DIRETRIZES PARA UM AUDIOVISUAL ÉTICO COM POVOS INDÍGENAS

DIRETRIZES PARA UM AUDIOVISUAL ÉTICO COM POVOS INDÍGENAS

SUMÁRIO

03 APRESENTAÇÃO

10 1. PROTOCOLOS PARA O MERCADO AUDIOVISUAL
10 1.1 - Antes de filmar: consulta, consentimento e autorização
10 1.2 - O cronograma da produção não deve se sobrepor ao tempo da comunidade
15 1.3 - O que não se filma: conhecimentos sagrados e imagens protegidas
15 1.4 - Direitos autorais e propriedade intelectual coletiva
17 1.5 - Pós-produção e distribuição: depois das filmagens a relação continua
21 1.6 - Consultora indígena: presença obrigatória, não opcional
23 1.7 - No set: condições de trabalho com não indígenas e relações de poder
26 1.8 - Sobre assédio e segurança
27 1.9 - Jornadas e direito ao corpo: limites de trabalho
29 1.10 - Práticas indígenas de cuidado como direito
32 1.11 - Saúde física e emocional
34 1.12 - Amamentação e cuidado de crianças no set

37 2. CONVITES E PARTICIPAÇÕES EM EVENTOS
37 2.1 - Preâmbulo: a lida com dinheiro
38 2.2 - Remuneração
39 2.3 - Contrapartida para os territórios indígenas
40 2.4 - Parcerias e apoio continuado para as comunidades
41 2.5 - Protocolo de viagens internacionais
42 2.6 - Acolhimento de mães e crianças
43 2.7 - Tratamento igualitário
43 2.8 - Direito a acompanhante
43 2.9 - Tradutor

46 3. TEMPOS DIFERENTES DE PRODUÇÃO E PROTOCOLOS DE CONDUTA EM TERRITÓRIOS INDÍGENAS
46 3.1 - O tempo indígena é outro
47 3.2 - Temporalidades e territórios
48 3.3 - Logística e mobilidade

50 4. MEMÓRIAS VIVAS E ARQUIVOS AUDIOVISUAIS
51 4.1 - Direito à memória, à imagem e à narrativa
51 4.2 - Formação e controle comunitário
52 4.3 - Registro em línguas indígenas e transmissão intergeracional

55 5. ONDE AS PESSOAS INDÍGENAS DEVEM ESTAR E NÃO ESTÃO
56 5.1 - Onde as pessoas indígenas precisam estar

60 6. FORMAÇÕES

61 7. REFERÊNCIAS

APRESENTAÇÃO

POR QUE CRIAMOS ESSA PUBLICAÇÃO?

A Rede Katahirine reúne hoje 92 cineastas, falantes de 30 línguas indígenas, representando 48 povos presentes nos biomas Amazônia, Pampa, Cerrado, Caatinga e Mata Atlântica do Brasil e três povos de outros países da América do Sul (Bolívia, Chile e Equador). Nascida em 2022 de um encontro de cineastas indígenas no Acre, organizado pelo Instituto Catitu, a Rede leva o nome sugerido pela cineasta Nayla Manchineri: *katahirine*, 'constelação' na língua *Manxineru*, um céu onde se entrelaçam diversidade, conexão e união. Desde o início, esse termo carrega nosso propósito: dar visibilidade às autoras e a seus filmes, ser um lugar de encontro, debate e formação e organizar as mulheres indígenas como corpo coletivo capaz de incidir em políticas públicas, em resposta ao apagamento sistemático que ainda mantém o cinema indígena fora das estatísticas do cinema nacional.

É justamente essa incidência que move nossa atuação política hoje e justifica a realização desta e da publicação *"Ler o vento, filmar o mundo: pesquisa-mapeamento do cinema das mulheres indígenas no Brasil"*. Ambas as publicações são ferramentas estratégicas para que a rede atue diretamente nas instâncias públicas e privadas que pensam e decidem os rumos do audiovisual brasileiro — espaços nos quais nunca houve representatividade indígena e que nem apresentam dados sobre nossa produção. Cada uma dessas frentes integra o mesmo movimento de transformar visibilidade em política e política em direitos e representatividade efetiva.

Dessa forma, este manual nasce da atuação e da experiência acumulada pela Rede Katahirine nos últimos quatro anos. Ele existe porque, ao realizarmos, em 2026, a primeira pesquisa-mapeamento sobre o cinema feito por mulheres indígenas no Brasil, as lacunas históricas e estruturais que já conhecíamos foram confirmadas por relatos recorrentes sobre como as pessoas não indígenas desconhecem nossos modos de fazer e pensar cinema e também não sabem assistir aos nossos filmes. Escutamos, ainda, relatos sobre práticas desiguais, exploratórias e desrespeitosas nas relações entre cineastas indígenas e instituições, festivais e profissionais não indígenas.

Ouvimos também relatos de boas experiências, de parcerias que funcionam e de relações construídas com cuidado e reciprocidade. Este documento reúne diferentes faces da mesma experiência: o que não se deve repetir; o que pode servir de exemplo; como queremos ser tratadas; e como pessoas não indígenas podem construir relações éticas de trabalho com base nas nossas diferenças.

O QUE VOCÊ VAI ENCONTRAR AQUI?

Esta publicação nasce das escutas que fundamentaram a pesquisa-mapeamento aprofundada, mas com um recorte próprio: ele parte da análise das experiências concretas vividas pelas mulheres da rede para a construção coletiva das diretrizes apresentadas aqui e cumpre uma dupla função.

Por um lado, dirige-se às pessoas não indígenas, com o objetivo de iniciar uma conversa sobre a construção de relações profissionais mais justas entre cineastas indígenas e instituições, festivais, curadorias e demais agentes do campo audiovisual, como produtoras e equipes que desejam trabalhar com pessoas indígenas. Por outro lado, destina-se também às pessoas indígenas que trabalham com cinema, para oferecer orientações sobre seus direitos e esclarecer eventuais dúvidas relacionadas às práticas de trabalho com pessoas não indígenas.

Nossa proposta é reunir recomendações práticas e concretas que orientem atuações mais éticas, respeitosas e comprometidas com os direitos das mulheres indígenas, contribuindo para prevenir práticas discriminatórias, exploratórias e desiguais que ainda persistem nesse campo. Que este material sirva como uma ponte para fortalecer o diálogo e orientar pessoas, instituições e profissionais a caminhar ao nosso lado com o respeito, a escuta e o reconhecimento que merecemos.

BRASIL
TERRA INDÍGENA

“A diferença é que não indígenas vêm de uma formação e seguem aquele padrão técnico. E a gente não leva muito isso ao pé da letra, fazemos nosso próprio modo de filmar. Pelo fato de conhecer aquele lugar, aquela comunidade, você se reinventa: não tem medo de cair e continuar filmando, não tem medo de entrar na água e se molhar, não tem medo de ir de frente e de trás filmando. Porque você está numa segurança, como se tivesse outro olho atrás, porque conhece o caminho. Pode ser um caminho cheio de curvas, mas você anda com a mesma segurança. Você dá uns passos que não atrapalham a filmagem, ela não fica pulando, você dá um jeito no seu corpo para fazer diferença na imagem. Eu posso filmar nadando, coisa que alguém nunca faria, porque tem medo de se afogar, de molhar a câmera. Mas a gente se arrisca. Porque você sabe nadar sem mexer os braços, só com as perninhas. Você pode ir na canoa, em pé, filmando, sem ter medo de cair. E essas diferenças existem porque a gente domina o lugar onde está. Se fosse na cidade, a gente se sentiria insegura de filmar na rua, de atravessar. Quem nasce e se cria naquele espaço sabe as linguagens dali, sabe como atravessar, como fazer sinal. A gente olha para o nosso território assim, se sentindo segura naquele lugar. A gente domina o espaço.”

Francy Baniwa

1- PROTOCOLOS PARA O MERCADO AUDIOVISUAL

1.1 - Antes de filmar: consulta, consentimento e autorização

Nenhuma filmagem com ou sobre mulheres indígenas começa sem consulta prévia, livre e informada às pessoas e comunidades envolvidas, conforme os princípios de consulta aos povos indígenas previstos na Convenção nº 169 da OIT. Não se trata de burocracia, mas de uma condição básica para uma relação baseada no respeito, na escuta, no compromisso ético e no consentimento dos povos.

1.2 - O cronograma da produção não deve se sobrepor ao tempo da comunidade.

Prazos de captação, editais e cronogramas de produção operam em uma lógica de urgência que, simplesmente, não corresponde ao tempo necessário para que uma comunidade delibere segundo seus próprios processos de decisão coletiva, que muitas vezes envolvem reuniões internas, consulta a lideranças e anciãs e tempo de maturação que não se resolve em uma única conversa. Recomenda-se um prazo mínimo de 60 dias entre o primeiro contato e o início das filmagens, podendo se estender conforme a complexidade da decisão e a forma de organização de cada povo. Esse prazo não é um obstáculo burocrático a ser contornado, é o tempo hábil para que o consentimento seja, de fato, livre e informado, e não uma formalidade assinada sob pressão de cronograma.

É importante destacar que a consulta prévia — princípio garantido pela Convenção 169 da OIT e pela Constituição Federal — raramente é aplicada na formulação de políticas culturais. O que se produz, na ausência desse diálogo, são políticas que chegam prontas aos territórios, sem corresponder às condições de quem deveriam alcançar. Trata-se de um padrão que se repete, porque os espaços de participação e controle social – que poderiam corrigir os instrumentos inadequados da política setorial – não contam com a representação de pessoas indígenas com experiência no campo audiovisual.

> “Falando de mim, particularmente, eu vejo muito pelo lado do coração. A gente trabalha com a preocupação de contar aquilo que quer que seja repassado, tem muito cuidado. Já o não indígena trabalha porque quer consumir, quer receber algo em troca. Essa é a diferença que eu vejo: a gente tem mais sentimento, mais entrega. Mas com o tempo eles acabam aprendendo com a gente o lado humano. Porque a gente vem da comunidade, do dar a mão ao outro. A gente vem da aldeia, não tem frescura. Aí vou trabalhar com não indígena, que mora num apartamento fechado e não tem a liberdade de pedir um pouco de açúcar ao vizinho. Não pede porque tem medo, porque não confia em nada nem em ninguém. Nós temos essa liberdade de brincar com o vizinho, de ir ali buscar um tico de açúcar. Tem esse negócio de união. Então quando a gente encontra outro parente, a gente se sente em casa. Quando vê um parente na equipe, vê uma família, mesmo que nunca tenha visto essa pessoa antes. É o mesmo que ver sua irmã ou seu primo. Tem essa diferença de irmandade, de ancestralidade. A gente vai daqui pra lá dando colo, abraço, afeto e casa. Eles já vêm com medo de lá pra cá. É com o tempo que passam com a gente que vão se entregando aos poucos.”
>
> Narriman Kauane

Convenção 169 da Organização Internacional do Trabalho (OIT)

A Convenção 169 da OIT, adotada em 1989 e ratificada pelo Brasil em 2002, é o principal instrumento internacional de proteção dos direitos dos povos indígenas e tribais. A convenção reconhece o direito desses povos de decidir suas próprias prioridades de desenvolvimento e controlar, na medida do possível, seu próprio desenvolvimento econômico, social e cultural.

