além da história, tem que apresentar, né? Falar da aldeia, botar as etapas da gravação, como que vocês foram fazendo essas outras partes? Você falou pra ele como que ia ser a ordem, a filmagem? Assim, além da história, o que você foi falando, o que você foi passando pra ele conseguir fazer o projeto? Ou foi mais a história mesmo?

Clenilson: Foi mais a história mesmo. contei pra ele que queria fazer essa filmagem. Aí a gente foi fazendo juntos. A etapa de falar quem eu sou, coloquei no papel também que sou formado, sou cineasta da aldeia, faço gravações. E foi indo.

Vinicius: E aí teve essa coisa de documento, banco, depois foi aprovado... Essa parte mais de burocracia, como a gente diz, como que foi isso? Foi mais difícil, teve que pegar assinatura, o que você teve que fazer?

Clenilson: Essa parte foi difícil mesmo, mas foi... É difícil, só que a pessoa estava do meu lado também pra me ajudar nessas coisas. Como eu falei, a burocracia é muita. Eu não tinha conta em banco nem direito pra receber como recurso. Fomos várias vezes no banco tentar abrir a conta. Foi difícil. Porque eles pedem tudo também, tudo o que a gente não tem na aldeia, tipo o CEP, o número do CEP, não tem. Não existe na aldeia isso daí, nome da rua, essas coisas, tem mais dificuldade, mas a gente conseguiu.

2. A EXPERIÊNCIA DO COLETIVO MBYA RAPÓ (JARAGUÁ)

Vinicius: Essa parte do edital que teve aí, vocês fizeram aquele projeto que você estava fazendo, foi meio esse pessoal, foi mais alguém com vocês?

Gabriel: Foi mais nós da Itu (aldeia) que fizemos.

Vinicius: E como que foi essa coisa de mandar um projeto?

Gabriel: Difícil. Sorte que a gente teve uma ajuda, com um pessoal de fora, que ajudou a fazer o orçamento, de quanto vai gastar, de como vai fazer as coisas, porque a gente não ia saber fazer.

Vinicius: Quem que é? Eram parceiros, pessoal que já trabalhavam... Se conheciam?

Gabriel: Sim, eles conheceram a Araju, né, lá da Itu, e começaram a vir pra aldeia. E a gente viu esse edital e falou assim: "Ah, vocês não querem ajudar a gente fazer esse projeto pra mandar pro edital?". Eles falaram: "Ah, tá bom, nós fazemos".

Vinicius: Vocês que chamaram eles?

Gabriel: Aham, nós que chamamos eles.

Vinicius: E aí como que foi? Vocês falaram a ideia e aí eles escreveram, como que rolou?

Gabriel: No primeiro a gente fez o roteiro de tudo que a gente vai fazer.

Vinicius: Entre vocês, vocês conversaram?

Gabriel: É. Foi eu, Joaquim e Ciara que fizemos o roteiro.

Moisés: E eu.

Gabriel: E o Moisés [risos].

Moisés: E o Taíque.

Gabriel: E o Taíque. E, tipo, a gente ficou das 13h até o horário da reza fazendo o roteiro, né?

Vinicius: Vocês iam escrevendo ou só pensando?

Gabriel: Foram escrevendo, a gente foi pensando e “Ah, vamos fazer assim, né?” Tipo, aí a gente fez tudo e tal, aí a gente terminou e mandou pra eles, né? Aí eles modificaram algumas coisas, o que...

Taiuane: O que a gente não sabe escrever.

Gabriel: Se escreveu errado ou certo, né?

Vinicius: Vocês escreveram na mão? E aí eles depois passaram a limpo?

Gabriel: Aham. Sim, isso.

Vinicius: Tá. E aí vocês chegaram num roteiro?

Gabriel: Sim.

Vinicius: E as outras partes do edital? Porque o edital pede apresentação, orçamento...

Gabriel: Apresentação a gente fez em coletivo.

Vinicius: Também? Vocês foram...

Gabriel: A gente apresentou cada pessoa...

Vinicius: Ah, aquele vídeo lá?

Gabriel: Sim, aquele vídeo, a gente apresentou as pessoas, tipo os personagens, os atores que vão atuar, as outras pessoas que vão ficar na direção, né, da produção. A gente apresentou, colocou o nome em português, em guarani e a função da pessoa.

Vinicius: Mas vocês fizeram também uma apresentação escrita? Vocês também escreveram e passaram pra eles depois?

Gabriel: Aham. Sim.

Vinicius: E o orçamento, eles fizeram e mostraram pra vocês?

Gabriel: Eles fizeram, né, colocaram uma ideia de quanto ia pras pessoas e mandaram pra mim, né? Porque eu vou ser o proponente do projeto. E mandaram pra mim, e eu mostrei pra eles, tipo: “Tá bom assim?”

Vinicius: Vocês conseguiram entender aquela coisa? É uma planilha, né? O que vocês acharam? Deu pra saber mais ou menos ou ainda ficou meio...?

Gabriel: Deu, sim.

Vinicius: E tinha toda a função: edição, câmera, atores...?

Gabriel: Cozinha, cozinheiras...

Vinicius: Cozinheiras, transporte... Tá. Legal. E se vocês fossem fazer um outro agora, só vocês, o que vocês acham? Qual ia ser a parte mais difícil, como vocês iam fazer? Iam chamar de novo alguém?

Gabriel: O orçamento. Se fosse só nós fazendo, acho que seria mais difícil essa parte do orçamento.

Taiuane: E material... material, não, é... câmera...

Gabriel: É, porque no projeto a gente vai gravar com as coisas do festival que vai acontecer, aí a gente vai gravar com a câmera, com o microfone, com as coisas do festival. E, tipo, se fazer agora, a gente não conseguiria, porque não tem os equipamentos todos que precisa.

Vinicius: Tá. Se fosse hoje vocês também talvez iriam de novo chamar esse pessoal ou um outro, um assessor pra ajudar?

Gabriel: Sim, um apoio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

SILVA, Camila Rodrigues. “População autodeclarada indígena dobra no Brasil em 12 anos” In Alma Preta, 07/08/2023. Disponível em: <https://almapreta.com.br/sessao/cotidiano/populacao-indigena-dobra-brasil-12-anos/> (acessado em 29 de novembro de 2024).

FILMES

Jepotá (Carlos Papá, em finalização)

Lithipokoroda (Lily Baniwa, 2022, 27 min.)



ATUAL PANORAMA DO AUDIOVISUAL INDÍGENA BRASILEIRO

Uma reflexão coletiva sobre o audiovisual indígena no Brasil, realizações que têm se consolidado como uma poderosa ferramenta de resistência, memória, construção de narrativas próprias e de linguagens e estéticas com as quais todo o campo cinematográfico pode aprender. Em um país onde a diversidade cultural é imensa, o cinema indígena não apenas compartilha as histórias e cosmovisões dos povos originários, mas também desafia as estruturas tradicionais do mercado audiovisual, propondo novos olhares e linguagens.

Nos encontros que compõem este panorama, temos a honra de escutar e dialogar com cinco nomes de destaque: Ariel Kuaray Ortega (Guarani Mbyá), Olinda Muniz Yawar Tupinambá (Tupinambá/Pataxó Há Há Hãe), Alberto Alvares (Guarani Nhandeva), Graciela Guarani (Guarani Kaiowá) e Patrícia Ferreira Pará Yxapy (Guarani Mbyá). Cada um traz consigo trajetórias únicas que ilustram a pluralidade e a potência do cinema indígena contemporâneo além de propostas para o audiovisual indígena: autossuficiência na produção, os desafios da produção e distribuição e a importância de se consolidar uma cinematografia indígena contemporânea.



Esses encontros nos oferecem a chance de testemunhar não apenas o crescimento de uma nova fase do cinema brasileiro, mas também a reafirmação de uma narrativa construída contra-hegemônica e anticolonial, ecoando a importância dos saberes ancestrais e projetando futuros possíveis.

Alberto Alvares
Ariel Kuaray Ortega
Graciela Guarani
Olinda Muniz Yawar Tupinambá
Patrícia Ferreira Pará Yxapy



CONVERSA COM ARIEL KUARAY ORTEGA E OLINDA YAWAR TUPINAMBÁ

Manhã de terça-feira, dia 17 de setembro de 2024. Os cineastas Ariel Kuaray Ortega e Olinda Muniz Yawar Tupinambá entram na sala de Zoom para bater um papo sobre as diversas questões que permeiam o cinema indígena. A conversa é conduzida por Fábio Costa Menezes, Mari Corrêa, Sophia Pinheiro e Vinicius Toro, cineastas não indígenas e responsáveis por este mapeamento.

Fábio Costa Menezes: Alô, gente, vocês estão me ouvindo?

Ariel Ortega: Oi, tudo bem?

Mari Corrêa: Você está ouvindo a gente?

Ariel Ortega: Tô ouvindo. Só que eu estou com um celular muito ruim e aí o áudio também é um pouco ruim. Estou com o celular da minha sogra! Eu tô sem celular.

Sophia Pinheiro: Tá tudo bem aí, Ariel, todo mundo?

Ariel Ortega: Todo mundo bem. Eu vim pra cidade resolver algumas coisas.

Sophia Pinheiro: Você conhece o Ariel, Olinda?

Olinda Muniz: Pessoalmente não.

Mari Corrêa: Essa é a Olinda. Olinda, esse é o Ariel.

Ariel Ortega: Oi, tudo bem?

Olinda Muniz: Olá.

Ariel Ortega: Prazer.

Mari Corrêa: Convidamos vocês para participar dessa pesquisa, que partiu de uma demanda da Spcine sobre o audiovisual feito por indígenas aqui em São Paulo. A Spcine criou editais com cotas para indígenas, mas as vagas não são preenchidas. Por quê? A conversa

inicial com a Spcine sobre esse tema culminou na ideia de fazer uma pesquisa sobre o audiovisual indígena em São Paulo, sobre as diferentes formas de fazer cinema indígena, para melhorar o acesso dessas pessoas aos editais de fomento. O que precisa mudar para que as pessoas indígenas também possam fazer seus filmes com financiamento, para que tenham mais acesso a formação, a distribuição? Então a gente fez um questionário para poder ouvir e recolher informações das pessoas indígenas que estão fazendo audiovisual aqui em São Paulo, com experiências muito diferentes, perguntando pra elas sobre a formação que elas tiveram, ou não tiveram. Como é que elas fazem seus filmes? Para quem é que elas produzem? Como elas fazem circular os seus trabalhos? Onde estão as dificuldades, por exemplo, nessa questão de financiamento dos filmes? O que pode melhorar ou precisa mudar? O que pode ser feito para que as pessoas indígenas acessem esses fundos, para que elas possam apresentar seus projetos e serem selecionadas? Isso é para que a gente possa elaborar e apresentar recomendações a partir das reflexões de vocês todos.

E a gente achou interessante ampliar o panorama fazendo uma conversa com pessoas indígenas que não são de São Paulo, mas que têm experiência para enriquecer a pesquisa com suas ideias sobre essas questões. Com isso eu me calo, já falei demais. Vamos lá?

Ariel Ortega: Eu posso começar? É que não sei até quando a minha bateria vai aguentar. Tá me escutando bem?

Sophia Pinheiro: Sim.

Ariel Ortega: Eu vou falar um pouco da nossa experiência, do Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema. A gente vem trabalhando já há bastante tempo, desde 2007. Era uma outra realidade da que a gente vê hoje em dia. Eu também faço parte de um outro coletivo guarani de cinema, o Coletivo de Cinema Ara Pyau, lá do lado da Argentina, porque a gente mora aqui na fronteira. Esse coletivo foi formado em 2016 e já era uma outra realidade de quando a gente teve a primeira oficina de audiovisual em 2007, 2008. O jovem em 2016 já tinha mais conhecimento, alguns já estavam fazendo faculdade de audiovisual, essas coisas de cinema, então já não começava do zero. Foi muito mais fácil e o método foi diferente. Mas mesmo assim, o que eu vejo hoje em dia é que a dificuldade com os editais é muito parecida. Em todas as aldeias, não somente nas aldeias guarani, qualquer coletivo tem essa dificuldade de acessar os editais. Eu acho que a burocracia e a forma como são feitos os editais também não é tão fácil. Mesmo para nós, que já entendemos o português, sabemos escrever e ler, o formato de escrever projeto é muito complicado.

Não são todos que têm facilidade de lidar com isso, de escrever, de ter internet. Tudo isso dificulta a gente se inscrever. E não ter acesso com antecedência. Muitas vezes o edital abre e depois alguém nos manda quando está faltando uma semana para fechar, isso também é um problema. Ter dificuldade para entender o projeto, escrever, ter toda a documentação, são as principais razões de se ter poucos coletivos indígenas inscrevendo projeto nos editais. Eu acho que falta ter CNPJ, uma associação, ou tem, mas está inadimplente. Eu tenho hoje em dia um MEI, um CNPJ, mas eu abri sem saber

muito como funciona. Eu fiquei inadimplente durante vários anos, até agora estou devendo.

Mas o que mudou nesses anos, acho que foi em 2018, 2019, que escrevemos um projeto em parceria com a Tela Indígena, um projeto de não indígenas,¹ aqui do Rio Grande do Sul. Acho que foi pelo edital Paulo Gustavo, para fazer oficina sobre escrever projeto para os editais. E isso fez toda a diferença. Foi uma oficina especificamente para isso, uma oficina de formação para realizadores. Isso mudou muito, facilitou muito, porque aí a gente chamou algumas pessoas que já trabalham com isso, com essa burocracia. Entender o que é pré-produção, produção de projeto e pós-produção, tudo isso. Para nós que somos realizadores, temos que entender um pouco essa parte também. A gente já escreveu projeto do próprio Coletivo que foi aprovado, mas antes a gente não podia porque a gente não entendia isso e não sabia muito bem por onde caminhar. Acho que o primeiro passo para melhorar isso, superar isso, é ter uma capacitação, uma oficina sobre como escrever projeto. Essas coisas são importantes de entender. Como funcionam as associações, CNPJ, todas essas coisas. Acho que isso é muito importante.

Sophia Pinheiro: Ariel, é importante também a gente entender um pouco melhor como foi essa oficina que vocês tiveram com a Tela Indígena. Foi o Coletivo Guarani? Como que foi?

Ariel Ortega: A ideia é realmente isso, como escrever um projeto, fazer a prestação de contas. Era muito técnica essa capacitação, não eram muitas pessoas. E esse projeto também oferecia uma bolsa para cada

realizador que vinha fazer essa oficina, eu acho que a bolsa era de R\$1.000 para cada um.

Mari Corrêa: Vocês conseguem hoje fazer os seus projetos sem a necessidade de contratar pessoas de fora? Você acha que foi o suficiente para vocês agora terem essa autonomia?

Ariel Ortega: Com certeza sim, mas acho muito importante a parceria também, não necessariamente o coletivo tem que ser só indígena. Pessoalmente, eu acredito que é sempre importante ter também parceiros que não sejam indígenas, eu gosto de trabalhar dessa forma. Essa oficina mudou totalmente a nossa realidade, sem exagerar. Hoje em dia, por exemplo, a Patrícia² também já consegue administrar melhor a própria associação da aldeia, a Associação Consciência Guarani, que estava parada há muitos anos, estava inadimplente e agora está tudo funcionando. Mudou isso também, não somente para escrever projeto, mas também para administrar nossa própria associação. Obviamente que nós temos uma contadora na cidade que faz o serviço, mas pelo menos agora a gente já sabe, antes não sabia nem isso, que poderíamos pagar o mínimo para uma contadora fazer prestações de contas, mas agora já não temos mais esse problema.

Mari Corrêa: E você diz que as formações não começam mais do zero, porque hoje tem muita gente com mais acesso ao audiovisual. As pessoas já não começam assim "Ah, é a primeira vez que eu estou pegando numa câmera, a primeira vez que eu estou vendo esses equipamentos". Você acha que as pessoas têm mais facilidade de aprender?

Ariel Ortega: Eu acho que hoje em dia, o acesso, a pelo menos câmera e áudio, qualquer criança já tem. Quando a gente fez a primeira oficina, a gente não tinha nem celular, então era muito mais difícil ter noção do que era vídeo e áudio. Hoje em dia as pessoas já têm essa noção. Apesar de ser uma coisa muito básica, eu vejo que rola muito material de vídeos e de áudio, né? O que falta é como trabalhar com esses materiais para serem mais divulgados. Tem muitos jovens hoje em dia em várias aldeias que têm talento para filmar, para fazer curtas, para fazer vídeo denúncia, mas o que falta é como trabalhar esses materiais. Onde colocar? Como colocar no Youtube? Onde tem que colocar para ser mais visto ou valorizado, para ter esse potencial? Eu acho que isso ainda falta muito. Muitos realizadores que já fazem documentário ainda não sabem inscrever seus filmes na Ancine, sobre os direitos autorais do diretor e toda essa burocracia. Acho que tem que aprender desde a primeira oficina, quando você vai trabalhar com um coletivo, eu acho que isso é importante entender, porque senão o filme não circula. No máximo onde vai ser mostrado é na aldeia ou em alguma escola. E depois?