Direito à consulta prévia, livre e informada

O direito à consulta prévia, livre e informada **é um dos pilares da Convenção 169 da OIT, que garante** o direito dos povos indígenas e tribais de serem consultados sobre medidas legislativas e administrativas que possam afetá-los, antes que essas medidas sejam adotadas. A consulta deve ser realizada de boa-fé, por meio de procedimentos adequados às especificidades culturais de cada povo, com o objetivo de alcançar acordo ou consentimento. Não se trata de mero procedimento informativo, mas de uma consulta que pressupõe um processo de diálogo genuíno, com tempo suficiente para que as comunidades possam deliberar internamente segundo seus próprios processos decisórios.

Direitos originários na Constituição Federal de 1988

A Constituição Federal de 1988 representa um marco histórico no reconhecimento dos direitos dos povos indígenas no Brasil. O artigo 231 reconhece aos indígenas "sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições, e os direitos originários sobre as terras que tradicionalmente ocupam". O conceito de direitos originários significa que esses direitos não derivam de uma concessão do Estado — eles antecedem a própria formação do Estado brasileiro e são por ele reconhecidos, não criados. O artigo 232 assegura ainda que os povos indígenas têm capacidade processual para defender seus direitos e interesses em juízo.

O que isso significa na prática:

- Apresentar o projeto à comunidade e/ou às mulheres envolvidas em linguagem acessível, com tradução, quando necessário. A necessidade de tradução deve ser tratada como pressuposto, não como exceção, mesmo quando o português for a primeira língua das pessoas envolvidas: a linguagem técnica do audiovisual, com seus termos de mercado, jurídicos e de produção, frequentemente, não corresponde às formas indígenas de falar o português, que são moldadas por outras lógicas e referências. Garantir compreensão real significa, muitas vezes, traduzir não de uma língua para outra, mas de um vocabulário técnico para uma linguagem efetivamente acessível.

- Explicar com clareza: quem financia, onde o material será exibido, por quanto tempo, em quais territórios e plataformas.

- Obter autorização individual e coletiva por escrito, conforme o caso, sendo que o direito de imagem de uma pessoa indígena, individualmente, pertence ao retratado, enquanto o direito de imagem de uma comunidade é coletivo.

- Nos termos contratuais, o consentimento deve ser dado de forma livre, consciente e fundamentada pelos titulares dos direitos e, se necessário, com assistência, para garantir pleno entendimento das implicações jurídicas.

- Não começar as filmagens enquanto houver dúvidas, pendências ou resistências não resolvidas.

“Se alguém fala ‘você não pode gravar naquele lugar porque aquele lugar é sagrado, não pode gravar aquilo’ ou ‘eu não posso falar isso porque é algo sagrado’, a gente entende, a gente respeita, a gente tenta achar caminhos para concluir o nosso objetivo, mas sempre respeitando o lugar que estamos, as pessoas que filmamos e a nossa equipe também. Mas quando é com uma equipe, que eu digo que é ‘frita’ do mercado de audiovisual [...] eu vejo que eles trazem um jeito de trabalhar lá do Sudeste para, vamos dizer, minha região, para a Amazônia. E eu já estive em equipes em que eu era a única indígena, e as pessoas não respeitavam. Alguém dizia assim: ‘O personagem não quer gravar agora, ele não pode’. E a equipe respondia: ‘Ah não, ele tem que gravar, porque olha a hora...’ [...] Eles estão muito mais preocupados com o horário formal deles do que com o horário da comunidade, do território. Eles não entendem muito isso.”

Priscila Tapajowara

“Teve uma equipe estrangeira que veio aqui no território e queria muito entrevistar o pajé. Eu disse ‘olha, o pajé tá doente, o pajé não tá recebendo visita’, ele estava com acesso venoso, fazendo hemodiálise. O produtor disse: ‘não, porque a gente quer, porque a gente quer’.

Então, se vocês vão tirar o pajé de casa, pois tem que pagar o pajé. ‘Ah, não é do nosso costume pagar entrevistado’, não sei mais o que. [...] E aí começou deles quererem que a gente armasse um circo pra gringo. Que o pajé estivesse na oca, que tivesse um banquete servido pra eles.... Aí eu comecei a ficar muito desconfortável.”

Bia Pankararu

1.3 • O que não se filma: conhecimentos sagrados e imagens protegidas

Há imagens, rituais, grafismos e conhecimentos que não estão disponíveis para olhares e câmeras externas, e a definição do que pode ou não ser filmado pertence às comunidades, nunca à equipe de produção. Quando existe divisão interna na comunidade sobre o que pode ser filmado, a palavra final não cabe a uma única pessoa: se há na produção uma profissional indígena pertencente ao povo em questão, ela tem o dever de zelar por essa ética cultural; na sua ausência, a decisão deve partir não apenas de uma liderança, mas de um conjunto de pessoas da comunidade ligadas aos costumes tradicionais.

A produção nunca decide unilateralmente o que é ou não filmável.

- Filmar rituais, festas e práticas xamânicas exige repensar as estratégias narrativas de modo a dar conta das diferenças cosmológicas que essas práticas encerram — e isso só se faz com orientação das próprias realizadoras indígenas e de suas comunidades.

- Material não autorizado, filmado por acidente ou erro, deve ser apagado na presença de representantes da comunidade.

1.4 • Direitos autorais e propriedade intelectual coletiva

A legislação brasileira protege tanto os direitos individuais quanto os coletivos dos povos indígenas sobre suas criações, conforme a Lei de Direitos Autorais (Lei nº 9.610/1998) e a Portaria Funai nº 177/2006, sobre direitos autorais e de imagem indígenas. Os direitos autorais indígenas abrangem os direitos morais e patrimoniais sobre manifestações, reproduções e criações estéticas, artísticas, literárias e científicas, bem como interpretações, grafismos e fonogramas de caráter coletivo ou individual.

Isso significa que:

- grafismos, cantos, histórias, técnicas e estéticas indígenas não são "referência visual livre", têm titularidade;
- os contratos devem prever participação nos royalties e nos direitos de exibição;
- os créditos devem nomear as mulheres e/ou comunidades envolvidas, não apenas a produtora;
- a produção não pode sublicenciar o material para terceiros sem nova consulta e autorização.

A Portaria Funai nº 177/PRES, de 16 de fevereiro de 2006, regulamenta como pessoas interessadas em usar, adquirir ou obter cessão de direitos autorais e de imagem indígenas devem proceder, especialmente em relação ao ingresso em terras indígenas. Ela existe para proteger o patrimônio material e imaterial dos povos indígenas relacionado a imagens e criações artísticas e culturais, com base na Constituição Federal, na Convenção 169 da OIT e na Lei de Direitos Autorais (9.610/1998).

Em poucas linhas, a Portaria Funai nº 177/2006 estabelece:

DIREITOS AUTORAIS INDÍGENAS (artigos 2º a 4º): são os direitos morais e patrimoniais sobre manifestações, reproduções e criações estéticas, artísticas, literárias e científicas dos povos indígenas, incluindo interpretações, grafismos e fonogramas, de caráter individual ou coletivo. A titularidade pertence ao autor ou à coletividade, que decide sobre o uso de sua obra.

DIREITO DE IMAGEM INDÍGENA (artigos 5º a 10º): constitui direitos morais e patrimoniais do indivíduo ou da coletividade retratados em fotos, filmes e outras reproduções que envolvam aspectos culturais indígenas. O uso para fins de informação pública é livre, mas com limites de privacidade e sem exploração comercial.

1.5 - Pós-produção e distribuição: depois das filmagens a relação continua

A relação ética com as mulheres indígenas não termina no último dia de filmagem. É comum que produções tratem o encerramento das gravações como o fim do compromisso com as comunidades, como se a participação indígena se limitasse ao momento em que a câmera estava ligada. Não é assim que funciona, pois o filme continua existindo, circulando e produzindo efeitos muito depois de finalizado, e a responsabilidade da produção acompanha esse percurso inteiro, inclusive financeiramente.

> “Quando você vai filmar dentro de uma comunidade, você tem que entender essa dinâmica, não é chegar chegando, tem toda uma parte de produção, de educação, que nem sempre o não indígena entende que é outra coisa ali.”
> Renata Tupinambá ‘Aratykyra’

As realizadoras e as comunidades têm direito de ver o material editado antes da finalização. Isso é parte do consentimento contínuo: a autorização dada antes de filmar não cobre automaticamente qualquer decisão tomada na montagem. O que entra ou sai da edição, como cenas são justapostas, que narrativa emerge do material bruto, tudo isso pode mudar radicalmente o sentido daquilo que foi filmado, e quem foi filmado precisa poder ver o resultado antes que ele se torne público.

Junto a esse direito de visualização vem o direito de solicitar cortes ou alterações que comprometam a dignidade das pessoas envolvidas ou exponham o que não deveria ser exposto. Isso inclui imagens que, fora de contexto, podem expor práticas sagradas, fragilidades pessoais ou informações que a comunidade não pretendia tornar públicas no momento da filmagem, mas que só se tornaram visíveis como risco durante a montagem. A palavra final sobre o que pode ser exposto pertence a quem está sendo exposto, não à equipe de produção.

> Antes os não indígenas entravam para poder pegar as imagens de festas tradicionais, sem ter conhecimento daquele tal ritual ou festa tradicional. É só pegar e sair da aldeia como se aquela imagem fosse dele mesmo. Daí acaba vendendo, e nós que somos da comunidade, achamos que ele vai fazer um bom trabalho, mas não sabemos o que ele pode fazer. Se ele vai usar a imagem de uma forma correta, se vai realmente transmitir a história que estamos tentando transmitir, ou se a pessoa vai ganhar dinheiro em cima da nossa imagem.
>
> Kokokaroti Txukahamãe Metuktire

A distribuição também exige consentimento renovado, e quando essa distribuição é remunerada, exige acordo financeiro prévio e formalizado. Levar um filme para uma plataforma de streaming, um festival internacional ou um arquivo institucional não é uma extensão automática da autorização de filmagem: é uma nova etapa, com seus próprios públicos, contextos, riscos e, frequentemente, ganhos financeiros que precisam ser compartilhados.

- Toda licença de distribuição remunerada, seja venda para plataformas de streaming, licenciamento para televisão ou qualquer outra forma de exploração comercial, deve prever um percentual definido previamente em contrato destinado à comunidade e às mulheres indígenas envolvidas, nunca decidido a posteriori ou como gesto de boa vontade.

- Esse percentual deve ser negociado antes do início das filmagens ou, no mínimo, antes de qualquer negociação de distribuição, e expresso em termos claros: porcentagem sobre receita bruta ou líquida, valor fixo ou modelo híbrido, sempre explicado em linguagem acessível.

- Em caso de premiações, seja em festivais nacionais ou internacionais, com retorno financeiro associado, esse retorno também deve ser compartilhado segundo acordo prévio, e não tratado como conquista exclusiva da produtora ou da equipe técnica não indígena. O reconhecimento que vem com um prêmio pertence também a quem deu corpo, confiança e território ao filme.