Sophia Pinheiro: Você diz então pensar nesse aspecto de distribuição dos filmes quando for fazer oficinas de formação. Talvez ensinar também a inscrição em festivais, mostras, alguma coisa nesse sentido?

Ariel Ortega: Sim, com certeza. Porque o que eu vejo muito, o que move, o que faz caminhar o coletivo, o que dá energia para os jovens, para nós realizadores, o que dá mais vontade, entusiasmo e

inspiração é que esses filmes circulem. O que eu vejo muito, conversando, é que quando o coletivo fica muito parado, ou o projeto não vai adiante, os meninos que tinham muito talento ficam fazendo outras coisas ou vão trabalhar para fora. Vão fazer qualquer outra coisa, porque o projeto não continua. Essas oficinas não dão continuidade. Não se pensa a longo prazo.

SALVAGUARDAR A MEMÓRIA

Sophia Pinheiro: Sobre os arquivos dos filmes, onde vocês guardam os materiais do Coletivo Guarani? Como vocês pensam nesse acervo de vocês? Você pede para algum juruá³ amigo guardar num drive? Como que está isso?

Ariel Ortega: É outro assunto muito complexo e muito caro, né? Mas a maioria dos nossos arquivos de material bruto ainda estão no Vídeo nas Aldeias, mas também não sei até quando vai suportar isso, porque não tem um espaço ideal. E o resto estão dentro dos HDs por aí, espalhando dados pra lá e pra cá. Estamos assim, na verdade.

Mari Corrêa: Essa é uma questão importante mesmo, né? E não é só para a preservação dos filmes, mas também o material bruto. Muita coisa importante que não foi usada na edição do filme pode ser um material que merece ser preservado. Às vezes a gente nem avalia que alguma coisa que a gente está filmando no momento vai ter uma importância lá na frente pra outras pessoas do próprio povo.

Não só a preservação, mas os direitos sobre esse

material é uma questão bem importante. Por exemplo, o Instituto Catitu produz um filme de um autor indígena, tem um contrato, mas se o Instituto Catitu deixar de existir, tem uma regra que esse material, como todo patrimônio do Instituto Catitu, vai para uma outra organização. Se o material vai para outro lugar, como é que se garante os direitos de acesso e uso do povo sobre esse material? Nós tivemos uma experiência terrível com isso. Quando a gente fez um filme com imagens históricas,⁴ a gente teve muita dificuldade com a instituição que tinha o material do primeiro contato do povo que filmamos, sendo que o filme era uma coautoria com os realizadores desse povo. A instituição ficava enrolando e não queria entregar o material. E aí eu pergunto, como é que você, Olinda, preserva o teu material e como é que vocês acham que deveria ser a salvaguarda? Se você quer colocar numa instituição, ela tem o equipamento e as condições necessárias para preservar esse material? O que precisa garantir em relação a esse material, uma vez que um dia você não vai mais estar aí, por exemplo.

Olinda Muniz: A guarda do meu material está igual ao de Ariel, nos HDs. Inclusive esse ano eu perdi um HD que estava com um projeto finalizado. Mas também estou repensando essa coisa porque eu não tinha essa noção, nunca tinha acontecido e depois que aconteceu, eu fui pensar sobre isso, e essa coisa do HD tem um tempo também, uma vida útil e eu teria que comprar um outro HD, mas eu não me tocava pra isso. E aí eu sempre deixei num HD, inclusive tinha material de filme que ainda daria pra ser feito, que estava gravado, mas que não estava editado. Então essa realmente é uma questão para se pensar.

Por exemplo, eu fiz doações de alguns filmes meus para a Pinacoteca,⁵ que eram filmes mais relacionados a arte, então eu botei no acervo deles, no sentido de preservar mesmo o filme, porque eu sei que eles trabalham com preservação de acervo. Então eu fiz isso com a Pinacoteca, porque eu sabia que ia ficar lá independente de mim. Foi a maneira que eu encontrei também de manter o filme preservado. Eu acho que essa é uma boa questão que a gente de fato tem que começar a pensar, de que forma a gente vai fazer pra guardar esses filmes, e não é só a questão do filme que já está pronto.

Mari Corrêa: Olinda, você já fez parte de algum coletivo? Você já trabalhou com coletivos?

Olinda Muniz: Nunca fiz uma oficina de audiovisual. Caí de paraquedas no cinema. Fui fazer uma coisa e de repente fui fazer um filme e comecei a trabalhar com o cinema. Mas eu acho que uma das coisas que Ariel falou e que de fato é a coisa mais importante, é a questão da formação, né? Porque me preocupa um pouco essa questão da estética, eu acho que tem que ser com pessoas também comprometidas com a causa indígena, no sentido de não querer impor uma visão de como deve ser, como é que vai ser o filme, como deve fazer o filme. Mas eu acredito que de fato a gente precisa ter pessoas capacitadas para orientar esse primeiro contato com o cinema com os povos indígenas. Não existe também aquela coisa romantizada de: "Ah, vai fazer do jeito que você quiser" porque não vai dar certo. Exige algumas coisas básicas, que tem a ver mesmo com entender um pouco de como operam as questões do cinema, o que precisa. E eu não estou

falando isso no sentido de que só os indígenas é que precisam. Lendo agora mais de 160 projetos inscritos num edital, eu vi que tem muito projeto ruim. Então, você vê que de fato tem um monte de gente que não é indígena e também não está sabendo lidar com isso. Uma das coisas que eu tenho enxergado em relação a essa questão, por exemplo, é o movimento negro. O pessoal tem se capacitado muito para trabalhar com cinema. Quando você vai analisar os projetos, muitos dos melhores projetos são deles porque estão inovando, estão trazendo outras ideias. Então eu acho que para os povos indígenas ainda é uma deficiência. O que precisa é capacitação para escrever projetos.

Muito do que eu faço foram coisas que tive que aprender na prática. Por exemplo, eu queria muito fazer um curso de direção de arte, mas eu moro aqui,⁶ eu tenho que trabalhar, eu não tenho tempo de fazer um curso, mas eu entrei em contato com uns amigos meus e falei: "Eu quero trabalhar com direção de arte, alguém tem alguma coisa?" "Ah, então vou te chamar pra trabalhar num filme meu." Então você aprende fazendo. Mas isso não é uma coisa boa, sabe? Seria bom você entrar em uma área que você quer, já com uma noção básica do que é aquilo. Então, a capacitação técnica ainda é um dos pilares importantes. E para falar um pouco sobre essa questão de edital, também tem a ver com isso de organizar as ideias. Como é que a gente organiza uma ideia pra botar no papel?

É preciso conhecer também a nossa diversidade e entender que o cinema indígena é um cinema que está em construção, apesar da gente estar vendo que ganhou visibilidade, que a gente está conseguindo romper com essas barreiras de fazer um cinema que não está sendo visto só pelos apoiadores da causa

indígena ou pelo próprio movimento indígena. A gente tem conseguido chegar a um outro patamar, que é participar de festivais que não têm uma ligação necessariamente com produções indígenas. Isso é importante frisar. Mas ao mesmo tempo, nesse último edital da Spcine, eu percebi que teve uma questão de associações poderem participar como proponentes. Eu acho legal, mas se por acaso isso for uma coisa importante para as comunidades indígenas, o que podemos fazer é talvez dar uma formação para as associações, né? Porque senão você abre de um jeito que todo mundo pode, mas ninguém tem capacidade. Então eu acho que são coisas que precisam ser discutidas mesmo, e a principal coisa é conversar com os coletivos, conversar com os produtores. Aquilo que a gente já vem tentando fazer pela Rede Katahirine,⁷ inclusive buscando incluir o governo para que se ouça os produtores indígenas. O que é que eles estão fazendo de fato? Do que eles precisam? Essa exigência de ter uma produtora, por exemplo. A gente sabe que ainda não é a realidade para os produtores indígenas, né? Indígena mesmo, só conheço uma produtora por enquanto. Mas eu acho que é preciso conhecer essas realidades, saber como é que tá espalhado isso no Brasil e nos estados.

Outra coisa que eu acho que deveria se pensar para além dos editais para indígenas, são os editais que não são necessariamente para indígenas. Por que não pensar em editais que tenham exigências para produtoras que vão trabalhar com indígenas em ter uma pessoa que seja indígena? Porque a gente aprende com isso, eu aprendi muito. E apesar de eu não ter feito cinema, fui trabalhando com outras pessoas que eram produtoras. "Você faz cinema, então vem trabalhar com

a gente.” Eu abri a minha MEI para receber um recurso de uma produtora que eu trabalhei pela primeira vez. Então minha vida acabou se transformando em relação a trabalhar com cinema por isso. Hoje em dia todo mundo exige que você trabalhe com nota fiscal. Então muitos indígenas deixam de trabalhar porque não têm MEI. Como é que a gente pode fazer para as pessoas entenderem isso? A gente sabe que realmente essa questão burocrática é chata. Às vezes é difícil, tem hora que você vai receber um recurso, mas tem um papel que você tem que assinar. É entender também que a gente quer fazer parte do sistema de uma certa forma, algumas coisas mínimas a gente vai ter que fazer de acordo com o que é exigido.

Então eu acho que a gente está em um processo importante agora e a Spcine de fato tem se tornado uma instituição que está fazendo um trabalho legal. Eu acho que talvez a gente possa construir isso no sentido de realmente entender que tem uma diversidade de povos e que cada um está em um momento. Então eu espero que a Spcine continue com esse pensamento voltado para os indígenas do estado, de pensar melhor como é que isso acontece dentro das comunidades do estado de São Paulo.

Outra coisa que eu acho importante, nas oficinas de capacitação, é falar sobre cinema, como é que começou, estética, gêneros. É uma coisa que eu não vejo muito. A gente sabe que pra fazer uma ficção você precisa de mais recursos e precisa ter um outro tipo de estrutura. Mas eu acho que se a gente conseguisse dar essas ferramentas para os indígenas que estão iniciando, a gente também já estaria a meio caminho andado, né?

NÚCLEOS FORMATIVOS

Mari Corrêa: Tem indígenas que querem viver do cinema, ou já estão vivendo do seu trabalho dentro do cinema, das suas produções, e tem outras pessoas que têm uma outra pegada. Elas também querem ter recursos para fazer filmes, mas a intenção é diferente. Elas às vezes são mais voltadas para dentro das comunidades, para uma circulação interna, que é muito importante também. Não é só conversar com o mundo de fora, é conversar entre si. Nesse país, do tamanho que ele é, um filme é um veículo de conhecimento, um fazer político inclusive, entre povos indígenas. Funcionou assim no começo. Os filmes e as filmagens circulavam através de pessoas que faziam essa interligação, de levar o filme da Olinda lá para os Ashaninka no Acre verem, numa época que não tinha internet. Então eu pergunto se vocês acham que seria interessante ter uma escola ou um núcleo de formação de cinema para indígenas, que contemplasse todas essas questões que vocês estão levantando. Uma escola de cinema indígena, voltada para pessoas indígenas que levasse em conta as formas de ver e pensar dos povos indígenas e as mil formas indígenas de fazer cinema. Eu pessoalmente acho que tem gente que oferece formação e não conhece o universo onde elas estão adentrando, sabe? Vocês acham que seria interessante ter um núcleo de formação, não só oficinas? Estudar por mais tempo, com um currículo diferenciado? Um lugar que as pessoas pudessem ter como referência, que oferecesse bolsas e que contemplasse todas essas questões que vocês estão levantando aqui. O que vocês acham dessa ideia?

Sophia Pinheiro: Um modelo que a gente está pensando inspirado no que a Cris Takuá já desenvolve com outras parcerias, que são as Escolas Vivas.⁸ Então seria algo que olha para dentro das próprias comunidades.

Ariel Ortega: Então vou comentar um pouquinho. Minha bateria está indo. Eu acho muito importante sim. A gente vem conversando sobre isso aqui e lá com o coletivo⁹ da Argentina, de Misiones, sobre um núcleo de escola de cinema também lá. É um sonho, né? É muito importante sim. Pra mim não adianta só uma oficina e depois parar, aí fica aquela coisa meio triste até, que é você plantar e não colher frutos. Tem que vir outros coletivos, sempre continuar o trabalho. Para isso acontecer tem que fortalecer a raiz, fortalecer a base realmente, ter o conhecimento também para construir a autonomia dentro do coletivo. Escrever um projeto, entender como funciona esse mundo do cinema. Infelizmente hoje em dia tem que ser dessa forma, até para nosso trabalho ser mais valorizado. Eu mesmo, por exemplo, se tivesse esse núcleo, queria continuar aprendendo, porque eu acho que na questão do cinema, você nunca para realmente de aprender, você cada vez aprende mais. Acho esse mundo bem infinito.

Mari Corrêa: O que você, Olinda, acha dessa ideia de um núcleo que possa ser feito por indígenas e não indígenas, mas respeitando as formas de pensar e de ver dos indígenas. É também uma coisa na qual você pensa? Como resolver essa questão das formações? É fazendo um curso aqui, um curso ali, e depois você cria a sua própria formação, vamos dizer assim, com as oportunidades que surgem? Você acha que para uma

nova geração, por exemplo, poderia ser uma coisa interessante?

Olinda: Primeiro eu queria perguntar pra Sophia se essa ideia da Escola Viva tem alguma coisa a ver com o projeto desenvolvido pela Sueli.¹⁰

Sophia: É a mesma lógica. A Cris Takuá está muito envolvida com as Escolas Vivas, que é esse projeto que tem a Escola Floresta Maxakali. Tem lá na aldeia dela também, no Rio Silveira, e tem a Escola Viva Baniwa com a Francy, o pai e o irmão dela. A Escola Viva não é só um conceito, é uma prática nessas aldeias específicas, de ensino, aprendizagem, artes, encontros. E a maioria das pessoas são professoras nas aldeias que levam uma outra perspectiva pra sala de aula, no dia a dia, dentro da aldeia. E a Cris provocou a gente, falando assim: “A gente podia fazer uma Escola Viva de cinema”. E eu acho que é possível criar essas possibilidades mesmo, de pessoas formando núcleos locais, para que isso se retroalimente também localmente, como o Ariel falou e que é muito importante. Você vai passando as coisas de geração em geração. Lá em Bogotá, a gente visitou um espaço de cinema comunitário, organizado pelo coletivo “Ojo al Sancocho”, onde o pessoal fazia esse tipo de formação. Por exemplo, a primeira turma que foi formada já formou três turmas. Então as próprias pessoas que foram formadas em audiovisual vão formando as próximas. E aí esse ciclo vai indo, sabe?

CINEMA E TERRITÓRIO-CINEMA É TERRITÓRIO

Olinda Muniz: Eu acho que esse pensamento é uma coisa perfeita, que pra mim vai muito além do próprio audiovisual, sabe? A gente precisa entender outras relações que estão acontecendo dentro das comunidades indígenas. Que é a nossa luta pela terra, que é o tráfico de droga que está entrando, são outras coisas que a gente tem percebido que de fato têm trazido mudanças nas relações dentro das comunidades indígenas. Pensar em coisas que você leva pra dentro das comunidades dando acesso aos jovens, para eles mostrarem outras realidades, se envolverem com outras coisas. A gente está pensando num território para o futuro, né? Uma das coisas que me preocupa muito é a forma como que de fato está se tratando das relações dentro das comunidades indígenas, porque a gente não percebe nada sendo feito em relação às políticas públicas. E isso eu falo em relação até ao próprio movimento indígena, que é quem conhece essas realidades. Tem coisas que estão mudando as relações dentro das comunidades e é preciso pensar em alternativas para envolver os jovens, para envolver a comunidade em um outro tipo de pensamento, inclusive para que sejam discutidas. Eu me preocupo com isso, então eu acho que pensar nessa ideia de uma escola que envolva as pessoas, que esteja dentro da comunidade, para mim tem a ver com o futuro dessa comunidade, sabe? Eu estava conversando com minha mãe há um tempo atrás, ela falava sobre a quantidade de jovens dentro da escola estadual, da aldeia, que gostavam de desenhar e que tinham essa aptidão. E a gente estava conversando sobre isso, de como esses alunos não têm oportunidade de pensar

na vida deles enquanto artista, né? Em descobrir materiais que nunca foram mostrados pra gente. “Ah, eu gosto de desenhar, estou fazendo isso. Eu posso ser um artista”. Eu acho que a gente precisa entender que as relações das comunidades com a sociedade têm mudado. É uma coisa que às vezes as pessoas ficam naquele romantismo. Podia até não querer tanto contato, mas isso é inevitável, está acontecendo. As cidades estão adentrando as comunidades, as relações estão cada vez mais próximas.

Então a gente também precisa pensar numa forma de criar relações com a sociedade em que os indígenas também possam se beneficiar. Isso pode mudar essas realidades, para que essas pessoas possam florescer no sentido do que elas já estão fazendo. Eu acho que o cinema, as artes, estão aí para isso também, pra gente discutir essas relações.

Eu tenho falado muito sobre isso, do quanto eu estou me sentindo feliz, tanto em relação ao cinema, como em relação à arte indígena, dos artistas, de como essas pessoas têm pensado a coletividade, têm trabalhado pela coletividade. A gente, falando enquanto Rede Katahirine, tem visto isso. Doar um recurso para ajudar a Rede é o desdobramento de uma pessoa indígena que deu certo, que está ajudando a comunidade, que está ajudando outras mulheres.

A Rede está fazendo a mesma coisa, está conversando com essas mulheres, ouvindo o que elas querem, como elas pensam o futuro. O que é que está faltando pra ela fazer o filme? Então eu tenho sentido muita felicidade ao ver esses coletivos e essas pessoas pensando no futuro, inclusive em ajudar outras pessoas a conquistar seus sonhos. Eu acho que pensar sobre isso, sobre essa escola e pensar no futuro,

um futuro para as próprias comunidades, com outras perspectivas, é o que nos mostra que a gente pode mudar a realidade de fato.

Ontem eu estava conversando com uma moça numa entrevista sobre a Rede Katahirine. Eu falei: "A Rede talvez não pareça ser uma coisa grandiosa, mas a gente não está fazendo pouca coisa. É um puta trabalho! A gente está conseguindo se organizar, a gente realmente está conseguindo dar acesso a outras pessoas, a gente está conseguindo capacitar, a gente está pensando no futuro de outras pessoas". Então, se não tiver pessoas que pensem, que desenvolvam, que corram atrás de fazer esse trabalho, aí a gente está ferrado. Porque certas coisas não deveriam ser nem tão complicadas para serem resolvidas, serem botadas em prática, se de fato isso fosse um projeto de governo, de política pública, se o próprio movimento indígena tivesse encabeçando isso com mais veemência, no sentido de estar cobrando, né? Porque a gente precisa virar estatística e mostrar que a gente, enquanto coletivo, enquanto produtores, a gente está fazendo esse trabalho e a gente precisa receber recursos também para as nossas produções, né? Já acabou aquela história de: "Ah, que bonitinho, tá fazendo cinema de guerrilha", porque todo mundo precisa sobreviver, precisa pagar suas contas, então é preciso que as pessoas entendam do que a gente precisa. Falam assim: "A gente não vê nenhuma produção de ficção". Quer dar quinze mil para a produção de uma ficção? Então eu acho que de fato a gente está fazendo história e possibilitando pensar em um futuro para as comunidades e para as próximas gerações.

Sophia Pinheiro: Viva a Rede Katahirine!

CORPOS POLÍTICOS

Mari Corrêa: Olinda, fale um pouco do seu trabalho. Como é que você foi construindo esse seu cinema tão pessoal?

Olinda Muniz: Eu acho que isso foi uma coisa que acabou virando até uma certa característica do meu trabalho, talvez por não me preocupar muito com o público, de quem é que ia ver esse cinema. Eu acho que tem um pouco disso, de querer falar sobre coisas que pra mim são importantes. E que, claro, eu quero discutir. Então a questão ambiental é um assunto que tem a ver com o que me interessa discutir. Eu comecei a fazer um documentário que tem muito a ver com essa relação com a terra, de nós, enquanto seres vivos, enquanto humanidade. Essa relação com o próprio planeta, com outros seres vivos. Mas a primeira vez que eu fui fazer um filme, que foi *Retomar para Existir*,¹¹ que foi o meu primeiro documentário, era para o público da comunidade, eu não entendia nada dessa coisa de distribuição, para onde ia depois e o que acontecia.

Eu queria que o pessoal se visse nesse trabalho, queria que eles pudessem ter acesso. Então por isso que eu escolhi fazer o *Retomar para Existir*, que conta a história do Cacique Nailton Pataxó e as estratégias que foram usadas por ele para reconquistar o território. E depois da volta para o território, saber como é que estavam fazendo para alimentar suas famílias e a relação delas com o território. Em 2020 fui convidada para fazer um trabalho para a Pinacoteca, era a primeira exposição de arte contemporânea indígena que foi a "Véxoa, Nós Sabemos".¹²

Tinha a ver com o Projeto Kaapora¹³ que era um trabalho de reflorestamento e de educação ambiental que eu estava fazendo dentro da comunidade. E acho que o Kaapora me levou pra aquela coisa performática. Eu não conhecia a Pinacoteca, então eu fui ver o que era a Pinacoteca, o que era o Instituto de Artes. Eu já tinha pensado um roteiro para falar sobre o projeto e falar sobre essa entidade, mas aí algumas coisas foram mudando. Inicialmente a personagem não seria eu. Eu tinha chamado um monte de gente, aí uma das pessoas falou assim: "Vai ter que estar nua, não vou não". Tinha que ser uma Tupinambá, ninguém quis, aí eu falei: "Tá bom, ninguém vai fazer, então eu vou fazer a personagem." Então essa coisa de trabalhar com performance, essa estética mais performática acaba surgindo disso. Porque de fato eu me encontrei fazendo esse filme. Nos próximos trabalhos que eu fiz, acabei pensando em coisas que também tinham a ver com a performance, também tem muito a ver com pintura, eu gosto muito dessa coisa da pintura no corpo. Então várias coisas minhas foram pensadas também para se utilizar disso.

Eu acabei enxergando o meu corpo enquanto um corpo político. Esse corpo que também fala, que tem a ver também com quem eu sou, de onde eu vim, tem essa relação também com o próprio território. Não tem como separar quem eu sou, de onde eu vim, das minhas relações. Então o meu trabalho ficou bastante conhecido por isso, e querendo ou não, tem aquela coisa de não me preocupar muito com o público, de quem vai ver o filme. Tem muito mais a ver com assuntos que me interessam discutir.

E no fundo isso acabou também trazendo de uma certa forma um interesse do público. Como Ariel

falou, se as coisas não vão pra lugar nenhum, se não é distribuído, talvez as pessoas não sintam tanta vontade de continuar fazendo. Talvez se meus filmes não tivessem dado certo no sentido de distribuição, talvez eu não estivesse mais fazendo cinema. Mas tem uma outra coisa que o cinema acabou trazendo, e que pra mim, pessoalmente, tem sido importante. São esses outros lugares do próprio cinema, que é pensar a curadoria, que é de ocupar este lugar, de entender que a gente precisa ter mais dos nossos também nesses lugares. Porque no fundo a disputa ainda é pouco narrativa. A gente senta para discutir com outros pareceristas ou com outras curadoras e a escolha ainda é pelo voto. Quando são três não indígenas e um indígena, se eu vou defender uma ideia de um roteiro indígena, discutindo com essas pessoas, no fundo são três contra um. Então a gente precisa ter mais dos nossos. Porque é sobre narrativa. Estar nesses lugares tem sido interessante porque a gente precisa ter uma certa equidade nessas discussões e discutir para além das estéticas. Quem são essas pessoas, de onde vêm, que histórias elas querem contar? Por que essa história é importante de ser contada? Tem sido interessante essa troca com os indígenas e com os não indígenas. Eu tenho aprendido muito com essas relações, mas eu acho que eu também tenho dado certa contribuição para que eles entendam qual é esse ponto de vista que a gente tem para além da estética.

Mari Corrêa: Olinda, ao fazer um festival de filmes de mulheres indígenas você percebeu alguma diferença, alguma mudança?

Olinda Muniz: Bom, esse recorte de gênero eu não

atribuo a mim pessoalmente, porque esse trabalho eu fiz com Joana Brandão. A gente trabalhou juntas para construir essa mostra. Ela tinha feito a primeira edição da "Amotara - Olhares das mulheres indígenas"¹⁴ e eu tinha feito a primeira edição da Mostra Paraguaçu de Cinema Indígena.¹⁵ Ter o recorte de gênero foi uma coisa que já tinha sido pensada anteriormente por ela na primeira edição. Assim a gente escreveu juntas a proposta e desenvolvemos a segunda edição da Amotara. Mas claro que a experiência foi muito boa, porque a gente discutiu essa questão.

E isso foi muito interessante ver, como é que alguns filmes ganharam visibilidade depois da mostra. E aquela coisa que Ariel tinha falado que de fato influencia, e vocês sabem disso, né? A Kerexu,¹⁶ com essa coisa do Instituto Catitu¹⁷ distribuir o filme dela, o filme ganhou visibilidade e ela começa a ser chamada, aquilo também vai influenciando. Tá sendo chamada, tá trabalhando, daqui a pouco já faz um novo. Kerexu já fez um novo projeto, né? Daqui a pouco já vai sair o segundo filme. A gente entende o quanto isso é importante, que vai para além do próprio filme. É uma coisa também que as pessoas se reconhecem nesse lugar. Porque eu acho que ainda é uma coisa difícil pra gente que é indígena, porque tem aquela coisa da formação. Se você estuda advocacia, você vai ser advogado, você estuda para ser professor e tal. Em relação ao cinema, o que é ser cineasta? Quem diz que você é cineasta? Quem diz que você é artista? E eu falo isso porque já aconteceu comigo, tipo: "Estão me chamando pra fazer um negócio de arte, eu sou artista?" Mas de onde vem isso? Quem é que diz quem é artista? Eu acho que de uma certa forma, o percurso que você vai fazendo e aquilo que você vai

encontrando, como o seu trabalho vai sendo visto traz uma certa confiança em você mesmo, no que você está fazendo. Eu acho que isso é importante, esse percurso dos trabalhos que a gente vem desenvolvendo.

Fábio Costa Menezes: Eu queria te perguntar, pensando um pouco no que o Ariel e você estavam falando mais cedo sobre vocês terem furado um pouco da bolha típica do cinema indígena, começaram a ocupar mais espaços, serem vistos em outros tipos de festivais, em outros espaços, não só do cinema indígena, também o das artes. Queria saber o que você acha de iniciativas de formação de público, porque quando você fala desse problema da visibilidade do cinema indígena, ele dialoga muito com o problema da visibilidade do cinema independente, não hegemônico. Aquele cinema experimental, diferente dos gêneros e normas estabelecidas. E eu queria saber o que você acha dessas iniciativas de formação de público. Você tem mais ideias de como formar público? Como não só divulgar os filmes, mas também educar as pessoas a verem filmes diferentes?

Olinda Muniz: Bom, eu acho que essa questão de formação de público é uma coisa que a gente vai ter que pensar para além do cinema indígena. Porque a gente tem visto que os jovens se envolvem com tantas coisas, que o cinema tende a ficar esvaziado, né? E eu tenho visto que, nas mostras e festivais, o público é segmentado. Acaba que numa mostra de cinema indígena, o público é o pessoal que dá apoio aos indígenas, é o próprio movimento que vai. De que forma a gente pode pensar para trazer mais gente pro cinema? Não estou te respondendo nada

porque não tenho uma resposta pra isso. Mas acho que é um ponto importante pensar como é que a gente vai fazer para a formação desses públicos.

Mari Corrêa: Isso eu acho que é um marco, sabe? Chegar nesses espaços. Você passar num canal como, sei lá, a TV Cultura, Globo, Curta, você atinge públicos mais diversos. E lá no começo era ainda mais difícil, porque não tinha essa democratização toda que a internet trouxe, embora ela também seja um cipozal. Naquela época, a única estratégia eram os festivais, que estavam crescendo, em 2000, por aí. Estavam começando a pipocar, e em cineclube. Era o que a gente tinha. E é um esforço contínuo. Quando você vai pro interior do Brasil, você sai das grandes cidades, você não tem sala de cinema. A gente está falando de tela, telona, mas tem mil formas de você chegar hoje em diferentes públicos. E essa formação do olhar, de você estar mais aberto a uma outra experiência cinematográfica, seja lá dentro da telinha ou da telona, é o maior desafio desse cinema. Porque o cinema hegemônico é uma indústria, tem muita grana, e então atinge um público grande, que consome aquilo, que formata o olhar e que quer consumir mais daquilo. É a grana que ergue e destrói coisas belas.

Olinda Muniz: Quando a gente pensa em um filme que ganha muita visibilidade na TV, o que está envolvido nessas relações? Eu tenho tentado trabalhar também um pouco esse olhar. Por causa da Rede Katahirine, eu estou olhando esse todo. Vocês estão me formando sem querer. Quando eu estou olhando os projetos, a produtora é homem ou mulher? Eu acho que era uma coisa que eu não fazia, para falar a verdade. Então,

estou tentando ver também essas outras relações. Porque de fato é importante a gente discutir isso para pensar em outras formas de relações futuras para o cinema, como Mari e Sophia sabem. Não é que eu acho que a gente só pode trabalhar com mulheres, não. Mas a gente precisa entender que essas relações que foram estabelecidas, elas existem, e de fato, trazem consequências ruins para a sociedade. Porque se a gente não diversifica o olhar, se a gente não entender que tem esse outro universo para além das coisas que foram estabelecidas, a gente também acaba perdendo com isso. A sociedade, na verdade, acaba perdendo com isso.

ATRAVESSAR O OCEANO

Fábio Costa Menezes: Ariel, queria que você contasse como está sendo viver essa caminhada com o filme *A Transformação de Canuto*,¹⁸ desde a estreia na Holanda. Como você se sentiu lá, com um público tão diferente? Não sei o quanto eles sabem da condição dos indígenas no Brasil. Como foi essa experiência de ter ido pra lá, num festival importante como o IDFA - International Documentary Film Festival? Vocês ganharam um prêmio.¹⁹ E queria que você contasse também como estão sendo as sessões aqui no Brasil e como vocês estão se dividindo, porque vejo que em cada viagem vai um ou dois. Me parece que o filme furou algumas bolhas, que vocês estão atingindo um público bem diferente do habitual do cinema indígena.

Ariel: Acho que tem sido uma recepção muito boa. Teve todo um amadurecimento, uma demora pra finalizar que

fez o filme amadurecer muito bem. E não foi só o filme que amadureceu. Isso foi uma coisa que a gente aprendeu muito durante todo esse processo com o Ernesto.²⁰ Nós também fomos amadurecendo, entendendo das coisas, do ritmo, do tempo guarani. Acho isso muito importante quando realizamos um filme, temos que conhecer o ritmo das aldeias. Não é só na relação com o filme, tem que envolver toda a história, a família. Acho que o *Canuto* foi como um auge desse amadurecimento, tanto pra mim como pro Ernesto. E vejo só pontos positivos, de alcançar outros públicos, de conquistar prêmios importantes. E também as discussões que o filme está trazendo. Esse sempre foi nosso sonho. Conversava muito com o Ernesto sobre o tipo de filme que a gente tem que fazer. O *Canuto* tem muito disso, de trazer discussões para o pessoal do cinema, e não somente do cinema indígena. Trazer para os críticos de cinema discussões sobre a forma de fazer cinema. Acho essas discussões muito positivas. E tudo isso, só vem com o tempo, com o amadurecimento, pelo que vejo. O filme está sendo muito bem recebido, acho que a reflexão que traz o filme *Canuto* vai ter uma longa vida. Eu sinto que pra fora, pra Europa, o *Canuto* tem uma outra força. Acho que ele tem mais força lá, eu sinto isso pelo público. E eu vejo que no Brasil, apesar da boa recepção, acho que o público – e isso é minha opinião pessoal – ainda romantiza muito, quando se trata de filmes indígenas, de cineastas indígenas, de documentários. Eles imaginam outra coisa e quando assistem ao *Canuto* parece que não estão preparados, ficam em choque, não sabem muito bem o que comentar. Claro que os que fazem cinema sabem de todo o processo, mas para o público geral ainda é uma novidade.

Eu ainda estou aprendendo muito. Fazer cinema, pra gente, é meio que uma caminhada. Eu trato isso como o caminho filosófico. Fazer filme tem sido isso praticamente, de aprender. E é assim como o Guarani vive, numa caminhada filosófica, espiritual. Assim é o fazer cinema. Acho que é importante ter esse espaço para essa reflexão, não somente o espaço de oficinas para mais cursos técnicos. Acho que tem que ir além disso. É bem mais amplo, mais profundo. Por que que a gente faz cinema? O que que isso muda?