- Os contratos devem detalhar com transparência todos os usos previstos da obra, prazos de exploração comercial, territórios de exibição e prestação de contas periódica às comunidades, para que o acompanhamento dos rendimentos não dependa da boa vontade da produção.

> “Eles entraram no território e falaram sobre um contrato, mas também falaram sobre uso de imagem, enfim, um monte de coisa. Eles leram com a gente tudo, só que não ficou muito explícito. E a gente era mais jovem e nunca tinha visto toda aquela parafernália, a gente só assinou. E depois de anos a gente descobriu que eles detinham os direitos do filme. E só após cinco anos é que eles iriam retirar do canal do YouTube e a gente poderia utilizar esses filmes que a gente produziu.”
> Beatriz Paulina Pankararu

Por fim, garantir contextualização adequada, evitando leituras folclorizantes ou exotizantes, é responsabilidade da produção. Um filme indígena pode ser cuidadosamente realizado e, ainda assim, ser mal compreendido se for apresentado a um público sem contexto, sem ficha técnica que nomeie autoria e comunidade corretamente, ou emoldurado por discursos de plataforma que reduzem a obra a curiosidade cultural. Essa responsabilidade não termina quando o filme sai das mãos de quem o produziu: ela se estende a cada lugar em que o filme aparece, a cada legenda, sinopse ou texto curatorial que o acompanha, e a cada centavo que ele gera.

Em resumo

A relação ética com as mulheres indígenas não termina no último dia de filmagem.

- As realizadoras e comunidades têm direito de ver o material editado antes da finalização e solicitar cortes ou alterações que comprometam sua dignidade ou exponham o que não deveria ser exposto
- A distribuição em plataformas de streaming, festivais internacionais e arquivos deve ser informada e consentida previamente.
- A produção é responsável por garantir a contextualização adequada, evitando leituras folclorizantes ou exotizantes.
- Acordos financeiros devem ser formalizados previamente em contrato, definidos antes do início das filmagens ou, no mínimo, antes de qualquer negociação de distribuição.
- Em toda licença de distribuição remunerada, seja venda para plataformas de streaming, licenciamento para televisão ou outra forma de exploração comercial, deve ser definido um percentual para a comunidade e para as mulheres indígenas envolvidas.
- Os termos sobre a forma de cálculo desse percentual devem ser claros, seja sobre receita bruta ou líquida, valor fixo ou modelo híbrido, sempre explicados em linguagem acessível.
- O retorno financeiro em caso de premiações em festivais nacionais ou internacionais que envolvam valor em dinheiro também deve ser compartilhado, segundo acordo prévio.
- A prestação de contas às comunidades sobre os rendimentos gerados pela obra deve ser periódica e transparente.

1.6 - Consultora indígena: presença obrigatória, não opcional

Toda produção que filma com mulheres indígenas deve contratar uma consultora cultural indígena com conhecimento específico do povo e da comunidade em questão. Essa figura não é decorativa, nem substitui a participação das próprias mulheres nas decisões criativas: ela existe para garantir que o conhecimento cultural necessário ao filme não seja fruto de boa vontade ou de pesquisa superficial. *O Pathways & Protocols*, da Screen Australia, recomenda que, sempre que for preciso uma orientação sobre questões culturais de um grupo indígena específico, a produção deve consultar uma pessoa em posição de autoridade reconhecida pela comunidade, ou contratar uma consultora cultural indígena com conhecimento e experiência relevantes.

O documento *Pautas y recomendaciones para el trabajo audiovisual y cinematográfico con Pueblos Indígenas*, produzido na Colômbia pela CONCIP (Comisión Nacional de Comunicación de los Pueblos Indígenas), aprofunda essa lógica ao distinguir duas funções complementares: a assessora de conteúdo, que orienta o tratamento correto dos saberes culturais e define o que pode ou não ser compartilhado; e a pessoa de referência no território, responsável pela mediação inicial com a comunidade e pelo acompanhamento das implicações logísticas, sociais e espirituais do projeto. Essa mediação, porém, não substitui a apresentação e a discussão direta do projeto com as autoridades tradicionais e espirituais da comunidade. São papéis distintos e igualmente necessários.

> Eu estava como terceira assistente de direção. Então, basicamente meu trabalho era só no set. E a diretora me chamou pra ler o roteiro antes de todo mundo. E eu fiquei meio confusa, eu pensei 'por quê?'. Ela me chamou, me mandou uma mensagem no WhatsApp falando que eu era muito mal-educada, que eu devia estar honrada de ser a segunda indígena que leu o roteiro dela, que ela estava abrindo uma oportunidade pra eu dar a minha opinião sobre as questões indígenas. E aí eu fiquei brava, falei assim 'ó, você quer consultoria? É isso que você quer? Então você me paga pra isso'. Eu não estou ganhando nem pra fazer o que eu estou fazendo. Imagina pra fazer além disso. Mas isso acontece muito, as pessoas me contratam para uma função aleatória, e elas querem que eu faça toda a função de consultora da parte indígena, geralmente de etnias que eu não conheço.
>
> Emília Pewa'u Top'Tiro

A consultora deve:

- estar presente durante todas as fases de produção que envolvam conteúdo indígena, da pré-produção à finalização;
- ter poder real de veto sobre escolhas que violem protocolos culturais, e não apenas voz consultiva. As comunidades, por meio de suas autoridades representativas, mantêm o direito de invocar objeção cultural e vetar qualquer projeto de realização audiovisual sempre que identificarem impactos não previstos ou possíveis prejuízos à comunidade;
- ser remunerada como qualquer outro profissional técnico-criativo da equipe, com cachê definido em contrato e nunca tratado como colaboração informal ou gesto de boa vontade;
- ser consultada no processo de edição, já que decisões tomadas nessa etapa podem alterar o tratamento de conhecimentos sensíveis tanto quanto decisões tomadas durante a filmagem

1.7 - No set: condições de trabalho com não indígenas e relações de poder

O set de filmagem é um espaço de poder assimétrico. Há quem decide o cronograma, quem decide o orçamento, quem decide quando a câmera liga e quando desliga, e há quem entra nesse espaço como personagem, colaboradora, realizadora ou consultora, sem deter nenhum desses controles. Quando mulheres indígenas ocupam qualquer uma dessas posições, cabe à produção criar condições concretas de equidade, indo além da simples ausência de discriminação. A equidade exige planejamento e medidas ativas; limitar-se a não discriminar contribui para a manutenção das desigualdades já existentes. Isso se traduz em remunerações equivalentes às do restante da equipe de produção, ou seja, pagamentos similares para tarefas similares, com clareza sobre os meios de pagamento, que considerem as práticas econômicas dos territórios e o acesso, muitas vezes limitado, à documentação tributária exigida pelos projetos. Recomenda-se, ainda, incluir cineastas indígenas em papéis de criação e liderança na produção sempre que possível, o que as próprias comunidades entendem como exercício de trabalho simétrico e recíproco, e não como concessão.

> “Eu acho que pra nós, povo Guarani, coletivo, a gente tem uma diferença que é o tempo, o ritmo de trabalho. E às vezes é bem diferente quando os não indígenas vão fazer filme, eles têm todo um planejamento de horários, do dia todo. Para nós indígenas guarani, quando filmamos [...] a gente não planeja muito, por exemplo. Se der para entrevistar uma pessoa, a gente marca, se não deu certo, a gente marca para outro dia.”
>
> Patrícia Ferreira Yxapy

> O nosso tempo é diferente. A gente não tá na correria [do set], a gente tá gravando ali mais pausadamente. É um tempo que eu não sei muito bem como explicar, mas ele é muito diferente. A gente tá ali mas aí bora comer, bora deitar um pouquinho na rede, dar uma descansada. Ou 'ah, vamos filmar aqui, mas vamos tomar um banho'. A gente tá gravando, produzindo, mas a gente tá respeitando o tempo, a gente grava de uma forma diferente. E aí quando vai pra questão técnica, tem pessoas que vão e gravam muito rápido, gravam um clipe de 10, 20, 30 segundos. Eu não, principalmente documentário. Eu gosto daquela coisa mais lenta, eu gosto que as pessoas se transportem para o lugar onde eu estava gravando através do filme.
>
> Priscila Tapajowara

Condições básicas inegociáveis:

- **Mesma remuneração, mesmas acomodações, mesmo tratamento** que qualquer outro membro da equipe ou colaborador(a).

- **Respeito às temporalidades:** pausas para amamentação, cuidado de crianças, rituais e obrigações comunitárias devem ser parte do planejamento desde o primeiro cronograma.

- **Alimentação adequada,** incluindo restrições e preferências alimentares culturais. Quando há um acordo com a comunidade, alimentar as equipes de produção deixa de ser apenas um serviço logístico e passa a ser parte do relacionamento que sustenta o projeto. Atividades como plantio e colheita não podem ser suspensas ou adiadas, porque colocam em risco a segurança alimentar de uma família ou comunidade inteira, e os horários de alimentação da produção devem se ajustar a esses ritmos, não o contrário. A alimentação adequada também deve privilegiar atenção individual, incluindo restrições e preferências alimentares culturais, como resguardo ou momentos específicos que exijam atenção ao que se come (no caso das mulheres indígenas: pós-parto, menstruação, etc.).

Nenhuma mulher indígena deve estar sozinha em situações de deslocamento ou hospedagem. A produção deve garantir acompanhamento, seja de outra mulher da comunidade, de uma colega ou de pessoa de confiança indicada pela própria comunidade, nunca decidido unilateralmente pela produção

Antes do início das filmagens, informar toda a equipe técnica quem são as pessoas de autoridade tradicional e administrativa da comunidade e quais são as normas básicas de convivência no território, incluindo espaços de circulação, momentos de silêncio exigidos por determinadas práticas e limites sobre o número de pessoas que podem acessar determinado espaço de trabalho ou reunião.

A equidade não se limita à relação contratual entre a produção e as colaboradoras indígenas. Ela também exige que toda a equipe compreenda, desde o início, que está ingressando em um território regido por normas próprias e que as respeitar é uma condição para que sua presença seja legítima.

> “A gente tem um cuidado e um zelo muito mais significativo com a história e com as pessoas. Então, por exemplo, a gente não vai chegar do nada. O branco não tá nem aí. Ele chega do nada, liga a câmera, bota o microfone na sua boca e quer que você fale. A gente tem uma sensibilidade maior de preparar aquela história, de preparar aquela personagem, mesmo que seja a sua mãe que vai contar, entendeu? É mais íntimo, é mais genuíno. Temos cuidado. O branco, ele quer o produto, antes de tudo. É o que ele quer e não importa, muitas vezes, os caminhos. Tem brancos e brancos também, né? Tem gente que sabe trabalhar direitinho, mas o modus operandi é muito baseado na diária. Temos cinco diárias pra fazer isso. Então, nesse tempo, a gente tem que cumprir. Muitas vezes não tem uma sensibilidade... quem está bem, quem não está... e é isso que torna às vezes o processo estressante. E a gente tem uma sensibilidade maior, tanto com a história quanto como será feita, o tempo de ser feito, como abordar... A gente tem um cuidado maior em não expor demais certos segredos. Porque a força tá no mistério também.”
>
> Bia Pankararu

1.8 - Sobre assédio e segurança:

O audiovisual brasileiro e internacional é marcado por um padrão de assédio moral e sexual que atinge de forma desproporcional as mulheres racializadas. O assédio não se manifesta apenas por meio de comentários sexistas ou investidas inadequadas, mas também assume a forma de humilhação pública, intimidação, silenciamento, abuso de poder, exploração de trabalho gratuito ou mal remunerado e exclusão sistemática de determinadas vozes.