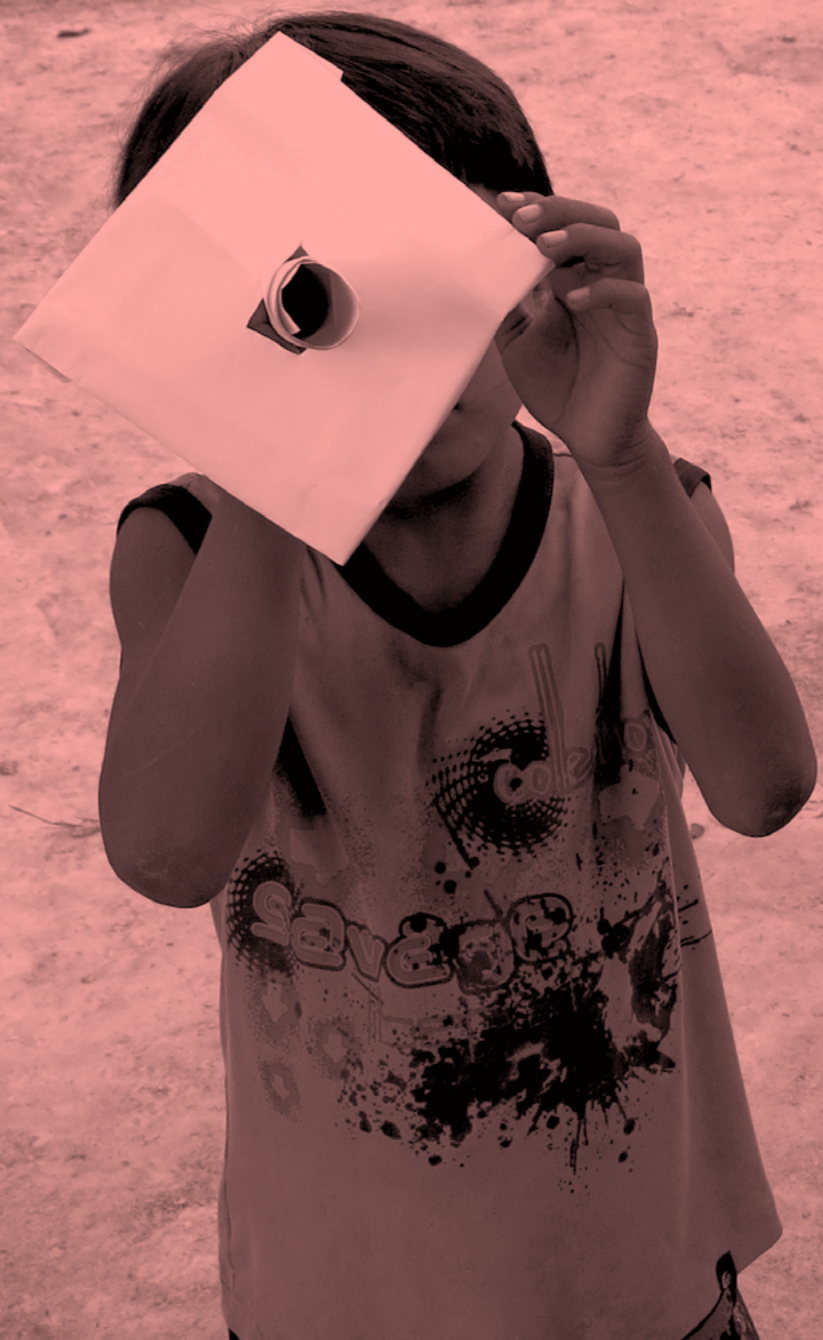
Penso dessa forma. Porque todo esse registro não é somente o material. Não sei se pra outros indígenas é assim também, mas pra mim é meio filosófico. Te faz pensar, refletir, sobre a política, sobre o futuro.

Sophia Pinheiro: Gente, é isso?

Mari Corrêa: Vocês é que veem, porque eu falei tanto que eu fiquei com vergonha. Foi bem legal essa conversa. Obrigada.

Fabio Costa Menezes: Tchau, tchau.

Olinda Muniz: Boa tarde pra vocês.



NOTAS

- 1 • Projeto do Rio Grande do Sul ligado ao Audiovisual que abarca uma mostra de cinema indígena e uma produtora cultural que promove oficinas audiovisuais, palestras, curadoria, exposições de arte e shows.
- 2 • Patrícia Ferreira Pará Yxapy, cineasta Guarani Mbyá, participante de ambos os coletivos.
- 3 • Não indígena, na língua Guarani Mbyá.
- 4 • *Pirinop, meu primeiro contato*. Direção de Mari Corrêa e Karané Ikpeng, 2007.
- 5 • Pinacoteca de São Paulo.
- 6 • Atualmente, Olinda mora em uma pequena cidade no interior da Bahia, Serra Grande.
- 7 • A Rede Katahirine é a primeira rede audiovisual das mulheres indígenas do Brasil (katahrine.org.br).
- 8 • As Escolas Vivas são um movimento de apoio a projetos indígenas de fortalecimento e transmissão de seus saberes tradicionais dentro de seus territórios. Apoiadas pelo Selvagem - Ciclo de Estudos, a Coordenação é feita por Cristine Takuá.
- 9 • Coletivo Cine Mbyá-Guarani Ara Pyau, sediado em Misiones, Argentina, do qual Ariel faz parte.
- 10 • Suely Maxakali é cineasta indígena.
- 11 • *Retomar para Existir* (2015, Brasil, 20 min.). Direção de Olinda Muniz Wanderley.
- 12 • Primeira exposição dedicada à produção indígena contemporânea. A curadoria é da pesquisadora indígena Naine Terena.
- 13 • Projeto socioambiental, cultural e educativo desenvolvido por Olinda Muniz Wanderley e por Samuel Wanderley na TI Caramuru Paraguaçu, Bahia.
- 14 • Mostra de filmes realizados por mulheres indígenas.
- 15 • Mostra Paraguaçu de Cinema Indígena, idealizada por Olinda Muniz Yawar Wanderley
- 16 • Kerexu Martim é uma cineasta indígena da T.I. Tenondê Porã, São Paulo. Seu primeiro filme, *Aguyjevete Avaxi'i* (2023, 21 min.) está circulando e sendo premiado em diversos festivais.
- 17 • Kerexu participou das oficinas de formação audiovisual e política voltadas às mulheres indígenas do Instituto Catitu, que foi também produtor do seu primeiro filme.
- 18 • *A Transformação de Canuto* (Ariel Kuaray Ortega e Ernesto de Carvalho, 2023, 130 min.)
- 19 • O filme recebeu o prêmio de Melhor Filme na competição Envision, em 2024.
- 20 • Ernesto de Carvalho é codiretor do filme

SOBRE ARIEL ORTEGA

Ariel Ortega é um cineasta indígena pioneiro e líder Guarani Mbyá por trás de filmes aclamados como *Duas Aldeias, Uma Caminhada* (2008) e *Bicicletas de Nhanderú* (2010), juntamente com outros cineastas indígenas Guarani, por meio dos workshops do projeto Vídeo nas Aldeias. Ariel também dirigiu *Desterro Guarani* (2011) e *Tava, A Casa de Pedra* (2012) em colaboração com Ernesto de Carvalho, Patrícia Yxapy Ferreira e Vincent Carelli. Ele é membro do Coletivo de Cinema Mbyá-Guarani (Brasil) e do Coletivo de Cinema Ara Pyau (Argentina). Além disso, dirigiu o curta-metragem *Nossos Espíritos Seguem Chegando* (2021), com Bruno Huyer e Patrícia Yxapy Ferreira.

FILMOGRAFIA ARIEL ORTEGA

Mokoi Tekoá Petei Jeguatá – Duas Aldeias, uma Caminhada (co-direção Germano Benites e Jorge Morinico, 2008, 63 min.)
Nós e a Cidade (co-direção Germano Benites, Jorge Morinico e Patrícia Ferreira, 2011, 5 min.)
Bicicletas de Nhanderú (co-direção Patrícia Ferreira, 2011, 45 min.)
TAVA, Casa de Pedra (co-direção Patrícia Ferreira, Ernesto de Carvalho e Vincent Carelli, 2012, 78 min.)
Mbya Mirim (co-direção Patrícia Ferreira, 2012, 23 min.)
Nossos Espíritos Seguem Chegando - Nhe'e Kuery Jogueru Teri (2021, 15 min.)
A Transformação de Canuto (co-direção Ernesto de Carvalho, 2023, 130 min.)

SOBRE OLINDA YAWAR TUPINAMBÁ

Olinda Tupinambá é multiartista graduada em comunicação social. É produtora cultural, performer e realizadora audiovisual. Seu trabalho se destaca com a proposta de usar seu corpo como um corpo político, um corpo que se transmuta para falar de outros mundos possíveis, visibilizar e discutir as questões ambientais e a relação do homem com a natureza, tema recorrente em algumas obras. Trabalha com audiovisual desde o final de 2015, entre documentários, ficção e performance, produziu e dirigiu 10 obras audiovisuais próprias e independentes. Foi curadora de diversos festivais e mostras de cinema, entre eles o Festival de Cinema Indígena Cine Kurumin (2020) e (2021) Mostra Lugar de Mulher é no Cinema (2020) e (2021) 1º Festival de Cinema e Cultura Indígena – FeCCI 2022. Produtora de duas mostras de cinema: Mostra Paraguaçu de Cinema Indígena (2017) e Amotara - Olhares das Mulheres Indígenas (2021) e um festival de cinema: Festival Kaapora de Cinema Indígena e Ambiental. Integrou o grupo de pesquisa “Culturas de Antirracismo na América Latina” (CARLA-UFBA). Em 2024 teve sua primeira participação internacional na 60ª Bienal de Veneza com a obra Equilíbrio. Foi indicada ao prêmio Pipa 2024. É uma das conselheiras da Katahirine – Rede Audiovisual das Mulheres Indígenas.

FILMOGRAFIA OLINDA YAWARTUPINAMBÁ

Retomar para Existir (2015, 20 min.)

Mulheres que Alimentam (2018, 96 min.)

Equilíbrio (2020, 11 min.)

Kaapora - O Chamado das Matas (2020, 20 min.)

Lili (2021, 29 min.)

Saúde da Terra (2021, 25 min.)

Ibirapema (2022, 50 min.)

Ibirapitanga (2022, 8 min.)

CONVERSA COM ALBERTO ALVARES, PATRÍCIA FERREIRA PARÁ YXAPY E GRACIELA GUARANI

Era uma sexta-feira, dia 28 de Junho de 2024, quando os cineastas Alberto Alvares, Graciela Guarani e Patrícia Ferreira Pará Yxapy se encontraram na casa de Mari Corrêa, em São Paulo. A conversa com Fábio Costa Menezes, Mari Corrêa, Sophia Pinheiro e Vinicius Toro aconteceu logo antes do Painel “Mapeamento do Audiovisual Indígena”

realizado no 3º Fórum Spcine, do qual todos mencionados aqui abaixo participaram.

Alberto, Graciela e Patrícia são cineastas indígenas experientes com longa trajetória no audiovisual. Suas falas são representativas de suas vivências no setor ao longo desses anos.

REPRESENTATIVIDADE

Vinicius Toro: Essa conversa é pra gente ter uma ideia mais ampla sobre o cinema indígena, o que vocês sentem nas suas realidades, ou na realidade nacional, quais são as questões?

Sophia Pinheiro: Qual é a grande necessidade, quais são as dificuldades, o que tá faltando?

Mari Corrêa: As mudanças que esperamos que aconteçam.

Alberto Alvares: Isso, isso. Pensar a longo prazo, o que vai ser feito e o que vai ser levado pro território. Por isso eu me animei também de poder contribuir com vocês. A gente tem que se posicionar, se colocar, poder pensar junto a maneira de trabalhar o cinema dentro do território, principalmente para os parentes que estão vindo, que não têm noção do que é o cinema. Eu acho que vocês estão fazendo muito bem isso. Eu acredito que essa pesquisa pode dar frutos pros parentes mais pra frente.

Graciela Guarani: Para pensar essa política precisa, por exemplo, ter indígena junto com quem está fazendo essa política.

Alberto Alvares: Exatamente.

Graciela Guarani: A Spcine é uma referência pro país inteiro, se ela implementa uma política pra diversidade, para os indígenas, então precisa ter indígena ali.

Mari Corrêa: É importante ter um representante lá

dentro? Pode tanto ser uma pessoa de referência como pode ser um Conselho?

Graciela Guarani: Seria o ideal, né?

Alberto Alvares: Sim, mas eu acho que a gente tem que reivindicar mesmo esses espaços, sabe? Porque senão a gente sempre vai depender de outros para chegar ali. Mas tendo algum parente ali, ele vai poder reivindicar melhorias pro cinema indígena.

Graciela Guarani: E já que tem uma política pra diversidade, a gente precisa ocupar.

O TEMPO DO OUTRO

Mari Corrêa: E essa política já é uma conquista, né? As cotas não são presente de ninguém, isso é conquista dos movimentos, depois de muita batalha. Então, a gente tem é que se juntar nessa luta e dar passos à frente. Ok, diversidade, cota, tudo isso é legal, mas as condições pra ter acesso a isso depende de um certo número de coisas, e é disso que nós queremos falar aqui. Que coisas são essas? Por exemplo, sobre a formação, qual seria a melhor maneira de pensar a formação audiovisual pra povos indígenas?

Alberto Alvares: Eu posso falar da experiência de formação que eu tive com os Awá Guajá. Eu acho que quando a gente pensa na formação, primeiramente, a gente tem que pensar na comunidade, sobre a gente retirar esse jovem pra fazer formação. Vai retirar do lugar do trabalho que ele precisa pra viver.

Precisa plantar, essas coisas. Precisa pensar em uma bolsa, porque você vai retirar ele do cotidiano. Eles falaram assim pra mim: "A gente só consegue ficar três dias na formação". Porque eles são caçadores, eles precisam caçar. E aí, que estratégia você vai usar? Eu pensei assim, se eles são caçadores, vou caçar com eles. Não caçar na prática, mas ensinar os próprios parentes a caçar com a câmera, ir com eles. Então acho que cada lugar tem uma maneira de dar formação.

Com os Guarani, por exemplo, eu recriei essas formações, a metodologia, de como trabalhar antes essa questão do tempo, essa questão da sabedoria, do conhecimento. Não chegar e já falar sobre técnica. Porque técnica você vai aprendendo com o tempo. Você precisa conseguir trazer não só o jovem, mas o mais velho que acompanha no território, pra ele querer trabalhar e querer contribuir na formação.

Eu tive essa experiência na minha formação. Então acho que quando você pensa numa formação, tem que pensar do começo ao fim, e pensar também no território, porque a pessoa come, tem família, tem filho, tem o roçado, tem a sua casinha pra fazer, e as mulheres têm suas coisas pra fazer na aldeia também. Então quando você retira a pessoa do lugar, mesmo que seja dentro do território, tem que pensar essa questão dentro do projeto.

Mari Corrêa: Eu acho que a formação audiovisual, ela pode justamente desvirtuar aquilo que é o mais precioso, que são as formas próprias de pensamento que estão interligadas com outros aspectos na forma de viver que não têm nada a ver com o nosso mundo. As relações de parentesco dentro das comunidades, por

exemplo. Raramente você não está filmando um tio, uma prima, uma mãe, um avô, né? Todo mundo é parente em algum grau, e tem a história do respeito e da vergonha, por exemplo. Eu me lembro que uma vez eu perguntei pra um realizador ikpeng por que ele não fazia um filme com a sogra. Ele respondeu que não pode nem falar com a sogra dele, não pode nem dizer o nome dela. Então a gente é muito ignorante dessas regras, né? A gente vai aprendendo com vocês as diferenças.

Vinicius Toro: Meu sogro é assim também.

[risos]

Sophia Pinheiro: É, com as mulheres também. Tem 10, 15 mulheres fazendo oficina. Algumas são mães, outras trabalham na escola, outra trabalha no posto de saúde. Se elas vão tirar 10, 15 dias da vida delas pra participar dessa formação audiovisual, elas vão parar de trabalhar. Então, faz sentido dar uma bolsa pra essas pessoas fazerem a oficina, uma ajuda de custo.

Fábio C. Menezes: Você sai da sua rotina. Se você tira um homem de dentro de uma casa, você tira o caçador, e aí você tem que compensar isso.

Alberto Alvares: Eu passei por isso. Deixava minha família, e às vezes era uma semana. Quando chegava em casa não tinha mais nem arroz, nem feijão. E aí a minha esposa quase jogava minhas coisas fora. A gente tem que pensar dentro da formação.