Enfrentamos barreiras estruturais agravadas por gênero, etnicidade e classe. Ainda são poucas as mulheres indígenas que conseguem ocupar funções como direção, produção, roteiro ou direção de fotografia, e os casos de assédio e de violação de direitos nas produções aprofundam essa desigualdade.

> “Teve um trabalho que só aconteceu porque eu ajudei essas pessoas a terem acesso ao território e eu sofri assédio de uma pessoa que trabalhava comigo. E quando eu dei um fora, essa pessoa falou mal de mim pra toda a equipe, dizia que eu não trabalhava, que eu era preguiçosa, que eu não devia estar ali porque eu não sabia fazer nada. Eu já tive algumas situações desagradáveis. E essa coisa do assédio mesmo, de crime, da pessoa tentar me agarrar. Mas eu tive muitos outros trabalhos em que eu fui muito respeitada, que as pessoas ouviam, mas claro que às vezes, que eu digo assim, sempre tem uma maçã podre no meio das outras.”
>
> Priscila Tapajowara

Em resposta, recomendamos a adoção de políticas de tolerância zero ao assédio e à discriminação; programas de ação afirmativa que priorizem a inclusão de mulheres indígenas em funções técnicas e criativas; oficinas de sensibilização sobre perspectiva de gênero; e mecanismos efetivos de denúncia, sustentados por redes de apoio que permitam às mulheres indígenas não apenas ocupar esses espaços, mas também apoiar-se mutuamente no exercício dessas funções.

Recomenda-se a adoção de protocolos específicos para prevenir violências de gênero e garantir acolhimento, orientação e atendimento às pessoas afetadas, com mecanismos de acompanhamento que garantam às mulheres indígenas ferramentas claras e acessíveis diante de situações de violência, tanto dentro quanto fora do âmbito da produção, respeitando as particularidades culturais e as formas de organização de cada povo.

A produção deve:

- ter protocolo claro e acessível de denúncia de assédio antes do início das filmagens. Esse protocolo precisa existir e ser comunicado antes de qualquer problema acontecer, e não ser criado às pressas depois de uma denúncia;

- designar uma pessoa de referência (preferencialmente mulher indígena ou aliada de confiança da comunidade) para acolher situações de desconforto. Essa pessoa deve ser conhecida por toda a equipe desde o início, e seu papel não pode se confundir com o da consultora cultural ou da coordenação de produção, que respondem a outras lógicas de poder dentro do set;

- garantir que nenhuma mulher indígena seja pressionada a repetir cenas ou situações que a constranjam. Atenção redobrada para cenas que envolvam nudez, nomeação de pessoas falecidas ou outras situações culturalmente sensíveis, indicando que esse tipo de cena exige acordo explícito e renovável, nunca presumido a partir de uma autorização genérica dada no início do projeto.

1.9 - Jornadas e direito ao corpo: limites de trabalho

O set de filmagem brasileiro opera sob uma cultura de exaustão normalizada. A jornada de 12 horas é considerada padrão na indústria, repetida de produção em produção como se fosse natural. Trabalhadores do audiovisual já reconhecem esse excesso como uma forma de violência no trabalho, não como sacrifício necessário pela arte.

Essa cultura de exaustão não se limita ao set de filmagem. Ela atravessa todas as áreas do audiovisual em que mulheres indígenas atuam: consultorias que se estendem por jornadas inteiras sem pausas claras; processos curatoriais com prazos impossíveis; encontros, formações e oficinas que se acumulam ao longo de dias inteiros sem tempo de descanso real entre uma atividade e outra. A lógica é a mesma em qualquer desses espaços: o trabalho intelectual, criativo e cultural de mulheres indígenas é frequentemente tratado como se não tivesse limite, como se a disponibilidade contínua fosse parte do que se espera delas, e não uma condição de trabalho que precisa ser negociada e respeitada como qualquer outra.

Para as mulheres indígenas, essa lógica não opera sozinha. Ela se soma a outros fatores que a tornam ainda mais pesada: a distância do território, a ruptura com rotinas comunitárias que organizam o corpo e o tempo de outra forma, e a ausência de uma rede de apoio que, normalmente, sustenta o dia a dia. Exaurir é também uma forma de silenciar. Um corpo exausto não tem energia para discordar, para pedir uma pausa, para dizer que uma cena, uma fala ou uma decisão curatorial precisa ser revista. Seja no set, em uma consultoria ou em um encontro de formação, a exaustão não produz apenas desgaste físico, mas pode funcionar também como mecanismo de controle.

O que diz a lei:

- **Lei 6.533/1978, art. 21** — jornada de 6 horas diárias para profissionais de cinema, dividida em dois turnos de, no máximo, 4 horas cada. Trabalho além desse limite é extraordinário, não padrão.

- **CF/1988, art. 7, XIII** — jornada máxima de 8 horas diárias ou 44 horas semanais.

- **CLT, art. 66** — intervalo mínimo de 11 horas consecutivas entre duas jornadas.

- **CLT, art. 71** — intervalo mínimo de 1 hora para jornadas que excedam 6 horas.

Essas referências legais se aplicam diretamente ao set, mas o princípio que as sustenta vale para qualquer relação de trabalho remunerado no audiovisual: nenhuma atividade, seja filmagem, consultoria, curadoria ou formação, justifica jornadas sem limite definido e acordos de descanso e folgas.

Horas extras devem ser negociadas antecipadamente, e nunca impostas como condição implícita de pertencimento à equipe. Aceitar trabalhar 12, 14 horas sem reclamar não pode ser o preço para ser considerada profissional, confiável, parte do time. Para mulheres indígenas, recusar esse padrão não é falta de compromisso com o filme: é exercício de um direito que a lei já garante e que a prática do set, com frequência, finge não existir.

1.10 - Práticas indígenas de cuidado como direito

A sociedade não indígena entende o autocuidado como responsabilidade individual, ou seja, cada pessoa que cuide de si mesma, no tempo que sobrar entre uma tarefa e outra, com os recursos que tiver à mão. Essa definição não corresponde à realidade das mulheres indígenas. As práticas de cuidado, nas cosmovisões de muitos povos, nunca foram inteiramente individuais, mas, sim, práticas que se sustentam em relações, em ritmos coletivos, em saberes transmitidos entre gerações e em conexão com o território, com a alimentação, com os ciclos do corpo e com a rede de parentesco.

Quando uma mulher indígena está longe de seu território, trabalhando em um set de filmagem ou em uma atividade de consultoria, formação ou curadoria, essa dimensão coletiva do cuidado não desaparece, mas se torna mais difícil de sustentar, justamente porque depende de práticas, alimentos e relações que não estão disponíveis.

É necessário, portanto, distinguir dois planos que caminham juntos: o cuidado individual, que envolve o corpo e a experiência de cada mulher, e o cuidado coletivo, que reconhece que certos momentos da vida não pertencem só a quem os vive, pertencem também à família e à comunidade. O resguardo é o exemplo mais evidente dessa lógica. Em muitos povos, o resguardo acompanha momentos como a menstruação, o parto, o pós-parto, o luto e outros ciclos do corpo e da vida considerados sensíveis, que exigem repouso, alimentação específica, isolamento ou proteção espiritual. O resguardo não é doença nem fragilidade: é reconhecimento de que certos estados do corpo demandam cuidado redobrado, e que esse cuidado é parte da saúde.

O resguardo, em muitos contextos, também não é apenas da mulher. Em diversos povos, quando uma criança nasce, não é só a mãe que entra em resguardo: o pai e, às vezes, outros membros próximos da família também observam restrições de alimentação, de atividade física ou de participação em determinadas tarefas, como parte de um processo que protege a criança, a mãe e o equilíbrio da família como um todo. Tratar o resguardo como assunto estritamente individual ou feminino é desconhecer essa dimensão de rede de parentesco que sustenta o cuidado em muitas cosmovisões indígenas. Uma produção que filma com uma mulher indígena durante esse período, ou que planeja filmagens sem perguntar se alguém da equipe ou de sua família está em resguardo, pode estar, sem perceber, pedindo a essa mulher que rompa um compromisso de cuidado que não é só dela.

Os cantos, os momentos espirituais e a dieta, quando aparecem nesses contextos, seguem a mesma lógica relacional. Não se trata de restrição alimentar isolada, mas de um conjunto de orientações alimentares ligadas a um momento específico do corpo ou da vida, muitas vezes prescritas ou acompanhadas por parentes, parteiras, anciãs ou outras pessoas de referência da comunidade. Romper a dieta pode comprometer um processo de cura, proteção ou transição que está em curso.

Reconhecer essas dimensões muda completamente o que significa "autocuidado" em uma produção audiovisual:

- Garantir tempo e espaço para práticas de cuidado, como reza, canto e silêncio, e tempo real de descanso, não apenas os intervalos mínimos previstos por lei.
- Realizar escuta prévia das pessoas indígenas sobre o que se come, o que se pode comer e como a alimentação durante o trabalho deve ser conduzida, incluindo quantidade, horários e restrições, sem presumir que essas informações são as mesmas para todas as mulheres e para todos os povos.
- Garantir alimentação de acordo com os parâmetros culturais das pessoas presentes, levando em consideração demandas como o resguardo, que pode exigir alimentos específicos ou a exclusão de outros por um período determinado.
- Não pular refeições. Os horários de alimentação devem fazer parte do cronograma de produção, e não ser um detalhe que possa ser sacrificado quando a filmagem atrasa.
- Não programar atividades obrigatórias, como jantares de equipe, entrevistas de making of ou fotos de produção, nos momentos de descanso. Descanso programado que se transforma em mais uma obrigação de equipe deixa de ser descanso.
- Prever, no orçamento e no cronograma, recursos específicos para que práticas indígenas de cuidado possam acontecer, sejam elas rituais, tempo de resguardo, deslocamento para contato com parentes ou qualquer outra prática que a mulher ou sua comunidade considerem necessária.

As práticas de cuidado são um direito que a produção tem a responsabilidade de garantir ativamente, com tempo, espaço e orçamento previstos desde o planejamento, e não como um ajuste de última hora.

1.11 - Saúde física e emocional

A saúde, nas cosmovisões indígenas, raramente se separa em compartimentos estanques de corpo, mente e espírito. O que a medicina ocidental trata como saúde física, saúde mental e prática espiritual costumam ser, para muitos povos, uma única coisa, permeada pelas mesmas relações: com o território, com os ancestrais, com a comunidade, com forças que não cabem inteiramente no vocabulário clínico. Uma produção que entende saúde apenas como ausência de doença física, e trata o restante como questão pessoal ou espiritual à parte, está, na prática, ignorando o que sustenta o bem-estar de uma mulher indígena durante o trabalho.

Isso significa que cuidar da saúde de uma colaboradora indígena envolve também entender e respeitar suas necessidades espirituais, mesmo quando elas não correspondem a categorias facilmente identificáveis pela produção. Um mal-estar que parece, aos olhos não indígenas, simples cansaço ou estresse, pode ser, em outra cosmovisão, sinal de desequilíbrio que exige resposta espiritual específica, não apenas descanso ou atendimento médico convencional. Ignorar essa possibilidade, ou tratá-la como crendice à margem do verdadeiro cuidado, é uma forma de negligência.

A produção deve:

- ter protocolo claro para casos de adoecimento, acidente ou crise emocional durante o trabalho, com pessoa de referência definida e recursos disponíveis desde o primeiro dia, não construídos às pressas quando a emergência já está acontecendo;

- garantir entendimento real das necessidades espirituais de cada mulher e de sua comunidade, perguntando e ouvindo, em vez de presumir que essas necessidades são genéricas ou substituíveis por qualquer prática de bem-estar disponível no mercado;

- garantir acesso a atendimento médico e psicológico indígena durante toda a produção, e não apenas em caso de emergência grave. Atendimento indígena, sempre que possível, porque entender o sofrimento a partir de uma cosmovisão compartilhada muda profundamente a qualidade do cuidado oferecido;

- manter atenção ativa a sinais de esgotamento, que podem não ser verbalizados. Isso é especialmente importante porque o silêncio, nesses casos, raramente significa que está tudo bem: pode significar insegurança diante de uma equipe majoritariamente não indígena; barreira linguística que dificulta nomear o que se sente; receio de "dar trabalho" ou de parecer fraca diante de um trabalho que valoriza a resistência ao desgaste; ou simplesmente a ausência, no vocabulário técnico da produção, de palavras que correspondam ao que se está sentindo. Esperar que o esgotamento seja verbalizado claramente, nos termos da produção, é esperar que a mulher indígena se adapte a uma linguagem que não é a dela, em um momento em que ela já está fragilizada.

Cuidar da saúde física e emocional de uma colaboradora indígena, portanto, não é apenas oferecer atendimento quando solicitado. É criar as condições para que pedir ajuda seja possível, reconhecer sinais que não vêm em forma de pedido explícito e tratar o espiritual como parte legítima da saúde.

Associação dos psicólogos indígenas **@abpsioofical**

1.12 - Amamentação e cuidado de crianças no set

Nas concepções indígenas de cuidado com as infâncias, criar uma criança nunca foi tarefa de uma só pessoa. A maternagem é distribuída: avós, tias, irmãs mais velhas, outras mulheres da comunidade e os homens, sendo o pai ou não, compartilham o cuidado, a atenção e a responsabilidade por cada criança, que pertence não só à mãe, mas à comunidade como um todo. Essa lógica de responsabilidade comunitária precisa ser reconhecida pela produção, e não substituída pelo modelo ocidental de maternidade isolada, em que se espera que a mãe resolva sozinha qualquer questão relacionada ao filho, inclusive durante o trabalho.

> “Eu acho que quando se trata de questão de gênero tem que ter uma maior compreensão, porque são especificidades. Por exemplo, às vezes tem profissional, principalmente indígena, que carrega seus filhos, e tem toda uma complexidade de não ter com quem deixar. Então, não tem um cuidado para isso. Isso é uma coisa que eu vejo bastante.”
>
> Graciela Guarani

Isso muda, na prática, como uma produção deve pensar a presença de crianças nos espaços de trabalho. Não se trata apenas de acomodar a mãe trabalhadora, mas de criar condições para que a maternagem compartilhada possa acontecer mesmo fora do território, viabilizando, sempre que possível, a presença de uma acompanhante da rede de cuidado da mulher, e não apenas da própria mãe sozinha com a criança.

Essas garantias valem independentemente do vínculo formal de trabalho. Sejam as trabalhadoras contratadas como pessoa física ou por meio de pessoa jurídica, o direito ao cuidado das crianças e às condições adequadas de amamentação não pode variar conforme o tipo de contrato. A precarização do vínculo trabalhista não pode significar precarização do cuidado.

> Tem que ir alguém, tem que ir Isael [marido], tem que ir meus netos, é importante. Às vezes, na hora ali, a mãe do meu neto tá doente, eu preciso levar porque não tem ninguém pra cuidar.
> Sueli Maxakali

O que diz a lei e o que a produção deve garantir:

- A CLT, art. 396, garante à trabalhadora lactante dois descansos especiais de 30 minutos cada durante a jornada, até que o filho complete 6 meses, prorrogável por recomendação médica ou de acordo com a vontade da mãe.
- A produção deve arcar financeiramente e providenciar espaço privado, confortável e higiênico para amamentação ou substituir essa estrutura por auxílio-creche, quando essa for a opção mais adequada à mãe.
- Esses intervalos são remunerados e não podem ser descontados ou compensados de nenhuma forma, seja em horas de trabalho, seja em valor de cachê.
- Para mães que viajam com crianças pequenas, a produção deve garantir hospedagem adequada para as duas, alimentação compatível com as necessidades da criança e, quando necessário, acompanhante de confiança, reconhecendo que essa pessoa também integra, de fato, a estrutura de cuidado que torna o trabalho da mãe possível.

Tratar a presença de crianças no set como problema logístico a ser minimizado é desconhecer que, para muitas mulheres indígenas, levar a criança junto não é exceção nem fragilidade: é parte de como a vida e o trabalho se organizam. A produção que ignora isso não está apenas descumprindo a lei, está pedindo a essas mulheres que abandonem, ainda que temporariamente, uma forma de cuidado que sustenta tanto a criança quanto a própria capacidade da mãe de estar presente e disponível para o trabalho.

SONY

2 - CONVITES E PARTICIPAÇÕES EM EVENTOS

2.1 • Preâmbulo: a lida com dinheiro

Antes de falar de valores, é preciso falar de lógica de funcionamento. O dinheiro, dentro da indústria audiovisual, costuma circular segundo uma racionalidade individual, pois paga-se a pessoa convidada por seu trabalho, e o que ela faz com esse pagamento depois é assunto privado dela. Para muitas comunidades indígenas, essa lógica é incompleta. O dinheiro que entra através de uma cineasta, consultora ou convidada raramente é só dela: ele se insere em redes de parentesco, reciprocidade e sustento coletivo e, frequentemente, carrega consigo expectativas, contrapartidas e responsabilidades comunitárias que a produção precisa entender, mesmo que não administre diretamente.

> “Para nós é importante fortalecer cada dia mais o trabalho coletivo, porque o nosso trabalho não é tanto pra renda individual, é uma renda coletiva, é uma formação coletiva, é o fortalecimento da coletividade. Então acho que por isso que não tem esse destaque do lugar do indivíduo.”
> Glicéria Tupinambá

Pensar a remuneração com responsabilidade exige entender que ela pode ter impacto social muito além da pessoa que assina o contrato, e que protocolos de cuidado e sustento coletivo fazem parte do que está em jogo quando se negocia um cachê. Assim, dinheiro, aqui, é também uma ferramenta para

sustentar uma família, uma comunidade, um projeto coletivo que talvez nunca apareça no contrato, mas que está implícito na forma como aquela mulher pensa o que está sendo oferecido a ela.

> “Há situações em que falam, ‘paga o Uber, paga a passagem de ônibus que depois a gente ressarcirá’. Eu não consigo fazer isso, não tenho condições de arcar com esses custos. Como mulher indígena e mãe, não posso pagar Uber, passagem de ônibus ou alimentação e depois esperar ser ressarcida. Quando participo de um evento fora do meu território, preciso organizar quem vai cuidar das minhas filhas, deixar comida pronta para elas. Tudo isso exige planejamento. Muitas vezes, essa situação não funciona bem para mim. A pessoa me empresta o valor, e depois eu devolvo quando sou ressarcida, mas é complicado. Por isso, acredito que poderia haver mais sensibilidade nesse sentido.”
> Larissa Duarte Tukano

2.2 - Remuneração

A remuneração de uma cineasta indígena deve seguir paridade real com os demais profissionais presentes no mesmo evento ou produção: cachê para participação, remuneração específica para a exibição da obra, seja curta, média ou longa-metragem, e condições equivalentes às de qualquer outro convidado de perfil semelhante. A paridade também corrige uma desigualdade histórica.

Além disso, é necessário pensar em remuneração de impacto comunitário: valores e formas de pagamento que considerem a circulação coletiva do dinheiro nas comunidades, e não apenas a transação individual entre produção e convidada. Isso pode significar, por exemplo, considerar dinâmicas de parentesco e contrapartidas que a mulher precise honrar ao retornar ao seu território com aquele recurso, ou flexibilizar a forma de pagamento para que ele realmente cumpra a função de sustento que dele se espera, e não

apenas a função de honorário individual. Por exemplo, em muitos casos, a remuneração recebida por um trabalho como cineasta torna-se a reforma da escola na aldeia, a construção de um centro comunitário de reza ou a compra de algum material de uso coletivo.

2.3 - Contrapartida para os territórios indígenas

Destinar orçamento e rubricas específicas para o território ou povo com o qual se vai trabalhar deve deixar de ser exceção e tornar-se prática padrão. Na produção de filmes, isso já é factível e concreto: contrapartidas financeiras e rubricas para ações comunitárias podem ser incorporadas ao orçamento desde o planejamento inicial, como qualquer outra linha de despesa.

A pergunta que fica é em quais outras situações essa lógica também é viável.

Alguns exemplos concretos:

- Em festivais e mostras que exibem filmes de cineastas indígenas, parte da bilheteria ou do cachê de exibição pode ser revertida para o território de origem da obra, não apenas para a cineasta individualmente.
- Em eventos acadêmicos, palestras e formações que convidam mulheres indígenas como expositoras, é possível incluir, além do cachê pessoal, uma rubrica de contrapartida comunitária, destinada a projetos ou necessidades indicadas pela própria comunidade.
- Em plataformas de streaming e distribuidoras que lucram com a circulação de filmes indígenas, contrapartidas territoriais podem ser negociadas como cláusula contratual, não como doação eventual.

O convite para refletir aqui é simples: sempre que uma instituição lucra, ainda que indiretamente, com a presença, a imagem ou a obra de uma mulher indígena, cabe perguntar se também é possível destinar parte desse retorno ao território que tornou aquele trabalho possível.

> “Isso aí é sempre uma questão, nem todos são compreensivos nesse sentido. Recentemente eu estava conversando sobre uma participação em uma mesa que falava de curadoria. A pessoa sabia onde eu moro, sabia quem eu era, mas antes de perguntar como eu ia sair, como eu ia chegar, já fechou o hotel, sem perguntar como seria. E aí ficou chato, porque a pessoa retornou dizendo: não, mas a gente já fechou, você foi falar isso agora? Não perguntou o que é a primeira coisa a se perguntar: como uma pessoa chega nesse local, morando em um lugar onde o transporte não é fácil? Sempre tem essa questão de não darem atenção à especificidade de onde a pessoa vai sair, à questão logística. Eu ainda viajo sozinha. Mas quando se trata de mulher, tem aquelas que saem com criança. Imagina. Não tem com quem deixar. Então isso é uma coisa que sempre aparece.”
> Graciela Guarani

2.4 - Parcerias e apoio continuado para as comunidades

Contrapartidas comunitárias não deveriam ser tratadas como gesto excepcional, mas como prática usual de boa etiqueta para quem trabalha com mulheres e comunidades indígenas. Parcerias continuadas vão além de um único projeto ou evento, e se traduzem em apoio prático e sustentado ao longo do tempo.

Sugestões práticas:

- Doar equipamentos, como câmera, HD externo ou computador, para a cineasta ou para a comunidade, para uso contínuo, muito além do projeto que motivou a parceria.
- Bolsas de estudo e formação, que ampliem as possibilidades técnicas e criativas das cineastas.
- Indicação para trabalho em qualquer área cinematográfica, abrindo portas profissionais que, historicamente, têm sido fechadas para realizadoras indígenas.
- Apoio institucional à distribuição dos filmes, ajudando a levar essas obras a públicos e circuitos que, sozinhas, as cineastas teriam dificuldade de alcançar.

Apoio continuado, nesse sentido, não substitui remuneração justa nem contrapartida territorial. Ele se soma a essas práticas, como expressão de um compromisso que não termina com o fim do evento ou do contrato.

2.5 - Protocolo de viagens internacionais

Viajar para fora do país envolve uma camada de burocracia, custos e planejamento que, muitas vezes, não é considerada quando uma mulher indígena é convidada para um evento internacional. Passaporte, visto, comprovantes, formulários em outro idioma: cada uma dessas etapas pode ser uma barreira real, especialmente quando a convidada nunca precisou desses documentos antes ou não tem fácil acesso a quem possa orientá-la no processo.

Cabe à produção ou instituição organizadora oferecer ajuda concreta com a emissão de passaporte e visto, não apenas informar que esses documentos são necessários. Isso inclui orientação sobre prazos, documentação exigida e, sempre que possível, apoio direto na obtenção desses itens, sobretudo quando o evento se encontra em território de difícil acesso à comunidade.

Viagens internacionais devem ser avisadas com antecedência suficiente para que toda essa logística aconteça sem pressa e sem o risco de a participação ser inviabilizada por falta de tempo hábil. Convite de última hora para evento internacional, por mais bem-intencionado que seja, frequentemente se traduz em exclusão prática.

2.6 - Acolhimento de mães e crianças

Quando a convidada é mãe e decide, ou precisa, levar a criança consigo em viagens, a estrutura de acolhimento deve contemplar as duas pessoas, não apenas a profissional. Isso inclui passagem, hospedagem e alimentação para a mãe e a criança, além de espaços adequados dentro do evento para que a criança possa estar presente sem que isso comprometa o conforto, a segurança ou a participação da mãe nas atividades programadas.

> “Falta entendimento nessa questão. Por isso eu tenho viajado menos com meu filho, porque não querem pagar ajuda de custo, nem pra mim nem pra ele, pra gente sair da aldeia. Quando vamos viajar de avião, a gente tem que ir até outra cidade. As pessoas não têm noção do custo que a gente tem pra sair e chegar no aeroporto. Muitas vezes não querem dar essa ajuda de custo para o deslocamento da nossa aldeia até o aeroporto mais próximo, que fica a 300 km. Então quando não dá certo, não é porque a gente não quer participar. É porque as pessoas não entendem a importância de pagar o deslocamento, ou da gente precisar levar um filho.”
>
> Patrícia Ferreira Yxapy

2.7 - Tratamento igualitário

A igualdade de tratamento constitui o padrão mínimo esperado para qualquer convidada: mesmo hotel, mesmos espaços de alimentação, mesmo transporte que os demais convidados. Diferenças de tratamento, mesmo quando não são intencionais, comunicam hierarquia: dizem, sem precisar de palavras, quem é convidado de verdade e quem está ali em condição inferior.

2.8 - Direito a acompanhante

O direito de viajar acompanhada deve ser garantido e custeado pela organização do evento, reconhecendo que a presença de uma acompanhante de confiança pode ser condição necessária para que a participação aconteça com segurança e tranquilidade.

> “No Brasil eu até viajo sozinha, mas fora do Brasil eu não viajo. Preciso sempre ter um acompanhante. Não dá pra viajar pra fora sozinha. E se adoecer? Alguém tem que avisar a família. Se tiver algum contratempo, se passar perrengue, pelo menos tem alguém pra passar perrengue junto. Aí vai ter caso pra contar: ‘Pô, a gente se lascou, né, velho? Pô, isso deu errado’. Pelo menos tem alguém pra conversar, pra aliviar a aflição.”
> Glicéria Tupinambá

2.9 - Tradutor

A presença de tradutor deve ser garantida sempre que a língua do evento não for a primeira língua da convidada, ou mesmo quando for o português, mas a linguagem técnica e institucional do evento não corresponder à forma como essa mulher se comunica. A tradução deve estar disponível durante toda a participação no evento, incluindo conversas informais, negociações e momentos de networking, em que decisões importantes também acontecem.

3- TEMPOS DIFERENTES DE PRODUÇÃO E PROTOCOLOS DE CONDUTA EM TERRITÓRIOS INDÍGENAS

3.1 - O tempo indígena é outro

Há um descompasso que atravessa quase todas as relações entre equipes não indígenas e mulheres indígenas no audiovisual, e esse descompasso é, antes de tudo, temporal. A equipe não indígena costuma operar sob a lógica da correria: cronogramas apertados, estresse e pressa para resolver tudo dentro do prazo do projeto. Esse tempo de chegança, como é vivido por quem está acostumado a ele, não é neutro, nem universal. É um tempo específico, formado pela urgência do mercado audiovisual, e que, frequentemente, colide com outras formas de organizar o tempo, a fala e a presença.

> “Eu acho que o jeito indígena é bem mais fluido. É um pouco menos estressante, porque tem a questão que se der certo era pra ser. Vamos correr atrás pra fazer, mas se não der certo a gente não vai ficar remoendo aquilo por dias, é mais tranquilo. Trabalhar em colaboração já é mais natural pra gente, então a gente tá sempre trocando essa ideia. E o jeito não indígena, que faz tudo caber naquilo que está pré-planejado, dando certo ou não dando certo, é aquilo. Então eu acho muito mais estressante. São tempos diferentes, são organizações diferentes. Mas eu acho interessante os dois. Eu gosto de trabalhar nos dois formatos.”
>
> Clara Idioriê

O tempo da palavra é um exemplo disso. Em muitas comunidades indígenas, falar não é apenas transmitir informação rapidamente: é processo, é construção coletiva de sentido, é respeito a uma cadência que não se apressa para caber em um corte de edição ou uma pergunta de entrevista cronometrada. Entrevistas que tentam comprimir uma resposta em uma frase de 15 segundos, ou que interrompem o raciocínio de quem fala porque o tempo de gravação está acabando, cometem desrespeito, impondo um tempo que não é o da pessoa entrevistada. Saber a hora de se manifestar também é parte de uma conduta de respeito: entender quando uma conversa, reunião ou fala chegou a seu momento de conclusão segundo a lógica de quem fala, e não interromper antes disso só porque o cronograma da produção pede outra coisa.

3.2 - Temporalidades e territórios

Os desafios relacionados à dimensão territorial não são metáforas, são geografia concreta. As distâncias entre aldeias não urbanas e os centros onde acontecem festivais, eventos, formações e gravações são reais, frequentemente medidas em dias de viagem, não em horas, e exigem planejamento muito anterior ao que costuma ser praticado pela indústria audiovisual. Uma cineasta convidada para um evento em uma capital pode precisar de um, dois ou três dias só para sair de seu território até o ponto de embarque mais próximo. Ela pode precisar de vários meios de transporte consecutivos: canoa, barco de linha, frete de carro e ônibus até chegar a um aeroporto. Portanto, ao convidar uma cineasta indígena, devem-se levar em conta o tempo e a verba necessários para esse deslocamento.

> “Em relação ao deslocamento, minha realidade seria diferente se eu estivesse na aldeia. Lá, eu teria que fretar um motorista para me levar até o aeroporto, porque não tem transporte da aldeia que chegue até lá. Teria que trazer um motorista da cidade para me pegar, porque nem sempre o pessoal da aldeia consegue sair, deixar a roça. E tem o medo da polícia rodoviária, porque existe toda uma exigência para entrar na cidade de Juazeiro, e nem todos os motoristas da aldeia têm o tipo de transporte que eles pedem, lá é mais moto. Eu experimentei isso no final da pandemia, quando voltei a morar lá, e vi como as pessoas foram deixando de me chamar. Pagam uma passagem para alguém vir de Fortaleza, mas não pagam o transporte dentro da própria região.”
>
> Bárbara Matias Kariri

As cineastas já enfrentaram, mais de uma vez, situações em que convites chegaram com prazo insuficiente para que esse deslocamento fosse viabilizado, ou cujo orçamento previsto considerava apenas o trecho aéreo entre capitais, sem incluir todos os meios de transporte necessários para sair da aldeia até o aeroporto. O resultado, nesses casos, é a impossibilidade prática de participar, mesmo diante de um convite genuíno. Esse tipo de situação se repete porque o planejamento de tempo e orçamento costuma ser pensado a partir da lógica urbana, sem levar em conta que diferentes territórios exigem diferentes tempos e diferentes recursos de deslocamento, que pode significar uma diferença entre dias e semanas de antecedência necessária.

3.3 · Logística e mobilidade

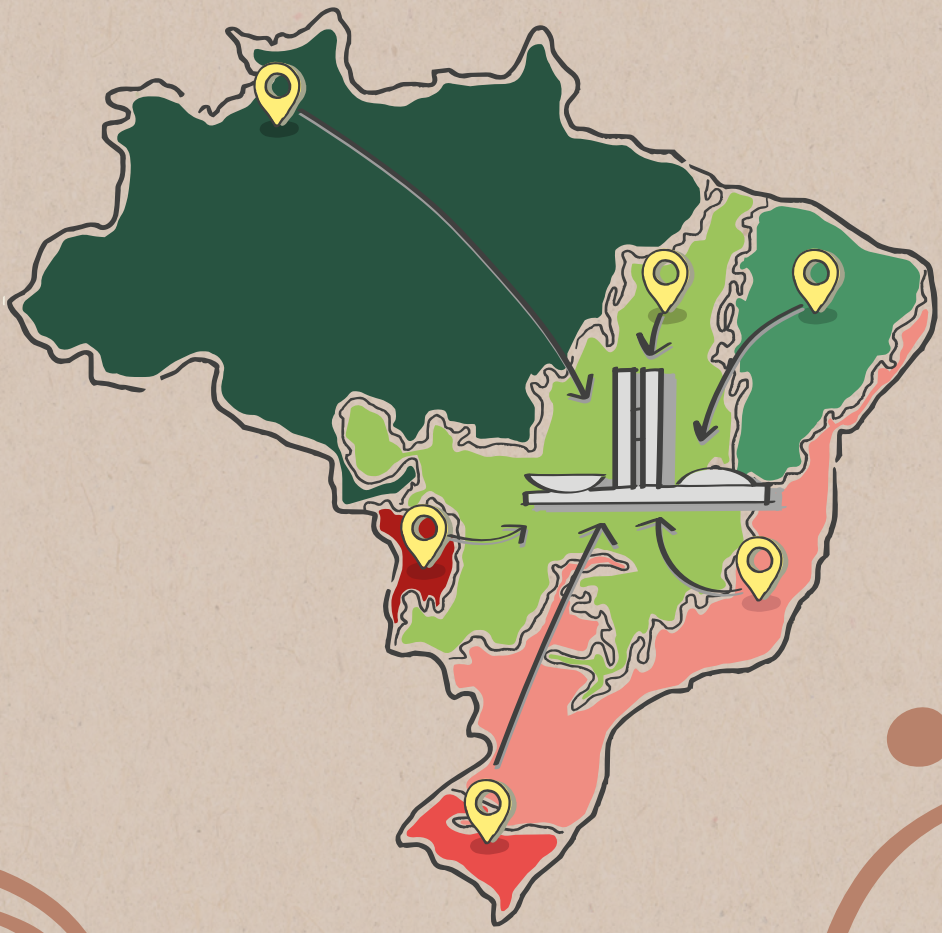
- O translado de ida e volta entre aldeia, aeroporto e local do evento deve ser planejado considerando as especificidades de cada território, incluindo trechos que percorrem distâncias consideráveis até o primeiro ponto de transporte disponível. Viabilizar a participação de uma convidada significa considerar esse deslocamento completo, desde a saída da aldeia, não apenas o trecho final da viagem.

- Nenhuma mulher indígena deve viajar sozinha nesses deslocamentos. Sempre que possível, a viagem deve acontecer em duplas ou grupos, tanto por segurança quanto por respeito a muitas cosmovisões, em que só se viaja para fora do território acompanhada.

Pensar tempo e território como parte do mesmo protocolo, e não como questões separadas, é reconhecer que viabilizar a presença de uma mulher indígena em um evento começa muito antes da data marcada no convite. Começa no momento em que alguém se pergunta quanto tempo, de fato, essa presença vai exigir, e se há orçamento e antecedência suficientes para que essa jornada aconteça com dignidade.

“Da minha comunidade até a cidade de São Gabriel da Cachoeira são oito horas. A gente desce de canoa e rabetinha, que é o custo mais barato, mas são dias de viagem. Com motor potente é mais rápido, mas você tem que arcar com o combustível: 250 litros, uns dois mil reais, mais dez litros de óleo dois tempos, que está R$45 o litro. Acho que se as instituições pudessem olhar para os territórios colocando a diversidade como critério, isso seria um ponto importante: pensar em como criar e dar acesso para as mulheres que moram no território.”

Francy Baniwa



4- MEMÓRIAS VIVAS E ARQUIVOS AUDIOVISUAIS

A preservação dos materiais filmados em contextos indígenas não deve ser traduzida apenas como armazenamento técnico em um servidor, disco rígido, base de dados ou repositório institucional. Significa continuidade da vida social, da memória, da transmissão de saberes entre mulheres, crianças e anciãs para as futuras gerações. É preciso compreender o valor espiritual dos arquivos. Um arquivo vivo não é só o lugar onde as coisas serão guardadas, é o lugar onde elas continuam acontecendo.

Essa distinção é fundamental, porque a lógica do arquivo técnico, herdada das instituições ocidentais de preservação cultural, historicamente tratou os materiais produzidos por e sobre povos indígenas como patrimônio a ser custodiado por quem detinha os meios de salvaguarda, ou seja, museus, universidades, arquivos nacionais, produtoras, pesquisadores. O resultado é uma situação que muitas comunidades ainda enfrentam: seus próprios cantos, rituais, imagens e histórias estão armazenados em instituições distantes, em formatos que a comunidade não controla, com condições de acesso que ela não decidiu e, às vezes, nem conhece. Corrigir essa lógica exige mais do que digitalizar e devolver esses materiais; exige reconhecer que os direitos de acesso e uso sobre eles pertencem aos povos retratados, e não apenas a quem os produziu.

> “A gente vai aprendendo para no futuro ter pessoas que possam dar continuidade a esse trabalho. Acho muito importante não deixar nossa memória apagar. O que eu imagino é que daqui a dois, três anos, eu mesma possa ter um lugar dentro da aldeia para fazer esse trabalho: cuidar do meu acervo, cuidar do meu trabalho, filmar, levar esse conhecimento para fora também. E poder trazer mais jovens para dar continuidade. Esse é o meu sonho: ter mais cineastas novas, uma nova Sueli Maxakali. E não é só o que eu penso, acho que todo jovem na minha aldeia pensa isso também, se espelha em mim.”
>
> Sueli Maxakali

4.1 - Direito à memória, à imagem e à narrativa

As mulheres indígenas têm direito à memória, à imagem, à voz e à narrativa sobre si mesmas. Esse direito não é derivado de nenhuma concessão institucional; ele antecede qualquer arquivo, produção ou projeto. Nenhuma gravação, fotografia ou registro audiovisual deve ser feito sem consentimento livre, prévio e informado, e esse consentimento se aplica igualmente a imagens de crianças, anciãs e anciãos e contextos rituais, que exigem protocolos específicos de cuidado e nunca devem ser presumidos como autorizados pelo simples fato de estarem acontecendo diante de uma câmera.

Conhecimentos sensíveis, como benzimentos, práticas de parto, saberes sobre plantas medicinais, cantos, grafismos, narrativas femininas e saberes relacionados à roça e à alimentação, têm proteção especial: não estão disponíveis para registro externo sem autorização explícita das pessoas e instâncias de decisão da comunidade, e, mesmo quando autorizados, as condições de circulação, acesso e uso desses materiais precisam ser definidas por quem os detém, não por quem os registrou.

4.2 - Formação e controle comunitário

A formação técnica de mulheres indígenas em fotografia, vídeo, som, edição, catalogação e gestão de acervos é parte essencial dessa equação. Não basta garantir que os arquivos existam: é preciso que as mulheres indígenas tenham as ferramentas para criá-los, organizá-los e administrá-los de forma autônoma. Isso implica reconhecer essas mulheres como o que já são: pesquisadoras, narradoras, fotógrafas, cineastas, curadoras e guardiãs da memória, ou seja, como profissionais que merecem ter acesso às mesmas ferramentas e aos mesmos recursos que qualquer outro profissional do campo.

Arquivos comunitários devem ser criados sob controle indígena, com acesso definido pela própria comunidade, e não por parceiros externos, patrocinadores ou instituições depositárias. O acervo pertence a quem o

produziu, e as decisões sobre quem pode ver o quê, em quais condições e com quais propósitos pertencem às próprias comunidades, que devem ter autonomia para fazer a gestão, a organização e determinar as condições de acesso ao seu acervo e arquivos.

Os acordos de devolução de imagens e sons ao território de origem devem ser formalizados antecipadamente e contemplar não apenas o produto final, mas todo o material bruto resultante do processo de registro, incluindo descartes, gravações de bastidores e fotos de produção. O acordo deve especificar como será feita a devolução do material e as condições de uso por parte da comunidade. Filmes finalizados podem ser licenciados para circulação interna nos territórios, sem fins comerciais, mesmo durante períodos de exclusividade para estreias externas.

Muitas das imagens e dos sons registrados, senão todos, têm um valor de memória individual e coletiva para os povos indígenas. No contexto atual de apagamento ou perda cultural, os registros audiovisuais tornam-se cada vez mais importantes como instrumentos de preservação da memória coletiva e individual.

4.3 - Registro em línguas indígenas e transmissão intergeracional

O registro audiovisual deve ser feito em línguas indígenas, com valorização da oralidade e das formas próprias de transmissão de conhecimento. Gravar em uma ou mais línguas indígenas implica escolher em qual língua o conhecimento vive e é transmitido. A valorização da oralidade e das formas próprias de transmissão de conhecimento exige que o registro aconteça nas línguas originárias em que esses saberes existem, com legendagem ou tradução como camada adicional, nunca como substituto.

O incentivo a arquivos vivos, vinculados ao cotidiano, à roça, às festas, aos cantos, às práticas de cuidado e à transmissão intergeracional, reconhece que a memória indígena não se preserva apenas em formatos digitais. Ela se preserva e se atualiza nas práticas, nos gestos, nos cantos ensinados de mãe para filha, nas histórias contadas ao redor do fogo.

Os arquivos vivos continuam em uso, circulação e transformação, e não apenas como vestígios do passado. Por isso, o arquivo que mais importa é aquele que continua acontecendo. Garantir sua continuidade significa também assegurar as condições de vida nos territórios e das comunidades que o tornam possível.

Garantias práticas

- Garantia de retorno dos materiais registrados às comunidades e às famílias, como protocolo obrigatório de qualquer produção. Autorização para gravação de narrativas, cantos tradicionais e expressões cerimoniais; consentimento para acesso e consulta a obras ou materiais de arquivo da comunidade.

- Antes das filmagens, garantia de que as comunidades tenham acesso aos projetos que as envolvem e recebam contrapartidas concretas, em vez de terem apenas suas histórias, imagens e conhecimentos extraídos.

- Visualização e verificação do produto final pelas comunidades; revisão de acordos sobre o patrimônio sonoro e outros aspectos que tenham exigido tratamento específico.

- Digitalização, conservação e segurança de acervos físicos e digitais produzidos por mulheres indígenas, com recursos e infraestrutura adequados. Protocolos específicos para o uso ético de imagens de crianças, anciãs e anciãos e contextos rituais, definidos em diálogo com as comunidades antes do início de qualquer processo de registro ou circulação.

- O território filmado é considerado um ser com linguagem própria, e o processo de registro exige rituais de permissão ou harmonização com o território. É preciso compreensão, tempo e rubrica orçamentária prevista para isso, já que é uma prática normal no cotidiano dos territórios, muitas vezes ignoradas pelas produções externas.

nxcam
HD22
DV
TRIPOD
Libec

5- ONDE AS PESSOAS INDÍGENAS DEVEM ESTAR E NÃO ESTÃO

Há um paradoxo que atravessa o campo do audiovisual brasileiro: existem políticas afirmativas que reservam vagas para realizadores(as) indígenas em editais públicos, e essas vagas não são preenchidas. Não por falta de cineastas, mas por barreiras estruturais que impedem o acesso: linguagem técnica inacessível, exigências burocráticas incompatíveis com as formas de organização indígena, ausência de CNPJ, prazos que não consideram as distâncias dos territórios e processos desenhados por e para um perfil de realizador(a) que não é indígena.

O Mapeamento do Audiovisual Indígena, realizado pelo Instituto Catitu, a pedido do Observatório Spcine, e lançado em 2025, surgiu exatamente como resposta à dificuldade de preencher vagas reservadas para profissionais indígenas nos editais da instituição, evidenciando as barreiras estruturais que ainda limitam essa participação. O levantamento partiu da constatação de que as políticas afirmativas da Spcine não vinham sendo plenamente acessadas por realizadores indígenas, o que motivou a realização de um estudo aprofundado para subsidiar novas estratégias de fomento e inclusão. O resultado foi a identificação de 42 pessoas indígenas atuando no audiovisual no estado de São Paulo, número que já revela a dimensão do que permanecia invisível para as instâncias de fomento.

Esse diagnóstico confirma o que a Rede Katahirine já sabe por experiência: o problema não está na inexistência de realizadoras indígenas, mas na arquitetura dos mecanismos de acesso. Editais que exigem CNPJ ativo, prestações de contas complexas, comprovações de endereço fixo, inscrições exclusivamente digitais em territórios sem internet estável e linguagem

jurídica que não foi pensada para ser lida por quem não domina o vocabulário institucional do setor, todos esses elementos funcionam como filtros que, independentemente da intenção de quem os criou, excluem sistematicamente as realizadoras indígenas, antes mesmo que possam concorrer.

> “Não tem informações nos principais órgãos sobre as mulheres indígenas. Não existem nem dados em relação às mulheres cineastas indígenas no Brasil. Então acho que o primeiro passo é que essas instituições conheçam as mulheres indígenas: que tipo de trabalho fazem, quem são elas, o que estão produzindo, quais são as dificuldades, o que almejam. Esse é um trabalho que a Rede Katahirine tem feito, mas que a gente não vê como política pública. É algo muito próprio da Rede, muito próprio do Instituto Catitu, mas não dessas instituições. É importante que elas primeiro conheçam a gente, tenham dados sobre a gente, e depois, em cima desse levantamento do que precisamos e do que almejamos, possam construir políticas públicas para o setor e para nós.” Helena Corezomaé

5.1 - Onde as pessoas indígenas precisam estar

A transformação dessa realidade não se resolve apenas com cotas nos editais. Ela exige presença indígena nos espaços onde as políticas são pensadas, implementadas e avaliadas, muito antes de chegar ao formulário de inscrição. As cineastas não devem ser consideradas apenas como beneficiárias de políticas, mas também como formuladoras delas.

- **Na elaboração dos editais.** Cineastas indígenas precisam participar da construção dos instrumentos que as afetam, contribuindo para que requisitos, critérios, linguagem e prazos correspondam às realidades diversas de quem vive em território indígena, em contexto urbano ou em trânsito entre os dois.

- **Na atuação como pareceristas.** A avaliação de projetos de cinema indígena exige conhecimentos que não se aprendem em um curso de avaliação de projetos. Quem avalia precisa entender cosmovisões, modos de fazer, temporalidades e formas de organização coletiva que são parte constitutiva desse cinema, e não detalhes a serem desconsiderados na comparação com parâmetros do cinema hegemônico.

- **Nos órgãos públicos e de fomento.** Entidades estaduais e municipais de fomento ao audiovisual precisam ter pessoas indígenas atuantes nesse campo em seus quadros, com poder real de influenciar decisões institucionais.

- **No Conselho Superior de Cinema.** O CSC é a principal instância de formulação da política nacional do cinema, e nunca teve representação indígena. O mesmo se aplica ao Comitê Gestor do Fundo Setorial do Audiovisual, que define as diretrizes, prioridades e condições de utilização dos recursos do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA). Essas são as instâncias em que se decide quem existe no audiovisual brasileiro, e a ausência indígena nelas não é acidente: é resultado de uma estrutura que não foi pensada para incluir essas vozes.

- **Nas instâncias de políticas públicas de cultura em geral.** Conselhos consultivos de secretarias estaduais e municipais de cultura, comissões de avaliação de editais, bancas de seleção de festivais públicos: todos esses espaços têm poder de moldar o campo e seguem sendo ocupados, majoritariamente, por não indígenas quando o assunto é o cinema indígena.

> Tem que ter obrigatoriedade de colocar mulheres indígenas nas equipes técnicas, de nos ter como pareceristas e na formulação das políticas públicas. Porque a gente vê nos editais que já saíram: quantas mulheres indígenas de fato conseguiram pegar recurso, passar no edital e fazer o filme? Ninguém conseguiu ainda. Quando pegam, é pouco, 20, 25 mil, mesmo com toda essa política, com Paulo Gustavo, com Aldir Blanc. Se a gente não está nos lugares onde os editais são pensados e avaliados, eles continuam sendo feitos sem nos alcançar. E o que a gente vê é um aumento de pessoas não indígenas querendo trabalhar com pessoas indígenas, só que sem convidar indígenas para fazer parte da equipe de fato, para pensar, para colaborar junto. É só o nome. Pega uma pessoa, bota na direção, e fazem o filme. Temos visto isso de forma crescente, e, por mais interessante que pareça, com mulheres. Se de fato essas mulheres estivessem ocupando esse cargo, aprendendo, desempenhando essa função, a gente ganharia muito. Mas acho que estão chamando mais para ter acesso à comunidade do que para dar essa função a elas.
> Olinda Tupinambá

A Rede Katahirine entende que seu papel nesse processo é duplo: produzir dados que tornem a exclusão inegável e articular a presença indígena nos espaços de decisão. Este manual integra esse esforço. As recomendações aqui reunidas, somadas aos dados apresentados em Ler o vento, filmar o mundo: pesquisa-mapeamento do cinema das mulheres indígenas no Brasil, existem para que não seja mais possível alegar desconhecimento e para que a invisibilidade deixe de servir como justificativa para a ausência de políticas que, de fato, nos alcancem.

6- FORMAÇÕES

A formação pontual, desacompanhada de continuidade, pode ser mais frustrante do que transformadora. Pensar a formação como processo, e não como evento, significa retornar aos mesmos territórios, acompanhar trajetórias, criar espaços de troca entre diferentes gerações de cineastas e garantir que o aprendizado técnico se aprofunde ao longo do tempo, em vez de se perder por falta de prática e de suporte. O tempo da formação também é outro, mais lento, mais enraizado, mais parecido com o tempo de uma planta do que com um cronograma.

A permanência das cineastas em seus processos criativos depende também de condições que variam muito de território para território. O acesso à internet, por exemplo, ainda é precário em muitas aldeias, o que limita a participação em formações remotas, o envio de materiais para festivais e a comunicação com a rede. Essas condições não se resolvem dentro do audiovisual, mas o audiovisual as torna visíveis, e qualquer projeto de formação que não as considere corre o risco de criar expectativas que o território ainda não tem como sustentar.

O que se propõe:

- Formações continuadas, com retorno programado aos territórios e acompanhamento das trajetórias das cineastas ao longo do tempo, com apoio técnico continuado após as oficinas, por pessoas de referência que possam acompanhar dúvidas, dificuldades e desenvolvimento profissional das cineastas formadas.

- Formações em todos os campos do audiovisual, incluindo montagem, roteiro, som, fotografia, direção de arte, produção, distribuição e gestão de projetos, reconhecendo que a especialização técnica é tão necessária quanto a formação do olhar.

- Laboratórios de desenvolvimento de projetos, que ofereçam suporte para que as cineastas possam elaborar propostas para editais, festivais e plataformas com orientação técnica e em linguagem acessível.

- Formações presenciais dentro dos territórios, que não exijam deslocamento das cineastas para centros urbanos como condição de acesso ao conhecimento.

- Garantia de acesso à internet nos territórios onde as cineastas da rede atuam, como parte do orçamento de projetos de formação e como demanda a ser apresentada às instâncias de políticas públicas de comunicação e cultura.

- Intercâmbio entre cineastas de diferentes gerações e territórios, reconhecendo que parte da formação mais significativa acontece no contato entre realizadoras, na troca de experiências e na circulação dos filmes entre as próprias comunidades.

Assim, formar uma cineasta indígena significa criar condições necessárias para que ela continue filmando depois que a oficina acabar, que o projeto for encerrado, que a equipe de formação for embora. Ou seja, é preciso investir em permanência, não apenas no pontapé inicial.

7- REFERÊNCIAS

Carta Aberta ao Mercado Audiovisual Brasileiro (2022). Disponível em: https://www.sindcine.com.br/Store/Arquivos/cartaabertaaoaudiovisual-jornadajusta.pdf

CONCIP, *Pautas y recomendaciones para trabajo audiovisual y cinematográfico con pueblos indígenas*

Constituição Federal de 1988, art. 231 e 232

ISA/Socioambiental, *Os Povos Indígenas frente ao Direito Autoral e de Imagem* (2004)

Lei 9.610/1998 (Lei de Direitos Autorais)

MUTIM, *Manual de Boas Práticas para o Cinema e Audiovisual* (Portugal, 2025)

Portaria FUNAI nº 177/2006, sobre direitos autorais e de imagem indígenas

SAFC, *First Nations Cultural Protocols* (South Australia, 2022)

Screen Australia, *Pathways & Protocols: A Filmmaker's Guide to Working with Indigenous People, Culture and Concepts* (2009)

Leia o QR Code e conheça a publicação "Ler o vento, filmar o mundo", primeira pesquisa de abrangência nacional dedicada às trajetórias, aos modos de fazer e às condições de atuação das mulheres indígenas no audiovisual brasileiro

FICHA TÉCNICA

REALIZAÇÃO
Rede Katahirine e Instituto Catitu

ORGANIZADORAS
Francy Baniwa, Mari Corrêa e Sophia Pinheiro

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Mari Corrêa e Conselho da Rede Katahirine:
Olinda Tupinambá, Barbara Matias Kariri, Francy Baniwa,
Helena Corezomaé, Graciela Guarani e Patrícia Ferreira Yxapy

EDIÇÃO
Mari Corrêa e Sophia Pinheiro

APOIO EDITORIAL
Leandro Teixeira da Silva e Victoria Mouawad

CONSULTORA DE PESQUISA
Paula Berbert

REVISÃO GERAL
Sâmia Rios

ILUSTRAÇÕES
Yacunã Tuxá

FOTOGRAFIAS
Acervo Instituto Catitu

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO
Letícia Coelho

PRODUÇÃO
Victoria Mouawad

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Diretrizes para um audiovisual ético com povos indígenas / [organizadores Francy Baniwa, Mari Corrêa, Sophia Pinheiro ; ilustração Yacunã Tuxá]. -- São Paulo : Instituto Catitu - Aldeia em Cena, 2026.

Vários colaboradores.
Bibliografia.
ISBN 978-65-977186-2-7

1. Cinema - Apreciação 2. Cinema - Brasil - História e crítica 3. Cinema - Brasil - Produção e direção 4. Cinema - Criação 5. Mulheres indígenas I. Baniwa, Francy. II. Corrêa, Mari. III. Pinheiro, Sophia. IV. Tuxá, Yacunã.

26-390720.0 CDD-791.4375

Índices para catálogo sistemático:

1. Mulheres indígenas : Cinema : Apreciação crítica 791.4375

Aline Graziele Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

KATAHIRINE
REDE AUDIOVISUAL DAS MULHERES INDÍGENAS

CATITU
Aldeia em Cena

NIA TERO

FORD FOUNDATION

Esta publicação nasce das experiências que nós, mulheres indígenas, vivemos no campo audiovisual. Reunimos aqui orientações para construir relações profissionais mais justas, éticas e respeitosas entre cineastas indígenas, instituições, festivais, curadorias, produtoras e equipes não indígenas.

Ao compartilhar experiências positivas, situações que não devem se repetir e informações sobre nossos direitos, buscamos prevenir práticas discriminatórias, exploratórias e desiguais. Essas diretrizes são um convite à escuta, ao diálogo e à construção de parcerias baseadas no cuidado, na reciprocidade e no reconhecimento de nossos modos próprios de fazer e pensar cinema.