Mari Corrêa: Sim, em um programa de formação dentro dos territórios, no tempo das pessoas. E dar condições

pra que essas pessoas possam dedicar tempo para aquela oficina, uma dedicação completa, né? A gente trabalha com formação audiovisual das mulheres, e as mulheres têm muito trabalho, fazer a comida, cuidar das crianças e tal. É o dia inteiro. Uma das estratégias é você colocar uma cozinha à disposição, você ter alimentação pra todo mundo que está participando o tempo inteiro, pra não precisar se preocupar com isso. É todo um jeito de fazer que precisa levar em conta as condições e a realidade local da vida das pessoas.

Patrícia Ferreira Pará Yxapy: Eu acho muito importante também dar essas formações pros *jurua kuery*¹ que vão pra aldeia.

Mari Corrêa: Formação de formadores.

Patrícia Ferreira Pará Yxapy: É, formação de formadores. Acho muito importante ter esse cuidado, porque às vezes o *juruá*² vai e ensina aquilo que pra ele tá bom, não pensa no outro que tá aprendendo. Então acho que precisa tomar esse cuidado antes de largar uma pessoa lá pra dar uma oficina, né?

Graciela Guarani: Senão, vira o pessoal da saúde, faz ele de cobaia, porque é assim. Vamos lá colocar aparelho no dente do povo. Por isso que a sugestão de Patri é importante, a formação dos formadores. Pelo menos o básico, né? Sei que a gente não muda nada assim, mas o básico.

Por exemplo, eu vou dar uma oficina pra parente, eu não vou dar lá as técnicas pra fazer um roteiro. Eu trabalho muito com *storyboard*, que eu desenho. Então, é outra roupagem...

Patrícia Ferreira Pará Yxapy: Além disso, tem que pensar numa formação continuada, assim como a gente tem uma formação continuada pros professores indígenas, acho que tem que ser pensado nesse sentido também pros jovens que começam no audiovisual, porque, como o Alberto fala: "Ah, vai ter uma formação", os jovens se empolgam com aquilo, aí termina a oficina e o projeto acaba. Ninguém mais vai. Enfim, acho que isso também tem que ser pensado, uma espécie de formação continuada.

Graciela Guarani: Como a gente faz uma política que ao mesmo tempo vai servir pra que as narrativas indígenas consigam sobreviver em todo canto, em cada região? É extremamente importante que seja instituída uma política pública, que garanta a regionalização delas em cada lugar: município, estado e a nível federal também.

Eu digo no município porque ele alcança algumas comunidades que estão ali em volta. Essas pessoas que produzem, elas têm acesso às políticas dentro do seu próprio município? Às vezes é uma cidade minúscula, mas existe. E como essas comunidades têm acesso a isso?

É preciso ter um lugar que seja mesmo ocupado por povos indígenas, por pessoas indígenas. Se não existir nenhum indígena nesse lugar de articulação, é muito difícil a gente acessar as populações ali, de qualquer território. Então, precisa de pessoas ali que garantam a participação indígena, e que tenha atividades contínuas e de subsistência também. Tem uma juventude com uma vontade muito viva, a gente vê que eles têm vontade de aprender e de fazer. Mas qual vai ser o espelhamento desses

jovens quando não tem quase ninguém da gente nesses lugares de gestão?

É isso que Alberto trouxe muito bem, a maioria dos jovens, opta por uma carreira que vai dar sobrevivência, que vai dar de comer. Então o jovem vai pra saúde, vai pra educação, pra várias áreas. No campo artístico, eu sofri desde que eu comecei a me envolver. Me fala, você vai viver de quê? Você vai morrer de fome? Então, precisa também trazer pro lado de subsistência, porque esse é um campo que a gente tem muito conteúdo, mas também tem que ser encarado de uma forma que dê pras pessoas sobreviverem disso.

Você como indígena pode ser um diretor, você pode ser uma roteirista, você pode entrar nesse meio também, usando tudo que você tem, tudo que o seu povo tem. A gente tem esse conteúdo forte, poético, rico na sua cultura, mas uma produção nossa, de qualquer outro parente, quando chega nesses lugares de difusão, de distribuição, não vai ter o mesmo tratamento que um diretor, por exemplo, que está aí há anos fazendo. Se a gente quer sobreviver disso, a gente precisa entender, a gente precisa ver como que a roda gira pra gente poder se relacionar com isso. Não é que a gente vai se tornar esse outro, mas a gente precisa entender, até pra se proteger.

Então, acho que a forma e a mentalidade de trabalhar em formação teria que ser no sentido desse fortalecimento, que pode ser uma carreira, de onde ele também pode tirar seu sustento. Mas como que eu vou fazer uma oficina e participar de um movimento desses, se eu deixo minhas atividades, se eu deixo de ir pra escola, ou pra faculdade? É preciso pensar em uma formação pra além do vislumbre, sabe? Visando também a circulação dessas imagens, principalmente

dos jovens, que hoje estão com o TikTok e outras coisas assim muito afloradas. Como que a gente trabalha isso com eles? A minha filha tem TikTok, tem até dois TikTok. As formações têm que ter qualificação técnica porque é isso que vai garantir, por exemplo, que uma produção da gente possa estar lado a lado de qualquer outra produção, no sentido de som, no sentido de imagem, no sentido de tudo que a gente tem numa produção. Isso seria muito necessário pra garantir qualidade, pra poder fazer as obras circularem.

O que é diferente já é a gente, é o nosso conteúdo que a gente vai colocar lá, a forma de produzir e de fazer, mas é preciso conhecer o que se tem disponível hoje, o que a gente pode acessar, quais são os caminhos. Como difundir seu trabalho, como viabilizar esse meio de distribuição? Porque não adianta você produzir, ter subsídios e recursos pra fazer, se não souber como fazer a distribuição de um filme. Então, acho que é importante isso fazer parte da formação.

SEMEAR AS PRODUÇÕES - DISTRIBUIR PARA PODER ESPALHAR

Sophia Pinheiro: Como vocês distribuem os filmes de vocês? Vocês inscrevem em festivais? Tem alguém que ajuda? Vocês entram em editais que ajudam a distribuir o filme? Ou vocês mesmos vão nas aldeias, entregam DVD, *pen-drive*, vão mandando? Como que é isso?

Graciela Guarani: Eu fui aprendendo tudo sozinha. Eu faço um pouco de tudo, principalmente nessa questão de distribuição. Também existe fomento pra distribuição, e aí você tem o recurso pra pagar uma pessoa pra

cuidar disso pra você. Ela é responsável só por isso. Isso eu fiz uma vez e deu bastante certo. Se essa pessoa fosse um indígena, eu contrataria ela, mas a gente não tem. Porque, apesar de eu ter trabalhado em alguns *streamings*, eles não pegam um filme indígena se não tiver um nome, se não tiver uma distribuidora grande. Então, são entraves ao meu trabalho. Mas eu acho que é importante os parentes entenderem como é feita a distribuição. Porque existe fomento, você tem o recurso, você pode fazer isso ou contratar uma pessoa para distribuir seu filme.

Patrícia Ferreira Pará Yxapy: Pensando na gente como coletivo lá da Aldeia Koenju,³ faz muito pouco tempo que a gente soube como fazer uma distribuição. Eu acho isso muito importante, porque agora a gente tem um grupo de jovens que precisa realmente entender o processo de fazer o filme até chegar na distribuição, porque a maioria dos nossos trabalhos é a gente que filma, faz a tradução, e fica por ali. A gente não sabe como faz pra distribuir, pra onde mandar, qual caminho que a gente segue. Pra gente foi muito útil essa formação que tivemos com o pessoal da Tela Indígena sobre isso. A gente teve muito avanço depois desse curso. Então acho que é muito importante levar esse conhecimento pros jovens que estão começando.

Graciela Guarani: Muitas pessoas que eu já encontrei, que trabalham com populações indígenas, têm uma preocupação de que se a pessoa vai aprender as técnicas, ela vai perder a identidade. A estética indígena e a construção de uma imagem é única, seja com qualquer técnica. Então, a formação é no sentido de fortalecer essa produção, de ter um pouco mais de

qualidade, e aí, sim, ela vai poder ser difundida, as pessoas vão começar a ver que o indígena também pode fazer com qualidade. Os parentes vão colocar a identidade deles, a forma de construir a sua imagem.

Sophia Pinheiro: Pensando em formação continuada, a criação de centros audiovisuais nas comunidades talvez facilitaria. Ter polos de pessoas indígenas dentro das comunidades que possam ter ali uma estrutura. Por exemplo, o Alberto, que manja tudo. Tem alguém que tem dúvida lá no Rio, vai lá no núcleo do Alberto, e o Alberto vai ensinar a fazer um DCP. Você sabe fazer um DCP, né?

Alberto Alvares: Sei. Essa questão da distribuição é muito difícil ainda. Pra gente que é independente mesmo, eu ainda não vejo quase nenhum parente que faz o cinema dele circular pelos festivais. Por exemplo, o Yvy Pyte - *Coração da Terra*⁴ passou na Alemanha porque eu tenho contato diretamente com as pessoas de lá, e é aí que você vê quem realmente admira o seu trabalho. E com isso as pessoas vão indicando o seu trabalho. E à noite, você senta pra escrever seu filme em festivais. A gente apanhou muito pra fazer isso. Então hoje eu sei fazer tudo isso.

Mari Corrêa: Vocês acham que esse tema da distribuição teria que fazer parte de um programa de formação?

Graciela Guarani: Essa questão da distribuição, acho que teria que fazer parte de uma formação específica. Agora existe a cota de tela e a gente nem sabe disso. As produções, que muitas vezes a gente assiste, não são nem daqui. A gente não assiste nem a produção

brasileira, quiçá a nossa. Como que a gente vai distribuir, pra onde, se a gente não tem público?

Patrícia Ferreira Pará Yxapy: Só agora a gente tá entrando nesse mundo de roteiros, só agora. Então vai ser a mesma coisa, a gente aprende a filmar as coisas do nosso jeito, depois a gente vai aprendendo a técnica, mas o roteiro também vai ser assim. É o nosso sentimento que a gente tá colocando no papel, é a nossa cultura. Não vai ser do jeito que os *juruá kuery* escrevem, a gente não vai fazer igual as histórias dos *juruá kuery*. A gente vai pensar o roteiro, mas vai ser sempre na nossa imaginação, no nosso mundo guarani.

Eu tô começando a escrever um roteiro, é muito legal pensar o filme, pensar a personagem, pensar o nome, o lugar, enfim. Os *juruá kuery* trabalham com roteiro, mesmo sendo documentário, muitos trabalham com roteiro. A gente começou com o documentário, então a gente vai, aos poucos, alcançando os lugares.

Mari Corrêa: Vocês se dão conta que são pioneiros, né?

Graciela Guarani: Seria maravilhoso se eu conseguisse sobreviver com o meu processo autoral: escrever minhas histórias, alguém comprar o projeto que eu escrevi, que eu vou produzir, que eu vou dirigir. É muito difícil. E por que eu preciso aprender tudo isso, as técnicas? Porque é uma produtora de fora que me contrata, muitas vezes eu não tenho como interferir, eu tenho como dialogar e não ceder totalmente, mas eu preciso aprender, porque senão eu não vou ter substância no que eu faço. Eu não dou aula, eu não sou da saúde, eu tenho que sobreviver disso.

Alberto Alvares: Eu tinha que trabalhar, filmar, dirigir, mas eu vi que quando você começa a colocar seu pensamento no papel, o cinema primeiro no papel, você consegue entrar na captação do recurso com mais facilidade. Hoje eu já sei fazer de tudo, então eu já sobrevivo de tradução, de montagem, de finalização, câmera, direção. Como eu sei fazer de tudo, eu consigo viver disso. Mas esses dias a minha esposa falou assim pra mim: “Alberto, você tá fazendo muita coisa, eu não vejo mais o seu próprio filme saindo.” E aí eu comecei a escrever o roteiro.

Graciela Guarani: É, autoral.

Alberto Alvares: E aí eu fui estudando, lendo, buscando. Eu consegui escrever. E aí eu comecei a gostar disso. Mesmo que seja um documentário, porque eu vi que, sem roteiro, você não consegue... é muito mais difícil você conseguir o recurso. E quando você tem uma parte já escrita, é muito mais fácil. *O Último Sonho*⁵ circulou muito mais do que o *Coração da Terra*, porque eu tinha domínio do meu próprio trabalho, eu tinha direitos autorais. Então consegui ajudar muito mais as comunidades com o filme. Por exemplo, o filme ganhou o primeiro lugar no Doclisboa. Eles pagaram e isso ajudou a comunidade em Angra dos Reis a comprar muitas coisas durante a pandemia.

A ESCRITA, A FALA E OS EDITAIS

Sophia Pinheiro: Uma questão também é ter formação pra escrever projetos?

Alberto Alvares: Isso também.

Graciela Guarani: Por exemplo: "Vocês têm vontade de fazer um filme? Sabe qual é o caminho? Toda história que tá na sua cabecinha, você tem que escrever, porque existe um edital que você pode inscrever sua história".

Mari Corrêa: Eu defendo a ideia de que a gente tem que mudar esse paradigma, da obrigação do projeto escrito. Eu acho que ele é excludente pra caramba. Eu acho que deveria ser possível apresentar projetos de outra forma que não a escrita, não obrigar as pessoas. Vocês, como indígenas, estão sempre fazendo o esforço de adaptação, de compreensão desse nosso mundo, vocês é que se esforçam sempre. E eu acho que esse movimento não pode ser num só sentido. Eu acho que é necessário também defender a oralidade como uma parte forte da identidade de vocês, sabe? Você estrutura as tuas ideias para apresentar o seu projeto, mas por que vão te obrigar a fazer isso de forma escrita? Talvez você pudesse construir, estruturar o teu filme oralmente. A gente na escola não tem a prova oral e a prova escrita? Por que não faz tudo oral? Por que não possibilitar isso? Isso é uma questão também de acesso. Por que é que tem que ser tudo escrito?

Alberto Alvares: Tem alguns parentes que escrevem muito bem mas não falam mais a língua. Aí tem uns parentes que falam só a língua. A gente pode pensar em dois formatos: em forma de vídeo de 10 minutos, e também fazer um formulário pra aquele que escreve bem. Eu acho que em vídeo a gente vai alcançar muito mais os parentes. Aqui, os Guarani, por exemplo, não entendem essa questão da burocracia, essa questão

dos editais. A gente tá aqui, mas nem todo mundo entende. Então é uma forma de facilitar mesmo essa ideia da oralidade do povo. Eu mesmo, por exemplo, se tivesse um edital que fosse em vídeo, você acha que eu vou sentar e escrever? Pra mim é muito mais fácil fazer em vídeo, defender em vídeo, resumo, objetivo, explicar o projeto, quero fazer isso e isso, sabe?

Mari Corrêa: Eu posso estruturar a minha ideia a partir do momento que eu entendo o que está sendo pedido. Porque as pessoas têm dificuldade de entender o que tá sendo pedido. Mas, uma vez que você entende as perguntas de um formulário, você fala pra que a pessoa possa enxergar as tuas intenções, o interesse daquele filme. Isso você não precisa, obrigatoriamente, idealmente, fazer de forma escrita. É isso que eu quero dizer. É importante aprender a fazer roteiro, argumento, mas não te obrigarem a uma norma, que só pode ser escrita.

Graciela Guarani: Sem dúvida! E ter uma oficina para explicar que existe um roteiro, que existe argumento, e brigar pra ter uma coisa mais acessível.

Sophia Pinheiro: E não é só escrever, tem o orçamento também...

Graciela Guarani: Então, tudo isso aí.

Patrícia Ferreira Pará Yxapy: A gente pode ter duas opções, por exemplo, apresentar o projeto no vídeo, pensando nas pessoas que só falam em guarani ou na sua língua, afinal, essa pessoa já vai se esforçar pra poder falar em português, né? Enfim...

Alberto Alvares: Acho que a gente poderia também levar essa reivindicação que na hora de avaliar o projeto tem que ter uma pessoa que entende.

Sophia Pinheiro: Ah, sim, os pareceristas.

Alberto Alvares: Isso aí. Muitas vezes a pessoa não entende o que é o cinema indígena.

Sophia Pinheiro: Verdade, sim.

Mari Corrêa: Não seria interessante pensar num núcleo de desenvolvimento do audiovisual indígena? Pra fazer formação, propor oficinas voltadas à prática de como elaborar um projeto e apresentar. Fazer workshops de distribuição e coisas desse gênero que vocês estão propondo, mas um núcleo permanente, com formação contínua.

Graciela Guarani: Não foi constituído o Conselho Superior de Cinema? Cadê uma pessoa indígena lá, por exemplo? Seria realmente um diálogo com eles. E se esse núcleo ou se esse Conselho é constituído, quem sabe nós vamos lá fazer parte, porque é esse Conselho que vai delimitar, decidir os próximos 20 ou 10 anos sobre o cinema brasileiro. E a gente não tá apontado de jeito nenhum ali, enquanto sujeito que produz, a não ser objetificado na frente das produções deles.

Mari Corrêa: Isso é fundamental, né? Ter uma pessoa indígena do audiovisual ali, é o óbvio ululante, né, gente?

NOTAS

- 1 • Os não indígenas, na língua Guarani Mbyá.
- 2 • Não indígena, na língua Guarani Mbyá.
- 3 • Terra Indígena do povo Guarani Mbyá, localizada perto da cidade de São Miguel das Missões no Rio Grande do Sul, próxima à fronteira com a Argentina.
- 4 • Yvy Pyte – *Coração da Terra* (Alberto Alvares e José Cury, 2023, 110 min.)
- 5 • *O Último Sonho* (Alberto Alvares, 2019, Brasil, 61 min).

SOBRE ALBERTO ALVARES

Mestre no Programa de Pós-Graduação em Cinema de Audiovisual na Universidade Federal Fluminense. Cineasta indígena da etnia Guarani Nhandewa, nascido na aldeia Porto Lindo, Mato Grosso do Sul. Professor e tradutor de Guarani, ministra cursos de formação de cineastas indígenas. Desde sua estreia em 2010, Alberto realizou mais de 20 documentários, entre eles *Karai ha'egui Kunhã Karai 'ete/Os verdadeiros líderes espirituais* (2014), *O Último Sonho* (2019) e *Guardião das Memórias* que foi exibido na 21a Bienal de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil em 2020; os longas-metragem *Kunhangue Arandu: a Sabedoria das Mulheres*, (2021) *Yvy Pyte - Coração da Terra*, do Projeto Itaú Cultural/Rumos, 2023. Ganhador de vários prêmios: no Forumdoc, em Belo Horizonte; no Doclisboa, em Lisboa, em 2022. Professor de curso de cinema audiovisual para o projeto Vidas Indígenas no Maranhão entre povos Ka'apor e Awa Guaja, Maranhão – Pelo Museu da Pessoa. Um dos autores Falas da Terra Especial, em 2021, da TV Globo. Direção de documentário longa-metragem *Motyrõ*, em andamento. Participou do Projeto Financiado Mondes Americains – EHESS (França/Paris), 2023. Direção de filmagem do Projeto Futuro da Terra, série de 3 episódios, para o Itaú Cultural Play, 2023. Professor de Oficina de Produção de cinema audiovisual na TI Ava Guarani do Ocoy, entre 15 e 21 de abril de 2024, São Miguel do Iguaçu – PR. Projeto CI-PBA da IE Ivaí. Professor de Oficina de Produção de cinema audiovisual na TI Ava Guarani na Tekoha Guasu Guavira, entre 16 e 21 de julho de 2024. Terra Roxa – PR. Projeto, CI-PBA da IE Ivaí.

FILMOGRAFIA ALBERTO ALVARES

Kaxo Nhembovyvy - Trançando Histórias (2023, 11 min.)
A Última Cena (2024, 20 min.)
Arandu Nhembo'e - Em Busca do Saber (2013, 17 min.)
Karai Ha'egui Kunhã Karai 'ete - Os verdadeiros líderes espirituais (2014, 67 min.)
Tekowe Nhepyrun - A Origem da Alma (2016, 48 min.)
Tembiapo Regua (2017, 15 min.)
Guardiões da Memória (2018, 55 min.)
O Último Sonho (2019, 61 min.)
Nhe'ẽ - Mongarai / Batismo da Alma (2022, 15 min.)

SOBRE GRACIELA GUARANI

Produtora Cultural, diretora e roteirista e curadora, nascida e crescida na aldeia Jaguapiru, pertencente aos povos Guarani e Kaiowá de MS, atualmente reside na T.I Pankararu-PE. Em seu currículo assina a direção, roteiro e fotografia em mais de 10 obras audiovisuais, entre eles se destaca na direção e fotografia no longa documental premiado internacionalmente *My Blood is Red* (2019), Needs must Film. Autora no especial da Rede Globo *Falas da Terra* (2021). Co-direção e direção na segunda temporada da série *Cidade Invisível* (2023), Netflix. Assina como chefe de roteiro no projeto de gamer animação intitulado *Entre as Estrelas* (SPLIT). Roteirista e diretora na série antológica *Historias Impossíveis* (2023) - TV GLOBO. É uma das conselheiras da Rede Katahirine – Rede Audiovisual das Mulheres Indígenas.

FILMOGRAFIA GRACIELA GUARANI

Terra Nua (co-direção Alexandre Pankararu, 2014, 20 min.)
Mãos de Barro (co-direção Alexandre Pankararu, 2018, 20 min.)
Minha Alma Não Tem Cor (2019, 22 min.)
Tempo Circular (co-direção Alexandre Pankararu, 2019, 20 min.)
Kunhangue - Universo de um Novo Mundo (2020, 22 min.)
Mba'eicha Nhande Rekova'erã - Mensageiros do Futuro (2020, 12 min.)
Meu sangue é Vermelho (co-direção Thiago Dezan, 2020, 86 min.)
Nhemongueta Kunhã Mbaraete (co-direção Patricia Ferreira, Michele Kaiowá e Sophia

Pinheiro, 2020, 202 min.)
Opará Morada de Nossos Ancestrais (2020, 20 min.)
Parente: A Esperança do Mundo (2020, 52 min.)
Nhandesy (2021, 3 min.)
Sekhdese (co-direção Alice Gouveia, 2023, 86 min.)
Cidade Invisível - 2a temporada (co-direção Cassiano Prado e Luis Carone, 2023)
Histórias (Im)possíveis (co-direção Everlane Santos e Fabio Rodrigo, 2023, 44 min.)
Histórias (Im)possíveis: Falas de Orgulho (co-direção Luísa Lima e Renata Martins, 2023, 43 min.)

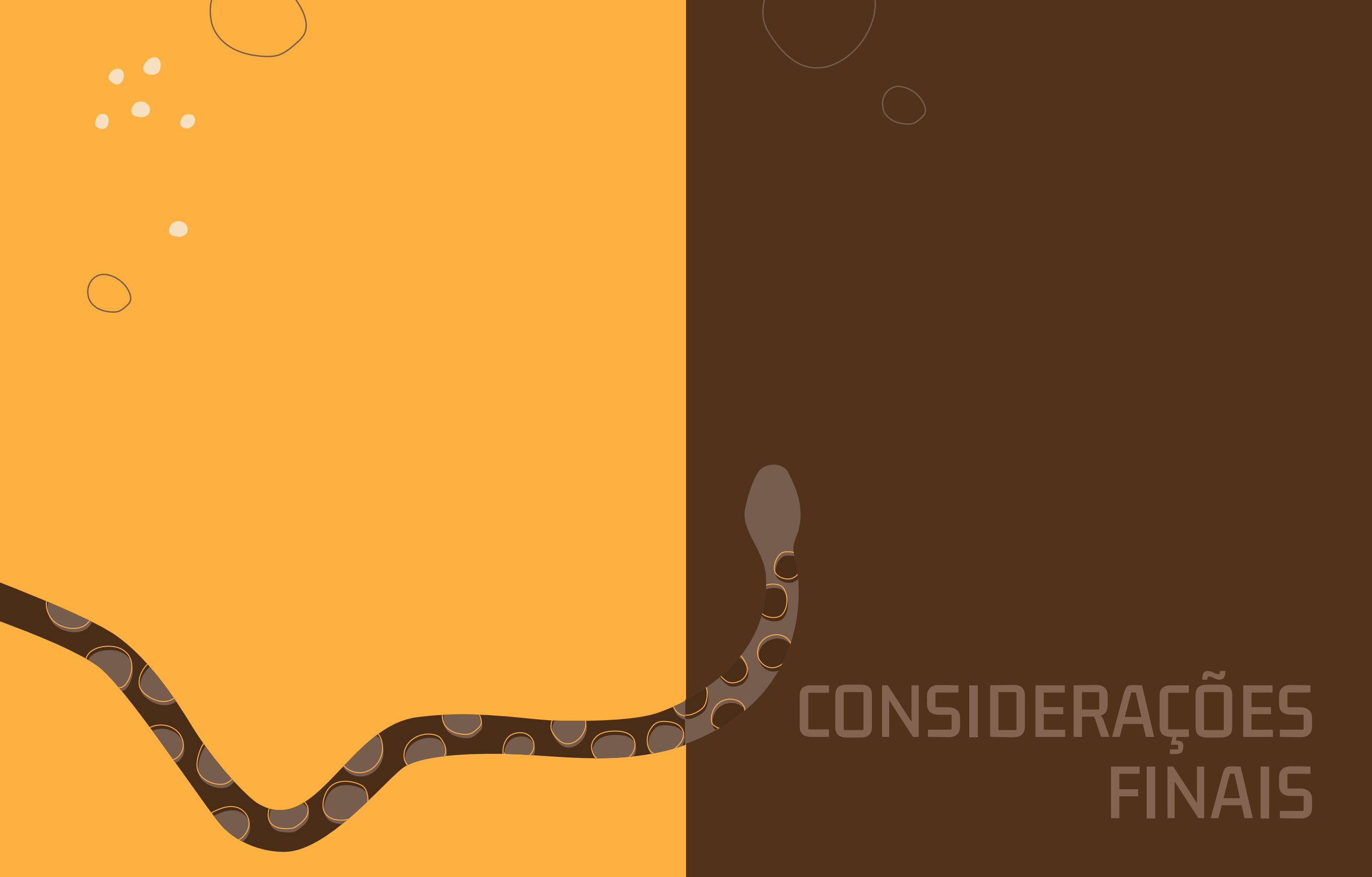
SOBRE PATRÍCIA FERREIRA PARÁ YXAPY

Patrícia Ferreira Pará Yxapy é realizadora audiovisual indígena da etnia Guarani Mbyá. Mora na Aldeia Ko'enju, em São Miguel das Missões/RS, onde é professora. Em 2007, cofundou o Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema. Dentre as premiações de seus trabalhos destacam-se os prêmios: Menção Honrosa – XIV FICA (2012) pelo filme *Desterro Guarani*, o Prêmio Cora Coralina de melhor longa no XIII FICA (2011), o Prêmio Melhor longa/média do III CachoeiraDoc e Menção Honrosa na mostra Competitiva Nacional do forumdoc.bh.2011 pelo filme *As Bicicletas de Nhanderu*. Em 2014 e 2015, participou de residências artísticas com os cineastas indígenas Inuit, no Canadá. Em 2024, ganhou Menção Honrosa no 9º Cabíria Prêmio De Roteiro pelo longa *Mbopy Yakã - Três Rios*, escrito com Leonardo Wittmann (RS). É uma das conselheiras da Rede Katahirine – Rede Audiovisual das Mulheres Indígenas e coordenadora do Rio Grande do Sul na Comissão Guarani Yvyrupa (CGY).

FILMOGRAFIA PATRICIA FERREIRA PARÁ IXAPY

As Bicicletas de Nhanderu (co-direção Ariel Ortega, 2011, 45min.)
Desterro Guarani (co-direção Ariel Ortega, 2011, 38min.)
TAVA, A Casa de Pedra (co-direção Ariel Ortega, Ernesto de Carvalho e Vincent Carelli, 2012, 78min.)
No Caminho com Mario (co-direção Aldo Ferreira, Ariel, Leo e Ralf Ortega, 2014, 20min.)
Teko Haxy, Ser Imperfeita (co-direção Sophia Pinheiro, 2019, 39 min.)
Carta de uma Mulher Guarani em Busca de uma Terra Sem Mal (2020, 73 min.)
Nhemongueta Kunhã Mbaraete (co-direção Graciela Guarani, Michele Kaiowá e Sophia Pinheiro, 2020, 202 min.)





CONSIDERAÇÕES FINAIS

EXPECTATIVAS DE FUTURO NO AUDIOVISUAL

Entre as pessoas entrevistadas, são grandes as expectativas quanto à concretização de projetos e aprimoramento técnico para a criação de filmes mais maduros e de maior qualidade. Há quem almeje ampliar os horizontes e ultrapassar fronteiras para que suas produções cheguem a outros países. Há quem espere poder produzir seu primeiro longa-metragem, ver suas obras participando de festivais e quem gostaria de ter a oportunidade de produzir filmes junto a plataformas de *streaming* como a Netflix, para que eles alcancem mais pessoas. Alguns querem produzir obras de cunho documental voltadas para questões indígenas, mas também fazer projetos diversos para TV.

Alguns demonstram desejo de atuar mais fortemente em seus territórios com o intuito de tornar o audiovisual mais presente nas aldeias e, para isso, ambicionam a criação de coletivos para produção de obras e a formação de cineclubes em seus territórios de origem. Há, ainda, quem queira atuar mais fortemente na distribuição de filmes indígenas.

As cineastas mulheres se mostram mais propensas a atuar na promoção do maior protagonismo de mulheres indígenas de diferentes povos, a começar por encontros para troca de conhecimento, projetos voltados para o autocuidado, obras que abordam a realidade de anciãs e jovens indígenas, bem como projetos que incluam pessoas LGBTQIAPN+ das aldeias.

“Eu quero concluir esses filmes, mostrar para a comunidade ou para outras mulheres e também fazer outros filmes junto com as parentas mesmo. Quem sabe também levar essa voz das mulheres das bases para outros lugares, não só no Brasil, mas também fazer conexões com outras mulheres indígenas dos estados, espalhar esse conhecimento e também conhecer um lugar diferente nesse mundo que a gente vive.”

LARISSA, 29 anos, Tukano

Os entrevistados demonstram esperança em ocupar mais espaços no audiovisual para que, como consequência, surjam mais oportunidades de trabalho; que essa área finalmente se torne o seu principal trabalho e fonte de renda. Alguns expressam desejo de incluir mais pessoas indígenas em suas produções, ao mesmo tempo que acreditam nas parcerias com aliados “de fora”, engajados na causa indígena.

“Quando a gente consegue mostrar o nosso talento, mostrar o nosso trabalho, a gente consegue fazer coisas incríveis. Então eu vou dar prioridade sempre para eles, mas a gente está sempre aberta a pessoas que acreditem e que se aliam à nossa luta também.”

NATÁLIA, 30 anos, Tupinambá de Parintins



Há quem identifique que é o momento de repassar o conhecimento para as novas gerações; há quem demonstre entusiasmo para a captação de recursos para a criação de espaços de formação em audiovisual. Alguns acreditam que a criação de uma escola de cinema indígena pode contribuir para colocá-lo mais em evidência e favorecer a formação de mais cineastas indígenas. A ideia de centros de produção em comunidades indígenas é avaliada como muito interessante, pois seriam espaços de formação e suporte contínuos. A realização de mais festivais de cinema indígena também é considerada para favorecer a visibilidade das obras.

“A gente consegue jogar aí na mídia, fazer com que as pessoas do mundo inteiro tenham acesso à nossa realidade. Seja ela boa, seja ela sofrida. Seja o contexto de alegria ou de luta. Então é interessante que a gente tenha esses centros para que os indígenas aprendam a manusear esses equipamentos e aprendam a trabalhar isso usando a seu favor também.”

BIA, 27 anos, Pankararu

Os entrevistados também idealizam editais simples de entender, menos burocráticos, que considerem as múltiplas realidades em que pessoas indígenas podem estar inseridas. No entanto, há questões anteriores à participação nos editais em si, haja vista que os pesquisados expressam dificuldades para acessá-los e entenderem como eles funcionam.

“Acho que eles poderiam entrar em contato, né? Esse pessoal que abre o edital, pelo menos uma pessoa, um representante vir conversar. Porque a gente não se dá muito bem com a escrita, né? Eu acho que vir um, pelo menos, pra tentar entender, porque tem algumas coisas que a gente não consegue. Por exemplo, o orçamento, que a gente teve que pedir ajuda de fora.”

GABRIEL, 18 anos, Guaraní Mbyá

Para nossos interlocutores, é importante construir uma história do cinema indígena dentro do cinema brasileiro mas, sobretudo, é essencial que o cinema indígena deixe de ser percebido como uma categoria delimitada – um nicho – e passe a ser visto e reconhecido plenamente como cinema nacional.

“Desejo que o cinema indígena não seja visto como um cinema só de uma categoria, mas sim como cinema nacional mesmo, um cinema verdadeiro e valorizado.”

NATALI, 29 anos, Aymara

“A gente ter poder e ter mais autonomia também. Acho que ter autonomia também é ter poder, enfim, ter mais visibilidade enquanto indígena.”

KEREXU, 22 anos, Guaraní Mbyá

A urgência de documentar não é apenas para o presente, mas para preservar um legado que servirá como alimento para as próximas gerações. As imagens e histórias captadas hoje têm o poder de transcender o tempo, tornando-se uma base insubstituível para um cinema vivo onde a voz, o jeito e a fala das pessoas permanecem encarnados na memória coletiva; a preservação da oralidade (que é o coração de todas as culturas indígenas), e o respeito a todas as cosmovisões. Nesse sentido, Cris Takuá, uma das entrevistadas, fala em uma “Escola Viva” nos moldes dos projetos organizados por ela e outros povos – como os Baniwa, Huni Kuĩ e Maxakali – no Museu das Culturas Indígenas de São Paulo e no Selvagem Ciclo de Estudos:

“O cinema entra no meio da partícula de memória que a gente tem se desdobrado em tentar ativar. Mas mesmo a Escola Viva dentro do território ainda é uma resistência, porque tem cacique que fala que a gente tem que ir pra escola pra ser alguém na vida. As pessoas ainda têm essa ideia de que escola é livro, papel, letra e número. Então a gente vem num processo de resistência mesmo. Eu sinto até que é um remar contra a maré.

É o que a gente tem feito com alguns jovens que estão caminhando junto e nos outros Tekoá (aldeias) em que a gente

anda às vezes. Isso de incentivar que a pessoa tenha essa disposição, esse sonho de aprender, de tentar acessar isso. Por isso que a gente está tentando ativar aqui no museu uma espécie de formação, ter uma área no museu das culturas indígenas que se dedica à formação em audiovisual. Agora que vocês chegaram aqui, eu acho que tem tudo a ver a gente criar esse espaço de formação. Através do museu a gente consegue recurso, mas a gente precisa de apoio para fazer isso acontecer de verdade, que são as oficinas, que é caminhar pelas comunidades. Eu tenho um sonho, eu gosto de escrever roteiro, eu gosto de pensar em como conceber as histórias, pensando tanto nas Escolas Vivas quanto numa outra ação que agora eu me somei, que é uma ação chamada Saberes Indígenas na Escola, que é uma ação do MEC para a formação de material didático. Eu estou coordenando isso pela licenciatura da Unifesp e pela USP com as escolas Tenondé, Jaraguá e Silveira. E aí eu falei esses dias com os professores que o material didático de hoje nos livros da aldeia não se sustenta mais.

As pessoas podem ensinar fazendo em vídeo. E a galera se animou. Então eu acho que a gente pode tentar ativar essas parcerias com as escolas, como formação aqui do museu e a gente pensar esses programas de formação. Porque tem muitos jovens querendo aprender mais, sabe? Então meu sonho é continuar fazendo alguns roteiros. Se isso se materializar em filme, lindo, senão também serve como um recurso de pensamento que pode virar um texto.

O meu filho mesmo, ele está com 16 anos, esses dias ele falou assim: “Como eu faço para aprender a filmar? Será que eu tenho que fazer faculdade?” E eu falei que não necessariamente precisa fazer uma faculdade. Se você quiser fazer cinema, são outros caminhos. Mas você também pode fazer uma faculdade

se você quiser, ainda mais hoje que tem várias faculdades abrindo possibilidades de cotas e tal. Então eu acho que é isso. Se vocês toparem a gente seguir num diálogo pra pensar um polo de formação aqui no museu já é um começo. E aí de repente a Spcine se junta e eu acho que é isso”.

CRIS, 43, Maxakali

Com base nessa escuta, a pesquisa busca reafirmar um pensamento construído a partir das vozes, dos sonhos e das demandas das e dos cineastas indígenas. Ao ouvir o que elas e eles desejam e como enxergam o futuro, buscamos sistematizar, a seguir, caminhos que garantam o respeito às suas cosmovisões, ao mesmo tempo que o acesso aos recursos, o fomento às formações, a realização e

circulação das obras, aos espaços de protagonismo indígena em todas as áreas do audiovisual, incluindo na elaboração de políticas públicas. Identificar os limites e gargalos que impedem que essas pessoas realizem seus filmes e conquistem seus sonhos é também traçar caminhos para fortalecer suas narrativas e ampliar a presença do cinema indígena no cenário audiovisual brasileiro.

AMPLIANDO A FORMAÇÃO

A partir de nossa pesquisa, entendemos que as pessoas indígenas com interesse em atuar no audiovisual necessitam ser inseridas em formações de maior duração que levem em consideração os aspectos das cosmovisões indígenas, seus tempos, línguas, jeitos de fazer e pensar, e a reflexão sobre a importância de registrar e compartilhar memórias e histórias para as pessoas originárias. A criação das obras costuma se dar de forma processual,¹ complexa e delicada, e com um nível de detalhamento que cursos breves nos territórios quase sempre não conseguem dar conta de forma eficiente. Essas oficinas têm sido peças-chave para despertar o interesse de pessoas indígenas pelo audiovisual, contudo, formações de curta duração se mostram insuficientes para as pessoas escutadas na pesquisa desenvolverem suas aptidões.

A trajetória de formação dessas pessoas é constantemente marcada por dificuldades de acesso a cursos extensivos ou aprofundados. Existem dificuldades relacionadas ao acesso e ao domínio de conhecimento técnico para uso de equipamentos. Muitos se revelaram bastante dependentes da ajuda de não indígenas para a conclusão dos filmes, especialmente no que se refere à etapa de edição.

“Essa pergunta que você fez eu penso muito no cinema Maxakali, por exemplo, que é muito essência. E aprende fazendo. Esses dias mesmo a Sueli escreveu toda animada dizendo que eles estão fazendo outro filme. Sempre estão fazendo filmes. É isso, o povo se reúne e a formação se dá dentro desses coletivos que ativam no dia a dia esse sonho de mostrar a sua história, de contar o seu pensamento. Não é para o mercado competitivo, para ganhar prêmios, ir para Cannes, essas paradas loucas que todo mundo sonha. Mas é justamente você mostrar que existe uma resistência por detrás de um canto, de uma caça, de uma história que é tão profunda que até hoje o cinema, esse cinema competitivo, nunca parou pra enxergar profundamente. Então eu acho que essas formações deveriam focar nos territórios, dentro dos coletivos”.

CRIS, 43 anos, Maxakali

FOMENTANDO A PRODUÇÃO, A CIRCULAÇÃO E A PRESERVAÇÃO DAS OBRAS

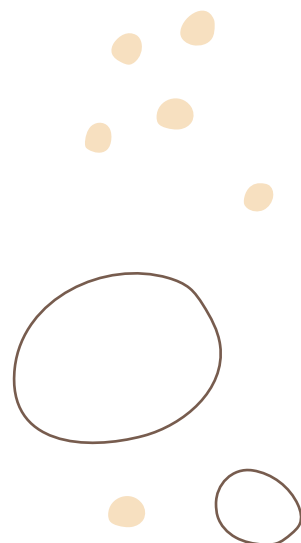
É preciso investir em infraestrutura nos territórios para que os indígenas atuem no audiovisual “em casa” e possam salvaguardar o material produzido e as obras realizadas, para que não se percam ou fiquem restritos aos acervos de instituições e empresas não indígenas, de modo a garantir a essas pessoas e seus descendentes acesso a esses registros. Para tanto, é preciso de recursos tanto para o investimento no armazenamento físico (espaços apropriados, equipamentos, armazenamento virtual) quanto em formas de organização para que esses materiais fiquem seguros e, ao mesmo tempo, acessíveis.

Além disso, é necessário criar estratégias para que os filmes circulem internamente entre as aldeias do próprio povo e em outros territórios, por meio de cineclubes, projetos de itinerância, exhibições nas escolas indígenas, etc. É urgente que os cineastas indígenas possam se apropriar de suas produções, difundi-las entre parentes e aliados. É preciso reconhecer a importância dessa organização e desses circuitos propriamente indígenas, uma circulação “para dentro”.

Ao mesmo tempo, é preciso também garantir a difusão dessas produções “para fora”. A participação em festivais não é uma realidade para todos e festivais dedicados às produções do cinema indígena ainda são escassos. A distribuição em cinemas comerciais e nos serviços de *streaming* é uma perspectiva distante. Aqui ainda há muito a ser feito. É preciso tanto dar apoio a essa circulação das obras dentro e entre as comunidades, quanto aumentar o acesso desses filmes nos espaços de exibição não indígenas, como salas de cinema, mostras, festivais, instituições culturais, museus, galerias, universidades e escolas.

No âmbito educacional, visando a distribuição e formação de público, por exemplo, a Lei nº 13.006/2014² determina

que as escolas de educação básica brasileiras devem exibir pelo menos duas horas de filmes nacionais por mês. Nesse sentido, a criação de pacotes de filmes realizados por cineastas indígenas para serem exibidos e discutidos em salas de aula pode combater estereótipos, denunciar violências, preconceitos de gênero e etnicidade, ampliando o olhar de crianças, jovens e adultos; além de estimular o cinema indígena. É preciso, ainda, fomentar eventos, seminários, exposições e festivais dedicados ao cinema indígena no estado de São Paulo.



AMPLIANDO E DESBUROCRATIZANDO O ACESSO ÀS POLÍTICAS PÚBLICAS

O acesso à participação de editais ou programas de fomento é permeado de problemas. A linguagem pouco acessível e a burocracia dos processos são as principais barreiras. Os textos complexos demais dificultam o entendimento e é comum requerer a ajuda de parceiros não indígenas para a escrita dos projetos e a elaboração do orçamento. Houve relatos de desistência por receio de surgirem

complicações na etapa de prestação de contas. O português por si só configura-se, em alguns casos, como uma barreira de acesso, assim como a exigência da escrita e da inscrição online como única forma de participação do processo. Os documentos exigidos também dificultam muito a adesão. Ainda assim, os entrevistados demonstraram entusiasmo em relação às expectativas de futuro no setor.

É fundamental dar acesso a formações específicas que visem preparar as pessoas indígenas para inscreverem seus projetos nos editais de forma independente. Nesse sentido, é importante considerar canais para suporte



para os candidatos e a criação de centrais para inscrição nas aldeias (sobretudo nos territórios localizados fora do contexto urbano), para propiciar uma melhor infraestrutura nesses espaços a fim de potencializar a participação indígena no mercado de editais.

Além disso, a divulgação sobre editais precisa alcançar as aldeias. Para aqueles com acesso à internet o ideal seria disponibilizar um canal de suporte para dúvidas (seja presencial, online ou via telefone), para dar mais segurança aos candidatos.

No que refere aos editais em si, eles precisam ser mais inclusivos e para isso é válido pensar outros formatos de envio do projeto para além da escrita. A aceitação de projetos que façam uso da oralidade e de recursos de áudio e vídeo podem ser aliados para potencializar a acessibilidade a essa etapa.

É importante que a linguagem seja direta e acessível. O uso de termos técnicos e jurídicos deve levar em conta a condição

de leitoras e leitores que nem sempre têm o português como primeira língua. O processo todo precisa ser menos burocrático e é urgente pensar em alternativas para facilitar o entendimento e o acesso às documentações e pré-requisitos exigidos. Poucos sabem como abrir um MEI, conseguem comprovar o tempo de residência na cidade ou o local de residência (em especial, pessoas indígenas residentes em territórios aldeados fora de espaços urbanos). No que refere à necessidade de abrir conta, os bancos digitais podem contribuir para desburocratizar essa exigência.

É importante a promoção de formações específicas para a elaboração e execução

de orçamentos, responsáveis por levar alguns à desistência, não só pela falta de entendimento, mas pelo receio de descumprir as exigências da prestação de contas. Outro ponto sensível aos editais se refere à aquisição de equipamentos. Para efetivamente promover a inclusão de

pessoas indígenas, o edital deve permitir a compra de equipamentos, muitas vezes essenciais para que o filme possa ser feito. Permitir que os equipamentos sejam doados à pessoa, ao grupo ou à associação indígena proponente significa garantir a possibilidade para futuras produções.

Por fim, é preciso incluir pessoas indígenas – cineastas, lideranças e ativistas – na elaboração dos editais, programas de fomentos e comitês de avaliação e pareceristas. A formulação das políticas públicas deve passar pelos e pelas indígenas, mas também deve estar em diálogo e colaboração com organizações e pessoas não indígenas com experiência para abordar as complexidades das realidades indígenas no Brasil atual.

Propomos, ainda, a criação de um banco de dados com profissionais com experiência e disposição para trabalhar com pessoas

indígenas em projetos de audiovisual, a ser oferecido aos futuros contemplados.

NOTAS

1 • A pesquisadora Cláudia Mesquita refere-se à noção de ‘cinema-processo’, muito útil para pensar os filmes indígenas: “Eu me refiro, portanto, a experiências em que o cinema se relaciona e se mistura com a experiência vivida, sendo por ela limitado, estimulado, transformado, ‘conformado’, ou até expandido, potencializado. Em oposição à instauração de um processo paralelo (mais ou menos impermeável) cujo ideal é o controle, a eficiência, a autonomia da cena e a manutenção de rígidas fronteiras (como no esquema convencional de produção de filmes de ficção), as ‘obras em processo’ convocam experiências em que confluem cena e vida, em que as divisórias são porosas, em que o controle (sobre a cena) nem sempre é possível, em que o filme está a serviço ou inventa, no corpo-a-corpo com experiências que não domina totalmente, o seu singular movimento.” (MESQUITA, 2011, p. 18).

2 • A lei foi criada para incentivar o interesse dos estudantes pelo cinema brasileiro. A lei inclui os filmes nacionais no currículo das escolas públicas, como um componente curricular complementar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MESQUITA, Cláudia e MIGLIORIN, Cezar (debatedores). “Obra em processo ou processo como obra?”. *Mostra Cinema Brasileiro, anos 2000, 10 questões*. Moderador: Eduardo Valente. Rio de Janeiro, 5 maio 2011. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/anos2000/questao9.php> (acesso em 20/01/2025)



COMO FORTALECER O CINEMA INDÍGENA NO ESTADO DE SÃO PAULO

Fomentar a formação audiovisual continuada nas comunidades; apoiar coletivos de audiovisual iniciantes e o aperfeiçoamento técnico nos diversos campos do audiovisual (montagem, roteiro, som, fotografia, direção de arte, produção, direção, pós-produção, distribuição); criar laboratórios para desenvolvimento de projetos e gestão.



Capacitar e fomentar para a distribuição dos filmes feitos por indígenas, tanto no circuito de festivais e no circuito comercial (salas de cinema e VOD) quanto para circulação de filmes em aldeias indígenas, escolas e instituições culturais.



Criar núcleos audiovisuais dentro das aldeias, possibilitando articulação e diálogo constante entre comunidades, e dos realizadores com os programas de fomento, editais e financiamento.



Preservar os acervos audiovisuais indígenas com políticas de salvaguarda e acesso que garantam os direitos dos povos sobre suas imagens, hoje e no futuro.



Mapear e atualizar constantemente os e as cineastas e produções audiovisuais indígenas no Brasil, a fim de produzir dados que nortearão a criação de políticas públicas futuras.



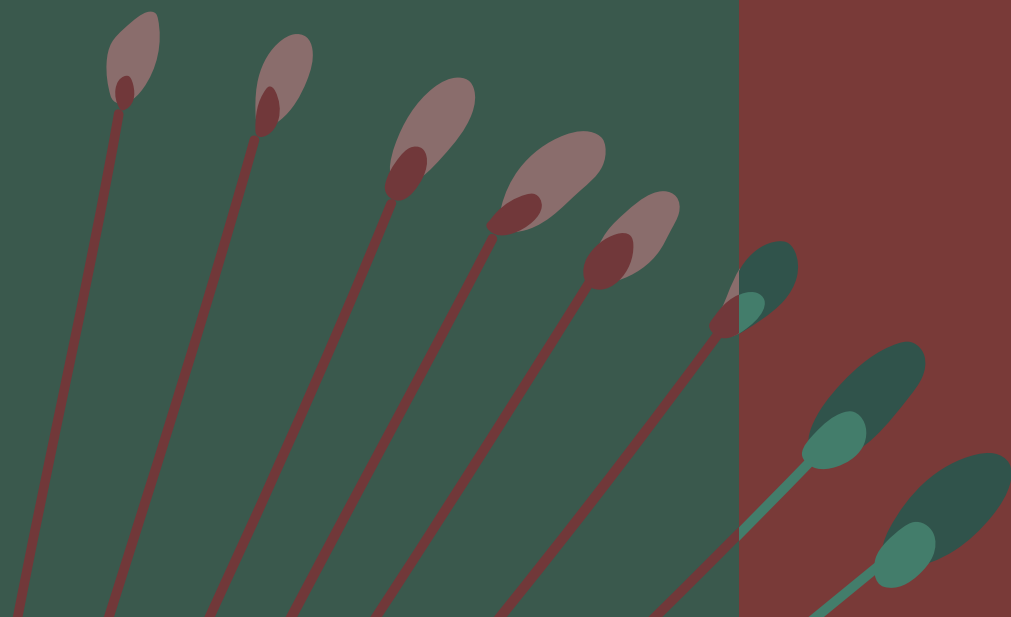
Criar editais exclusivos para indígenas, com categorias específicas para as mulheres indígenas e paridade de gênero, abrangendo as especificidades de seus contextos de realização: autorias coletivas, coletivos de cinema e pessoas físicas, sem CNPJ.



Desburocratizar, visando melhorar o acesso aos editais, adaptados às formas heterodoxas de realização audiovisual, à oralidade, à diversidade de línguas, culturas e à pluralidade de trajetórias das e dos cineastas indígenas.





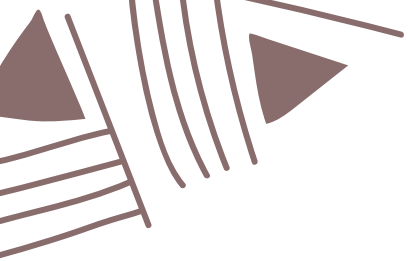


ANEXOS

TABELA COM MAPEAMENTO DE CINEASTAS E PRODUÇÕES



Escaneie abaixo o QR CODE para ter acesso ao levantamento inicial do mapeamento com 42 nomes de cineastas indígenas, além de Festivais, Mostras e Cineclubes de cinema indígena no estado de São Paulo.



SOBRE OS PESQUISADORES

MARI CORRÊA [coordenação]

Mari Corrêa é cineasta, montadora, educadora e fundadora do Instituto Catitu, onde iniciou o programa inédito de formação audiovisual das mulheres indígenas para potencializar seu protagonismo e valorizar os saberes femininos. Em 2021 criou o projeto Rede Audiovisual das Mulheres Indígenas que culminou com a criação da Rede Katahirine, envolvendo mais de 60 mulheres indígenas de todo o país. Formada em realização de documentários pelo Atelier Varan na França, atua como formadora de documentaristas, montadora e realizadora desde 1988.

Iniciou seu trabalho audiovisual com comunidades indígenas no Brasil em 1992, no Parque Indígena do Xingu, onde realizou o filme *O Corpo e os Espíritos*, ganhador do prêmio de melhor filme no festival francês Bilan du Film Ethnographique, dirigido por Jean Rouch. Foi codiretora da ong Vídeo nas Aldeias durante 10 anos onde desenvolveu a metodologia de formação de cineastas indígenas, resultando na produção de cerca de 30 filmes de autoria indígena. Organizou a distribuição e circulação dos filmes em festivais, mostras e no circuito educacional, abrindo portas para uma maior visibilidade dos cineastas indígenas. Coordenou a Mostra “Um olhar Indígena” no Rio de Janeiro (2004) e em Brasília (2006), com enfoque à produção de filmes de autoria indígena e elaborou o projeto da “Coleção Cineastas Indígenas”, coletânea dos filmes de autoria indígena destinada a escolas públicas e escolas indígenas brasileiras. Seu trabalho foi homenageado com uma Mostra audiovisual no 13th Women Worlds Congress e Seminário Internacional Fazendo Gênero em 2017.

Como cineasta seus principais filmes são:

Floresta, um Jardim que A Gente Cultiva, 43 min, 2023, coprodução da Rede de Cooperação Amazônica e Instituto Catitu

Quentura, 36 minutos, 2018, coprodução da Rede de Cooperação Amazônica e Instituto Catitu, premiado em 6 festivais.

Para Onde Foram as Andorinhas?, 22 minutos, 2016, coprodução do Instituto Socioambiental e Instituto Catitu, agraciado com 6 prêmios em festivais com temática ambiental.

Pirinop, Meu Primeiro Contato, 82 minutos, 1997, coprodução Zarafa Films e TV France 2, agraciado com dezoito prêmios nacionais e internacionais

De Volta à Terra Boa, 21 minutos, 2008, produção Vídeo nas Aldeias. Prêmios: Melhor Curta na Mostra Etnográfica do Rio de Janeiro

Voix Indiennes, 70 minutos, 1997, TV ARTE (França/Alemanha)

Xingu, o Corpo e os Espíritos, 56 minutos, 1996, premiado no Festival criado por Jean Rouch – “Bilan du Film Ethnographique”, França.

Como montadora recebeu o prêmio de melhor montagem no Festival de Gramado pelo filme Corumbiara em 2007.

SOPHIA PINHEIRO

[assistente de coordenação]

É pensadora visual: cineasta, educadora e artista visual. Suas obras, em diversos suportes, abordam pedagogias contracoloniais, cultura popular, mulheres e ecologias, atravessadas por seu ativismo feminista e indígena. É Doutora em Cinema (UFF) e Mestre em Antropologia (UFG), é Professora Titular de Cinema (Faap-SP) onde leciona Cinema Decolonial e Cinema Indígena. É uma das conselheiras e coordenadoras da Katahirine - Rede Audiovisual das Mulheres Indígenas. Desde 2015, trabalha colaborativamente com artistas indígenas em artes visuais, cinema comunitário e formações audiovisuais nas aldeias, sobretudo com as mulheres. Também foi educadora em Instituições como Instituto Moreira Salles, Itaú Cultural, Rede Sesc, Porto Iracema das Artes e Universidades: PPGAS-UFG, PPGAS-UFMS e NEABI-IFAL; além de colaboradora no Instituto Catitu nas oficinas de formação audiovisual e política voltadas às mulheres indígenas. Como parceira de trabalho, é realizadora dos filmes *TEKO HAXY - ser imperfeita* (2018, 39 min) codirigido com a cineasta Mbyá-Guarani Patrícia Ferreira Pará Yxapy e *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* (Programa IMS Convida, 2020, 200 min), uma obra-processo de 16 videocartas em colaboração com as cineastas indígenas Graciela Guarani, Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Michele Kaiowá. Ilustrou os livros infantis *A Jabota Poliglota*, escrito por Denilson Baniwa (Boitatá, 2024) e *Teko Hypy - a origem do mundo* pela perspectiva Mbyá-Guarani escrito com Ariel Kuaray Ortega, Leandro Kuaray Mimbi e Patrícia Ferreira Pará Yxapy (negalilu, 2023/Boitatá, 2025).

FÁBIO COSTA MENEZES

[pesquisador]

É cineasta, educador, montador e colorista. É formado em Cinema pela UFSC e mestre pela ECA-USP. Desde 2010 é colaborador da ONG Vídeo nas Aldeias, projeto pioneiro de formação audiovisual em comunidades indígenas. Como coordenador de oficinas de audiovisual, já desenvolveu trabalhos em comunidades Guarani e Kaiowá, Fulni-ô, Arara, Awa Guajá, Guarani Mbyá e Ashaninka, entre outras.

Além disso, tem também atuado na produção, montagem e pós-produção de filmes produzidos por cineastas indígenas como *Carta Kisêdjê para a Rio+20* (Kamikiã Kisedje, 2010), *No Tempo do Verão* (Wewyto Piyãko e Vincent Carelli, 2012), *Yoonahlê - A palavras dos Fulni-ô* (Hugo Fulni-ô e Marcelo dos Santos, 2013), *Virou Brasil* (Coletivo Awá Guajá, 2019) e *Ayvu Ñexirô* (Alexandre Werá, 2021). Em paralelo, é também montador, finalizador e colorista em projetos independentes de não-ficção, do documentário às artes visuais. Assina a montagem e a cor de *Jogos Dirigidos* (2019) e *Olho da Rua* (2022), do artista Jonathas de Andrade e dos longas documentais *Tempo Ruy* (2021) e *De quanta terra precisa o homem?* (2022), de Adilson Mendes, e *Combinaram de nos matar, nós combinamos de não morrer* (Pablo Guelli, 2024).

VINICIUS TORO

[pesquisador]

Formado em Audiovisual pela ECA-USP, atua há mais de dez anos entre o povo Guarani e em parceria com organizações indígenas e indigenistas, realizando ações diversas como exposições fotográficas, livros, plataformas digitais, festivais de cinema, projetos socioculturais, cursos e oficinas que causaram impacto social em diferentes cidades do estado de São Paulo. É mestre pelo Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP. Realizou ao longo da sua atuação nas aldeias diversas oficinas e produção de filmes. Foi coordenador do Programa Aldeias, pela SMC-SP, atuando nas terras indígenas de São Paulo de 2014 a 2020. Integrou por três anos o núcleo de comunicação do Centro de Trabalho Indigenista, dedicado às produções e eventos culturais da organização, como o Abril Indígena 2019, no SESC SP e diversas campanhas para a internet, especialmente durante a pandemia. No segundo semestre de 2022 foi coordenador pedagógico da formação de audiovisual para aldeias guarani do litoral de São Paulo, junto a organização Guarani Comitê Interaldeias culminando na produção de três curta-metragens. É Sócio da Travessia Filmes. Em 2023, depois de passar por diversos festivais nacionais e internacionais, o longa-metragem *Paraí* entrou em cartaz nas salas de cinema de mais de 15 cidades do país. O filme foi produzido junto à Terra Indígena Jaraguá e financiado pelo Proac. Também em parceria com o CTI realizou o curta-metragem *Ava Mocoí - Os gêmeos* (2022), sobre a profecia dos Gêmeos Guarani em meio ao conflituoso contexto da fronteira entre Brasil e Paraguai. O filme foi exibido no 31º festival de Biarritz e ganhador do prêmio de melhor curta-metragem no festival de Oberhausen.

SOBRE O INSTITUTO CATITU

O Instituto Catitu tem como missão contribuir com o fortalecimento do protagonismo dos povos indígenas, através do uso de novas tecnologias como ferramentas para expressar, transmitir e compartilhar conhecimentos, de acordo com suas próprias visões de mundo.

Criado em 2009, sua atuação tem lugar no contexto de mobilização política das sociedades indígenas que vivem no Brasil. Por meio de suas ações em estreita parceria com organizações indígenas e indigenistas, participa da luta desses povos pela garantia da posse de seu território, de seus direitos e autonomia para decidir como nele viver e utilizar seus recursos, a partir de suas próprias perspectivas de futuro.

Objetivos:

- fomentar ações que estimulem e ampliem o protagonismo indígena, especialmente o das mulheres;
- promover a circulação e o compartilhamento de novas formas de autorrepresentação nos espaços da sociedade não indígena;
- estimular o diálogo entre povos integrando redes que permitam ampliar a cooperação e a troca de experiências.

Ações:

- formação audiovisual e multimídia;
- produção de filmes de autoria indígena;
- criação de centros de documentação digital nas aldeias reunindo o acervo cultural das comunidades;
- intercâmbios entre comunidades indígenas e outros povos tradicionais.

O programa de formação audiovisual para mulheres indígenas é uma iniciativa pioneira no Brasil, concebido a partir da sólida experiência do Instituto Catitu com comunidades indígenas em formação audiovisual associada à formação política, que vêm sendo desenvolvida desde 2009. O Instituto Catitu desenvolveu uma metodologia que favorece a inclusão das mais jovens às mais velhas, fortalecendo sua autoestima, o diálogo entre gerações e o reconhecimento dos saberes femininos, num esforço para superar as barreiras que muitas vezes impedem sua participação.

No âmbito do projeto Rede Audiovisual das Mulheres Indígenas, apoiado pela Fundação Ford, foi criada a Rede Katahirine, fruto do mapeamento das cineastas em todos os biomas, que hoje reúne e representa mais de 70 mulheres indígenas atuantes no audiovisual nacional. O Instituto Catitu vem atuando como uma incubadora dessa rede, oferecendo sua estrutura e expertise em processos formativos para que o coletivo possa se fortalecer e construir sua autonomia.

catitu.org.br | katahirine.org.br

SOBRE A SPCINE

Criada em 2014, a Spcine é a empresa de cinema e audiovisual da Prefeitura de São Paulo. Atua no desenvolvimento, financiamento e implementação de programas e políticas para os setores de cinema, TV, games e novas mídias. Seu objetivo é reconhecer e estimular o potencial econômico e criativo do audiovisual paulistano e seu impacto em âmbito cultural e social.

SOBRE O OBSERVATÓRIO SPCINE

Criado em 2019, o Observatório da Spcine é o departamento responsável pela coleta, armazenamento e produção de inteligência a partir de dados do setor audiovisual e da aferição do impacto das ações e políticas públicas promovidas pela Spcine.

SOBRE O DESENVOLVIMENTO ECONÔMICO

O departamento de Desenvolvimento Econômico da Spcine atua no fomento ao audiovisual e investe em projetos com foco em resultado econômico e social. As linhas de financiamento buscam atender todas as etapas de desenvolvimento – roteiro, produção, distribuição – e todos os segmentos do setor, incluindo longas-metragens, curtas, séries e games.



IMAGENS

Páginas 28, 35, 52-53, 74, 98, 148-149, 191
acervo do Instituto Catitu

Páginas 11, 32, 72, 81, 86-87, 96-97
Foto: Fabio Costa Menezes
Oficinas Culturais do Estado de São Paulo
Aldeia Paranapuã, São Vicente - SP, 2024

Página 89
Foto: Pedro Biava.
Formação Território das Imagens.
Aldeias Guarani do Litoral sul de São Paulo, 2022

Página 21
Foto: Vinicius Toro
Formação de vídeo do Programa Aldeias
Aldeia Kalipety, São Paulo-SP, 2014

Página 65
acervo do Instituto Catitu

Páginas 173
Foto 1: *Pirinop, Meu Primeiro Contato* (Karané Ikpeng and Mari Corrêa, 2007, 83 min)
Foto 2: *Minha Câmera é Minha Flecha* (Natália Tupi, 2024, 19 min.)
Foto 3: *Fruto da Aliança dos Povos da Floresta* (Siã Huni Kuin, 1987, 26 min)
Foto 4: *Bicicletas de Nhanderu* (Ariel Duarte Ortega e Patricia Ferreira, 2011, 48 min)
Foto 5: *Horizonte Colorido* (Graciela Guarani, 70 min, 2024)
Photo 6: *Para’i* (Vinicius Toro, 2018, 82 min.)

FICHA TÉCNICA

Realização: Instituto Catitu
Coordenação: Mari Corrêa
Assistente de Coordenação: Sophia Pinheiro
Edição e organização editorial: Fábio Costa Menezes, Mari Corrêa, Sophia Pinheiro e Vinicius Toro
Pesquisa e entrevistas: Fábio Costa Menezes, Mari Corrêa, Sophia Pinheiro e Vinicius Toro
Pesquisa qualitativa: Renata Lima
Produção: Victoria Mouawad
Ilustrações: Yacunã Tuxá
Projeto Gráfico e diagramação: Letícia Coelho
Revisão do português: Victoria Mouawad
Versão em inglês: Juliana Cajives
Revisão da versão em inglês: Victor Mariutti

Entrevistadas/os: Beatriz Pankararu, Clenilson Acosta, Carlos Papá, Cris Takuá, Juliana Minduá, Kerexu Martim, Lily Baniwa, Ítalo Mongconänn, Larissa Tukano, Natália Tupi, Natali Mamami, Ronildo Verá Mirim, Mbya rapó (raízes guarani), Eduardo Guajajara, Gustavo Pankararu, Iure dos Santos e Thayson Baré

Transcrição das entrevistas: Bec Paganini, Isabela Kuhar, Júlia dos Santos Rezende, Lígia Motta, Larissa Vaz, Lorenzo Procida Rodrigues, Luiza Paioli, Mariana Moura, Mariana Ramalho, Natali Mamani, Otto Pacheco Lautert, Sâmia Rios e Victoria Mouawad

Revisão das transcrições: Larissa Vaz, Sâmia Rios e Victoria Mouawad

EXPEDIENTE

Instituto Catitu

Coordenação Geral: Mari Corrêa
Assistente de coordenação: Victoria Mouawad
Produtora audiovisual: Natali Mamani
Assessora de comunicação: Helena Corezomaé
Coordenação administrativa e financeira: Kelly Ribeiro, Maria Adeilma Barros, Suzana Matos



SINOPSE

Ao destacar a importância do audiovisual indígena como expressão da ancestralidade, do presente e do futuro, esta pesquisa aponta os desafios, estratégias e demandas dos cineastas indígenas. O mapeamento abarca entrevistas com 15 cineastas indígenas que nasceram ou residem no estado de São Paulo e diálogos com realizadores experientes. As reflexões apresentadas aqui são pautadas por vozes indígenas e delas surgem recomendações práticas, com propostas efetivas para políticas públicas. Essa publicação busca fortalecer a produção, a formação e circulação do cinema indígena, respeitando suas visões de mundo e práticas culturais. Assim, a pesquisa se torna uma ferramenta importante para cineastas, instituições, governos, gestores culturais e pesquisadores interessados em fomentar um cinema brasileiro diverso.

Organização:



Realização:



Organização:



Realização:

