

LER O VENTO, FILMAR O MUNDO

Pesquisa-mapeamento do cinema das mulheres indígenas no Brasil



LER O VENTO, FILMAR O MUNDO

Pesquisa-mapeamento do cinema das mulheres indígenas no Brasil





SUMÁRIO

PARTE I O CINEMA DAS MULHERES INDÍGENAS

- 6 Nossas vozes, nossos olhares, nossa memória
- 11 Apresentação da pesquisa-mapeamento
- 16 A Rede Katahirine é minha aldeia, terra fértil para plantar
- 22 Cinema indígena é “cinema brasileiro”?

PARTE II PESQUISA-MAPEAMENTO

- 34 Metodologia e objetivos
- 36 Perfil das cineastas entrevistadas
- 53 Formação e modos indígenas de aprendizagem
- 67 Modos indígenas de fazer cinema e desafios nas condições de produção
- 99 Circulação e distribuição dos filmes
- 117 Políticas públicas setoriais e acesso a financiamento
- 134 Salvaguarda e conservação dos acervos

PARTE III COMO FORTALECER O CINEMA FEITO POR MULHERES INDÍGENAS



PARTE I

O CINEMA
DAS MULHERES
INDÍGENAS







NOSSAS VOZES, NOSSOS OLHARES, NOSSA MEMÓRIA

Francy Baniwa

Nós, mulheres indígenas, chegamos. Chegamos com nossas câmeras, com nossas histórias, com nossos pés enraizados na terra e nossos olhos voltados para o horizonte. Esta pesquisa reflete nossa voz coletiva, dirigida a quem ainda não nos conhece no universo do audiovisual e que talvez nunca tenha imaginado que nós, também, fazemos cinema.

O protagonismo das mulheres indígenas no audiovisual não nasceu ontem, mas foi silenciado por décadas. Fomos retratadas por olhos alheios, enquadradas em imagens que não nos pertenciam, descritas em narrativas que não reconhecíamos como nossas. Hoje, isso mudou, somos nós que seguramos a câmera ao lado das nossas mães, filhas, netas e o território, juntos.

Sabemos que nós, mulheres indígenas, somos porta-vozes das comunidades. Cabe a nós ensinar e formar os filhos para serem os cuidadores do planeta. Somos as guardiãs da memória, da oralidade, do território, e hoje lutamos com câmera nas mãos para mostrar ao mundo os conhecimentos indígenas pelo nosso próprio olhar de mestras.

As mulheres dos territórios indígenas têm olhares diferentes e únicos. Não porque sejamos exóticas — palavra que recusamos —, mas porque crescemos aprendendo a ler o vento antes de ler livros, aprendemos a ler as constelações antes de conhecer o calendário, a decifrar o canto dos pássaros antes de decifrar alfabetos. Nosso cinema nasce dessa percepção ancestral e viva do mundo.



Nossa trajetória nas telas

Para entender o presente, é necessário conhecer o processo histórico da primeira participação das mulheres no cinema indígena. Durante décadas, os povos originários foram filmados como objetos de estudo, como curiosidades etnográficas, como paisagem humana em documentários produzidos por não indígenas. As mulheres, nesse contexto, ocupavam ainda menos espaço; nós éramos figurantes em histórias que contavam sobre nós, sem nos perguntar nada.

As mulheres foram corajosas e pegaram equipamentos pela primeira vez, muitas vezes sem instrução formal, e apontaram câmeras para o que conheciam de dentro: o ritual do banho das crianças ao amanhecer, a preparação da comida sagrada, as rezas que atravessam gerações de boca em boca. E foi assim que aprendemos, sem manual. Nossos olhares são diferenciados, técnicas que inventamos para nossa realidade e visões de mundo.

O protagonismo das mulheres indígenas no audiovisual consolidou-se quando percebemos que o ato de filmar era também um ato político. Filmar é dizer: existimos, e nossa versão da História e nossas histórias também importam. Nossa terra, nossa língua, nossa espiritualidade, nada disso acabou.

As mulheres dos territórios indígenas têm olhares diferentes e únicos — porque vemos com os olhos de quem cuida, de quem preserva, de quem guarda, de quem transmite. E esse olhar, levado para as telas, transforma o próprio cinema.

Hoje, realizadoras indígenas ocupam festivais nacionais e internacionais, dirigem curtas e longas-metragens, documentários e ficções que questionam as representações históricas de nossos povos. Mulheres de aldeias na Amazônia, nos Andes, em territórios mundo afora, onde estiverem, estão reescrevendo a linguagem cinematográfica com suas próprias gramáticas visuais. Nós, mulheres dos seis biomas brasileiros — Amazônia, Cerrado, Pantanal, Caatinga, Mata Atlântica e Pampa — , fazemos parte do mundo do cinema.

Mas é preciso que saibam: essa jornada não acontece sem obstáculos. As mulheres indígenas do cinema percorrem caminhos que poucos imaginam. Os festivais e eventos acontecem longe de nossas aldeias, situadas ao longo de rios, igarapés, cachoeiras e estradas. Muitas vezes, passamos dias viajando de canoa para participar de trabalhos audiovisuais, levando nossas vozes e abrindo caminho para outras que virão ocupar esses espaços. Espaços que não foram pensados para nos acolher.

E nenhuma de nós deixa para trás a responsabilidade de ser mãe, de ser guardiã, de ser o centro da vida familiar. A nossa jornada é longa, cheia de responsabilidades. Nosso mundo é de coletividade, cuidado, partilha, e não deixamos nossos filhos pequenos, nós os levamos junto por onde andamos e queremos que seja aceito nosso jeito de ser, que sejamos respeitadas e compreendidas.

Carregamos câmeras e carregamos crianças. Carregamos na mesma cesta roteiros e a memória oral de nossos ancestrais. Somos diretoras e parteiras de histórias. Essa dupla — ou múltipla — jornada precisa ser reconhecida e apoiada por todos que se dizem comprometidos com um cinema mais justo e plural.

O processo histórico da primeira participação das mulheres no cinema indígena nos revela como os próprios festivais, editais e políticas culturais foram construídos sem nos considerar, com categorias que não se encaixam em nossos modos de produção, formulários que não compreendem a coletividade de nossas criações e tampouco que nossa primeira língua não é o português. Para nós, o filme raramente pertence a uma só pessoa; ele pertence à comunidade que o viveu e ao território que o inspirou. Nós somos como as formigas: somos muitas e sempre andamos juntas. Quando uma ganha, todas nós vibramos de alegria; quando uma chora, todas nós choramos, e continuaremos lutando sem medo.



Nossa câmera é nossa voz

Ao mundo do audiovisual que ainda não nos conhece, dizemos com firmeza e com afeto: estamos aqui. Não somos uma novidade ou uma cota de diversidade, somos uma revolução que tomou forma e hoje ecoa nas telas de festivais, plataformas e salas de aula ao redor do planeta. Somos as que ensinam os filhos a serem cuidadores da Terra — e isso, traduzido para o audiovisual, significa que nosso cinema não é apenas arte: é pedagogia ancestral, é resistência política, é documento vivo de que outros mundos existem e são possíveis.

Para quem desconhecia nossa presença: aqui estamos e permaneceremos. Para quem já nos acompanha: agradecemos por nos tratar com respeito. E para as meninas indígenas que sonham em um dia fazer cinema: este texto é também para vocês, prova de que o caminho foi aberto, de que a câmera pode ser sua, de que sua história merece ser contada por suas próprias mãos.

Somos as guardiãs da memória e da oralidade. E a câmera, para nós, é a extensão natural dessa função milenar: registrar, preservar, transmitir. O que nossas avós faziam com a palavra e com o canto, nós fazemos também com a imagem.





APRESENTAÇÃO DA PESQUISA-MAPEAMENTO

por Rede Katahirine

Esta é a primeira pesquisa-mapeamento sobre o cinema feito por mulheres indígenas no Brasil, concebida pela Rede Katahirine como uma ferramenta estratégica e viva: compreender desafios, conquistas, necessidades e expectativas das cineastas para orientar instituições públicas e privadas na formulação e execução de políticas adequadas a nós, pautadas em informações qualificadas sobre o cinema indígena feminino.

Chamamos esse trabalho de pesquisa-mapeamento porque, além de mapear, ele traz também nossa visão do que está em jogo quando falamos de “cinema feito por mulheres indígenas”. Conhecer de forma aprofundada quem são as mulheres indígenas que atuam no audiovisual, suas trajetórias, condições de vida e modos de produção é um dos objetivos centrais aqui, não como um levantamento individualizado, mas como base para a compreensão das dinâmicas que perpassam as práticas audiovisuais das cineastas ouvidas e das estratégias coletivas que sustentam sua continuidade.

Buscamos com ele responder à persistente ausência de dados qualificados sobre o cinema feito por mulheres indígenas, lacuna que impacta diretamente o acesso a políticas públicas, programas de fomento e espaços de tomada de decisão. Além disso, buscamos guiar as ações da Rede Katahirine e embasar nossas atividades de incidência política junto às instituições. Mais do que um levantamento descritivo, trata-se de um processo de escuta das cineastas e de sistematização de dados relevantes, que busca

tornar visíveis as dinâmicas, os desafios e as potências de um campo em constante transformação. A pesquisa-mapeamento também fundamentou a elaboração do *Manual de Boas Práticas*, voltado a instituições, festivais, financiadores e profissionais não indígenas.

Conduzimos entrevistas com 60 mulheres indígenas cineastas que fazem parte da Rede Katahirine, compondo assim uma amostragem bastante expressiva de um conjunto vivo e diverso de experiências, práticas, trajetórias, territórios, linguagens e formas de produção que permitem conhecer melhor o cinema feito por mulheres indígenas. Trazemos aqui suas realidades e contextos de atuação, identificando expectativas relacionadas à formação, profissionalização e inserção no mercado de trabalho. Consideramos suas atuações a partir da singularidade de cada entrevistada, sua experiência e agência, e como essa singularidade está relacionada a um corpo coletivo em permanente construção, no caso, a própria Rede Katahirine.

Traçamos um panorama do que as realizadoras da Rede estão fazendo, de onde vêm, quais são suas demandas, quais recursos acessam, quais barreiras encontram. Assim, essa pesquisa-mapeamento busca tornar visíveis as relações, os percursos e as dinâmicas que estruturam a produção audiovisual realizada por essas mulheres atualmente, permitindo identificarmos as configurações mais amplas desse campo.

Assim, a pesquisa traz o sentido que essas realizadoras dão ao fazer audiovisual, do ponto de vista individual e coletivo, delineando especificidades e diferenças em relação ao cinema não indígena. Nessa escuta também identificamos as estratégias adotadas e as dificuldades de produção e distribuição, bem como os principais obstáculos de acesso a editais e programas de fomento.

As respostas obtidas compõem não só um retrato do presente, mas um conjunto de orientações para o futuro, com o horizonte aberto ao que ainda está por vir. Esse retrato também mostra a importância de existir uma rede que una e fortaleça nossas vozes, porque ainda enfrentamos as mesmas condições estruturais que motivaram a criação da Katahirine: desconhecimento dos

não indígenas do que seja o cinema realizado por pessoas indígenas; acesso desigual a editais e financiamento; ausência de cineastas indígenas na formulação, condução e avaliação de políticas públicas para o audiovisual indígena, em órgãos e instituições que fazem e pensam cinema, nos espaços de poder que definem prioridades, projetos e financiamentos; e ausência de estatísticas oficiais do cinema indígena no contexto do cinema nacional.

O cinema indígena existe, cresce, expande-se, e o Estado segue sem instrumentos para enxergá-lo. Portanto, a lacuna que queremos suprir começa na ausência de dados. Não existe levantamento sistemático de quantos realizadores e realizadoras indígenas estão em atividade, em quais territórios, com quais recursos, produzindo o quê. Quando voltamos o olhar especificamente para a produção das mulheres indígenas, essa ausência se torna ainda mais evidente: são duplamente invisíveis nas estatísticas, como indígenas e como mulheres, em um campo que já ignora sistematicamente o cinema originário como um todo.

Essa invisibilidade tem consequências políticas diretas. Sem dados, não há argumento; sem argumento, não há política pública. E sem articulação nacional unificada em um movimento que luta para consolidar suas demandas, o apelo às instâncias de financiamento fragmenta-se. Movimentos indígenas, associações e ONGs assumem essa responsabilidade na ausência do Estado. O resultado é um campo que precisa, ao mesmo tempo, existir e provar que existe, fazendo filmes com poucos recursos enquanto constrói, fio a fio, os argumentos para que esses recursos existam. Este levantamento é parte desse esforço, pois os dados que ele reúne não são apenas um diagnóstico, mas também uma ferramenta, pois o que ele ilumina é maior do que a própria Rede. Ao tornar visível o que as cineastas indígenas estão produzindo, este documento traça caminhos.

Nos anos de maior investimento público no audiovisual, realizadores indígenas, homens e mulheres, foram amplamente excluídos, não por falta de produção, mas por falta de apoio e de representação nos espaços onde as decisões são tomadas. O Conselho Superior de Cinema, o Comitê Gestor

do Fundo Setorial do Audiovisual e a Ancine são exemplos de instâncias que ainda não incluem vozes indígenas. A pergunta que fazemos é simples: por que não estamos nesses lugares?

Trata-se de garantir que esse cinema tenha acesso às mesmas condições que qualquer outro setor do cinema brasileiro: recursos, editais, distribuição, preservação, circulação. As informações que trazemos aqui são um passo nessa direção.

Mapear, nesse contexto, é um ato político. Uma afirmação de vida: estamos além do apagamento que nos foi imposto. É também um ato de cuidado com a trajetória de cada realizadora e com a diversidade de povos, línguas, cosmologias e formas de fazer cinema, já que os cinemas indígenas são plurais. Uma oportunidade de refletir o que juntas, em comunidade, estamos fazendo como fenômeno social: como analisar e formular pensamentos visuais e sonoros para uma outra compreensão do que pode ser o cinema?

Deitamos em uma rede comunal, uma grande rede universal que nos balanceia coletivamente. Na cadência de seu suave vaivém, canta-se, come-se, planta-se, dança-se junto. Nessa rede cheia de estrelas, sentimo-nos cuidadas, criando e encantando o mundo com nossas imagens e sons.

Não há comunidade sem mulheres, e não há cinema indígena sem que nós, mulheres, sejamos reconhecidas, apoiadas e livres para contar as histórias que são nossas.







A REDE KATAHIRINE É MINHA ALDEIA, TERRA FÉRTIL PARA PLANTAR

por Rede Katahirine

Uma das conselheiras e coordenadoras da rede, Olinda Tupinambá, trouxe uma imagem poderosa: disse que a Rede Katahirine, para ela, é uma aldeia. É por aí que gostaríamos de começar, pensando no cinema como uma construção de comunidades. A Katahirine é essa aldeia: um espaço de criação coletiva que é, acima de tudo, política: por suas imagens políticas e as políticas das imagens que nossa produção evoca, por flechar o coração do público e por ser lugar de invenção e de sonhos compartilhados.

Não foi fácil chegarmos até aqui. Muitas de nós, que sonhavam fazer filmes, não tínhamos oportunidade nem meios para nos lançarmos. Foi preciso muita ousadia das nossas precursoras para romper barreiras, tanto fora como dentro de nossas comunidades. Era como se não fosse possível ser mulher, mãe, não falar português e querer ao mesmo tempo fazer filmes. Isso foi mudando aos poucos. Foi graças às mulheres corajosas que nos mostraram que era possível, às nossas aliadas e ao movimento organizado das mulheres indígenas que nós, donas de roça, artesãs, parteiras, meninas, mães e avós começamos a pegar em câmeras e a fazer filmes. Agora, unidas temos mais força para afirmar que esse também é nosso lugar.

Fazem parte da Rede Katahirine mulheres indígenas do audiovisual cujas raízes permanecem entrelaçadas aos seus territórios. A Rede reúne atualmente 92 cineastas, falantes de 30 línguas indígenas, representando 48 povos do Brasil e 3 de outros países da América do Sul (Bolívia, Chile



e Equador). Dessa constelação participam mulheres dos biomas Amazônia, Pampa, Cerrado, Caatinga e Mata Atlântica. Nossa atuação ocorre dentro das aldeias indígenas de que fazemos parte e fora delas, no mundo não indígena para onde levamos nossos filmes e, com eles, nossas vozes.

Foi com o pé no chão, dentro de um encontro de cineastas indígenas no Acre, organizado pelo Instituto Catitu em 2022, que a Rede Katahirine nasceu. O Catitu, com papel pioneiro na formação e produção audiovisual realizada por mulheres indígenas no Brasil, já carregava a proposta de criar uma rede audiovisual de mulheres originárias e apresentou a ideia às mulheres indígenas ali presentes. Depois, a muitas mãos, se tornaria o que somos hoje.

O nome da Rede veio daquele encontro, sugerido pela cineasta Nayla Manchineri: **katahirine**, que na língua manxineru¹ significa ‘constelação’: um céu vivo onde se entrelaçam a diversidade, a conexão e a união de mulheres indígenas do audiovisual, com suas línguas, culturas, sonhos e visões de mundo. Um termo que já continha, desde o princípio, nosso propósito: dar visibilidade às autoras e a seus filmes, ser um lugar de encontro, debate e formação, e organizar as mulheres indígenas como um corpo coletivo capaz de propor e incidir em políticas públicas.

A criação dessa constelação de mulheres indígenas cineastas vem afirmar a urgência de repensarmos, como sociedade, a maneira como reproduzimos nossa educação e práticas coloniais. O racismo e o machismo estruturais no Brasil afetam nossas vidas. Embora muitas mulheres originárias representem suas cosmovisões por meio da linguagem audiovisual, ainda é pouco o reconhecimento que recebemos e, portanto, ínfima a valorização de nossos trabalhos. O cinema indígena como um todo sequer aparece nas estatísticas do cinema nacional — não por inexistência, mas por apagamento sistemático de tudo aquilo que não cabe na régua colonial do que conta como cultura, arte, cinema.

É contra esse apagamento que nos organizamos. E é a partir dele que entendemos a rede não apenas como plataforma de visibilidade, mas também



como posição política: acreditamos que nós, mulheres indígenas, organizadas como corpo coletivo, temos capacidade de propor estratégias para transformar as condições estruturais em que esse cinema existe. Somos resultado de um longo processo e de alianças de trabalho e de afeto entre indígenas e não indígenas. A decolonização não é só para tornar a educação ou a arte mais diversa, ela precisa ser um mecanismo para assegurar a reparação histórica aos povos indígenas, uma prática cotidiana para o bem-viver.

Nossa atuação organiza-se em quatro eixos, que refletem do que precisamos e o que desejamos como cineastas:

FORMAÇÃO E ESTÍMULO À CRIAÇÃO AUDIOVISUAL:

impulsionar o surgimento de novas cineastas, aperfeiçoar as habilidades técnicas e criativas das que já estão atuando e criar oportunidades de inclusão no campo audiovisual. Criamos editais internos com caráter pedagógico e oficinas de formação, respondendo às dificuldades concretas que as cineastas encontram para acessar financiamento para suas produções e equipamentos.

FORMAÇÃO DE PÚBLICO:

promover o cinema indígena feminino no cenário audiovisual nacional e internacional, por meio da divulgação dos filmes em festivais, cineclubes, redes de ensino, cinemas, plataformas de streaming, canais de televisão e circulação nos territórios indígenas.

INCIDÊNCIA POLÍTICA:

influir em políticas públicas voltadas para o fortalecimento do audiovisual indígena como um todo, articulando-se com instituições de fomento e na construção de parcerias com atores estratégicos do campo audiovisual, de gênero e de direitos humanos.

FORTALECIMENTO DA REDE:

garantir a sustentabilidade da Rede e consolidar sua legitimidade e poder de influência, promovendo o empoderamento individual e coletivo das mulheres para que se afirmem e se articulem como autoras de suas próprias narrativas.

Governança

A Rede Katahirine é composta hoje por: um Conselho Deliberativo, formado por sete mulheres indígenas cineastas que orientam as decisões coletivas e representam a Rede nos espaços de incidência política; uma Coordenação Executiva, organizada em quatro frentes — Incidência Política, Comunicação, Gestão e Projetos e Articulação —, cada uma respondendo a um dos eixos centrais da atuação da Katahirine; as Guardiãs das Sementes, um grupo de onze articuladoras locais que ampliam a capilaridade da Katahirine nos territórios. Sustentando esse trabalho, os núcleos especializados — de Cineclube e de Distribuição — operam junto às coordenadoras.

Em um mundo marcado por narrativas dominantes que privilegiam o individualismo, somos uma constelação guiada por um cinema feito por nós e nossas comunidades, em que a criação audiovisual se entrelaça com a resistência, a memória coletiva e a cura histórica. Somos uma constelação de mulheres que sonham, criam e transformam a realidade através do cinema.

“ Participar da Rede me trouxe uma visão da força das mulheres, da nossa força conjunta. Foi como respirar fundo em cima de tudo isso. Me trouxe liberdade para conversar com outras mulheres, para me ver nelas. Fortaleceu muito a luta das mulheres, e fortaleceu a minha. A Katahirine é um caminho que traz para o meu ritual, para a minha coletividade, para o nosso respeito. É um olhar voltado para as mulheres indígenas dentro do nosso costume, da nossa tradição, respeitando o nosso ritual, o nosso Yãmĩy. Fortalecer as mulheres na base da comunidade indígena, com esse olhar diferente, é muito importante para nós. E fortaleceu nossa luta também. É um olhar que diminui o preconceito, que muda a visão das pessoas que às vezes acham que somos diferentes dos não indígenas. A gente precisa de um olhar de igualdade, por mais que tenhamos nossa cultura. E a gente entende que precisa desse mundo também para criar esse espaço para nós.

Sueli Maxakali

”

“ A Rede é importante porque ajuda esse coletivo de mulheres a divulgar o trabalho e a enfrentar as dificuldades, como escrever um roteiro, conseguir material, acessar o que a gente precisa para produzir. A gente se sente mais valorizada vendo nosso trabalho sendo mostrado não só dentro do Brasil, mas fora também. E poder ir numa plataforma e ver o filme de outra mulher indígena, de outro povo, isso também é muito importante. Mas não é só o trabalho. É o apoio em várias outras dificuldades que as mulheres têm. Nos encontros da Katahirine, a gente pode ser o que é. São mulheres verdadeiras, mulheres que são mães, que são avós, que são tudo, e estão ali para representar, para falar, para mostrar, para dizer. Não tem aquela coisa de não pode levar criança, não pode isso, não pode aquilo. A gente se sente à vontade de ser a gente mesma. De ser ouvida e também ouvir.

Lira Mawãpai Huni Kuĩ

”

“ A Rede Katahirine é muito importante para mim nesse processo de descoberta e de carreira. Eu levo o cinema feito por mulheres indígenas como uma carreira muito forte e promissora, não somente para agora, mas para mais na frente. A Rede vem com esse intuito de empoderar nossos trabalhos, nossas formas de arte. Não somente aqui entre nós, mas também para outros espaços, indígenas e não indígenas, festivais, mostras. Através da Katahirine, a gente consegue ter esse espaço, essa visibilidade do nosso próprio trabalho.

Jéssica Sateré-Mawé

”





CINEMA INDÍGENA É “CINEMA BRASILEIRO”?

por Sophia Pinheiro

Os modos de viver e os saberes dos povos indígenas são dinâmicos. Longe de serem a cristalização de um passado idealizado, articulam-se e criam pontes entre a ancestralidade e o contemporâneo, incorporando, a seu modo, novas práticas e tecnologias, produzem suas próprias linguagens, criam e expandem os seus espaços de existência, suas maneiras de ver e entender a natureza. Nesse sentido, o cinema feito pelos povos indígenas tem sido uma expressão desse movimento em toda a sua intensidade e diversidade. Então, é essencial alargar o fomento a esse cinema, formulando políticas públicas eficientes, sensíveis e acolhedoras a essa pluralidade de visões e jeitos de fazer.

Esse cinema não segue uma fórmula pronta, tampouco é homogêneo. Ele se transforma conforme os povos, territórios, espiritualidades, línguas, bichos, plantas, divindades e formas de ver e viver o mundo. Ele produz imagens que nos ajudam a repensar a realidade.

Assim como é redutor falar “o cinema brasileiro” como se fosse uma coisa só, também não é possível falar “o cinema indígena” de maneira única. Existem muitos cinemas indígenas, feitos a partir de diferentes experiências, povos, histórias e modos de existir.

Para a cineasta Graciela Guarani:²

“ O cinema indígena é cinema. Ele não é só indígena. As pessoas gostam muito de colocar a gente num lugarzinho para a gente não sair dali e não incomodar a universalidade desse cinema. A gente mexe com a estrutura, que é uma estrutura opressora; o cinema que a gente faz é revolucionário, é contra tudo, é capaz de repensar os valores da construção das imagens, não só da gente, mas das classes que estão subjugadas e sofrem igual a nós, indígenas, por quem está no poder e cria esse tal de cinema universal e a imagem universal. Então, para mim, hoje, o cinema feito pelos povos indígenas — e eu não vou nichar o que é cinema indígena — ele vem com essa pegada política revolucionária de contrapor o sistema, porque ele tem uma influência muito grande nas pessoas. ”

Realizado de maneira comunal, os filmes indígenas são feitos em consonância com a vida, deixam-se conduzir por seus personagens e pelo ritmo das comunidades. Não raro, quem empunha a câmera está também implicado na trama; a feitura do filme é assimilada à narrativa. São processos mais abertos e livres, sem a hierarquia das equipes profissionais, a rigidez de roteiros e cronogramas apertados. Ninguém é somente cineasta. A realização está quase sempre submetida às possibilidades e aos contextos de vida dos(as) realizadores(as), ao tempo de seus personagens, rituais e eventos comunitários. A câmera mostra novos regimes de pensamento e produção de imagens, alianças e relações, isto é, não há separação entre estética, política e vida.

O modo como filmamos não vem dos manuais e escolas de cinema. Vem de outros lugares, de outros saberes que já são, em si mesmos, sistemas de organização de mundos. A escolha das sementes, o tratado com o solo, o artesanato, a contação de histórias, a relação com os astros e com o céu: tudo isso faz parte do modo como dirigimos, editamos, fazemos som, construímos roteiro. Nossa formação cinematográfica se dá também por

aí, vinculada a outros mundos, a outras formas de atenção e de escuta. Métodos conectados com a própria terra. Isso aparece no que escolhemos enquadrar e no que deixamos fora do quadro. Aparece na paciência com o tempo, no cuidado com os detalhes, na capacidade de perceber o que só quem vive aquilo consegue ver.

Há também uma dimensão de confiança que o cinema feito por mulheres indígenas mobiliza de dentro para dentro. O desejo de fala das mulheres da aldeia atíça a responsabilidade de quem filma. “Quando chego numa casa, elas falam até coisa demais”, conta uma realizadora. Elas até dizem rindo: não coloca isso no filme não, por favor. Esse excesso, essa liberdade, essa intimidade só existem porque quem filma as coisas de mulheres são as mulheres.

O cinema indígena atua como processo educativo para mudar estruturas. Não no sentido de uma pedagogia formal ou de um conteúdo a ser transmitido, mas como experiência de encontro com outras formas de ver, sentir e estar no mundo. Quando uma pessoa não indígena assiste a um filme indígena, algo se desloca: a régua do que é legível, do que é belo, do que é urgente começa a ser questionada. O cinema indígena feito por mulheres não apenas representa outras cosmologias, mas também as performa, as coloca em ação e, ao fazê-lo, convida quem assiste a repensar as estruturas que organizam o que se vê e o que permanece invisível, ampliando as formas de pensar, refletir e ler imagens, como um processo intercultural radical.

Antes de querer ser cinema, os filmes indígenas no Brasil são, sobretudo, sociopolíticos, ações comunitárias de reconhecimento, comunicação interna, enfrentamento diante do mundo não indígena e trocas de saberes, conectados ao pensamento primeiramente político e, partindo daí, estético. Possuem como objetivo não só o filme em si, mas o que ele provoca como reflexão e o que surge nesse processo. Quem vai ao cinema esperando assistir a algo nichado depara com filmes geradores de outros mundos possíveis: entra na terra e na luta por ela. E, como afirma Isael Maxakali, “sem terra, não tem cinema”.

“Os brancos não sabem ver os nossos filmes”

Foi Glicéria Tupinambá que disse, em uma das entrevistas desta pesquisa, esta frase de abertura. Há um problema de recepção no olhar do não indígena, formado pelo cinema hegemônico: chega a esses filmes com categorias que não servem, busca protagonismo individual onde há coletividade, busca conflito dramático onde há processo, busca resolução onde há abertura, busca exotismo onde há escolha formal e política. Os filmes realizados por mulheres indígenas alinham-se a questões relacionadas à condição feminina de contracinema: uma resposta das mulheres ao cinema tradicional, desejando superar as classificações e sair das cercas criadas pela colonização, em que o próprio sistema define “quem a gente é e quem a gente não é”, como disse Graciela Guarani.

As imagens e os filmes das mulheres indígenas perturbam e reencantam o cinema, alargando modos de ver e pensar. Há neles um chamamento para ver com outros olhos, aquele olhar da manhã, depois de uma noite sonhando. Ver não apenas com os olhos, mas com todo o corpo e sentimento: ver com os olhos dos pássaros, da capivara, da onça, ver como veem fungos, plantas, divindades. Fazer as imagens de outro modo, em colaboração com as pessoas e outros agentes do mundo visível e invisível, criando teias de afeto e sonhos.

Nesse sentido, é preciso entender que cinema é esse do qual se fala, qual lugar as cineastas indígenas ocupam na produção cinematográfica atual e de qual cinema indígena falamos. Há filmes que ficam dentro da própria aldeia e cumprem seu papel final internamente, enquanto outros vão para além dela, visando a participação no circuito externo de festivais e exposições. Não existe uma classificação em vídeo ou cinema dentro da produção indígena. Logo, as produções extrapolam a aldeia indígena e o âmbito privado. Por um lado, o cinema indígena começou com o vídeo por sua facilidade técnica e por seu modo de produção aproximar-se do vídeo popular, não muito preocupado com Cinema (com “C” maiúsculo). Há uma tensão que não desaparece quando os filmes saem das aldeias e chegam aos festivais, às plataformas de streaming, às galerias de arte. Quando o cinema indígena rompe o cerco da distribuição restrita aos aliados e ganha espaço no cenário audiovisual mais amplo, sentimentos conflitantes vêm à tona. O reconhecimento externo carrega consigo perguntas que não têm resposta

fácil: para quem se faz esse filme agora? O que se perde quando a imagem sai do território que a gerou? Quem se empodera com essa visibilidade, e quem fica de fora dela? A Katahirine não resolve nem tem a pretensão de resolver essa tensão. O que a Rede faz é garantir que sejam as próprias cineastas a navegá-la, com autonomia e estrutura. Que a decisão de circular ou não circular, de mostrar ou não mostrar, de entrar ou não entrar em determinado espaço seja uma escolha das cineastas indígenas, e não uma imposição do mercado, das instituições ou dos editais.

“ Quando um indígena está confortável fazendo o que quer, ele faz coisas criativas muito maneiras, que não necessariamente assistiu num filme e quis repetir. Veio da cabeça, do coração, do encantado que estava lá na brisa com ele, fazendo junto e se divertindo. Mas eu não gosto de trazer essa imagem romântica, que é também um estereótipo: que é tudo paz e amor, o povo da floresta, o povo tranquilo. Não é sobre isso. O cinema indígena é pra contar coisas. É pra ser ouvido, pra denunciar, pra ter autoestima, pra ser visto, pra mudar estereótipos. Acaba se tornando político às vezes, mesmo quando a gente não quer, mesmo quando a gente quer fazer uma coisa sobre o mistério. É tão radical: ele consegue ter coisas de luta, coisas sobre história, coisas cômicas, coisas mágicas, direções de arte maravilhosas. Porque eu tinha preconceitos também. A gente tem esses estereótipos entre nós mesmas, de achar que a gente não é capaz. Porque o mundo fica construindo essa imagem: o show da Xuxa, o pica-pau, os indígenas ruins, burrões, que o pica-pau ficava passando a perna neles. Isso é audiovisual. Isso forma o olhar. E por isso tem que ensinar as pessoas a assistir o filme indígena. Porque senão vai comparar sempre com Hollywood, com essa utopia do perfeito, do belo, do deslumbre. Não é esse olhar. É bonito, é difícil, é doloroso. É outro olhar. E esse olhar precisa ser ensinado.

Brisa de la Cordillera

”

“Para dentro” e “para fora”

É importante notar o quanto alguns desses 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. Há neles tanto uma dimensão “para dentro” quanto uma “para fora”. Se, por um lado, cineastas 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(as) próprios(as) realizadores(as) de que os filmes possam ser vistos por pessoas de fora da aldeia: os indígenas de outros povos e os 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 eles atravessando o presente, em constante mudança, permeados pelo mundo que os cerca, com seus desafios e questões. “Para dentro”, os filmes atualizam a percepção dos povos sobre si mesmos, e “para fora”, proporcionam uma mirada em relação ao próprio mundo não indígena.

Estética como território

O que distingue esse cinema é a escolha de como fazê-lo: a realização colaborativa em equipes horizontais, em que os participantes dividem as funções de direção, fotografia, som e produção; a abertura ao compartilhamento, que se estende às próprias personagens, que passam a influenciar os rumos do filme; o tempo, que não é o tempo do mercado, mas dos personagens e dos eventos; a criação de narrativas gestadas na oralidade, e não em roteiros preestabelecidos – tudo isso é linguagem. É uma proposição estética tão rigorosa quanto qualquer outra, com a diferença de que não depende de validação externa para existir. São produções que servem antes aos interesses das mulheres indígenas e depois às intenções externas. Essa ordem de prioridades é a diferença entre um cinema que fala a partir das comunidades e um cinema que fala sobre elas.

Formação de público como política intercultural

O cinema indígena, enquanto movimento cultural, articula-se às lutas pela terra e pelos direitos fundamentais e caminha junto com o protagonismo indígena nas artes, na literatura, nos meios de comunicação e nas universidades. Ocupar as telas do cinema é um aspecto desse ativismo contemporâneo. Mas ocupar as telas não é suficiente se o público que chega a elas não sabe ver.

As artes podem ser lugares de bons encontros, encontros que não domesticam a diferença, mas deixam-na agir. Desde os eventos pioneiros, como o Vídeo Índio Brasil, até os mais recentes, como Aldeia SP, Amotara — Olhares das Mulheres Indígenas, o Cine Kurumin e o FeCCI, as produções indígenas têm encontrado seu público em eventos dedicados exclusivamente a elas. Mas não só. Aos poucos, os filmes indígenas vêm ocupando novos espaços e novos públicos, em mostras e festivais que não visam somente o cinema indígena. Esse movimento de formação de público é uma das partes centrais do projeto político que anima a Katahirine: não apenas fazer filmes, mas criar as condições para que esses filmes sejam vistos, e vistos com outros olhos.

A pergunta “cinema indígena é cinema brasileiro?” continuará sendo feita. Nós continuaremos não respondendo. E continuaremos fazendo cinema.





PARTE II

PESQUISA-MAPEAMENTO



A análise dos dados que apresentamos a seguir é o resultado da pesquisa que realizamos ao longo de um ano a partir das informações e reflexões que emergem das entrevistas realizadas com 60 mulheres indígenas cineastas de todas as regiões do Brasil. Os textos foram elaborados por Paula Berbert em colaboração com Bárbara Matias Kariri, Helena Corezomaé, Olinda Tupinambá, Mari Corrêa, Victoria Mouawad, Sophia Pinheiro e Leandro Teixeira.

Cada capítulo combina análise qualitativa e quantitativa, com dados apresentados em gráficos e falas das cineastas entrevistadas. Recomendamos a leitura em sequência, mas cada capítulo pode também ser lido de forma independente por quem busca informações sobre um tema específico.



PESQUISA-MAPEAMENTO

1 - METODOLOGIA E OBJETIVOS

34

2 - PERFIL DAS CINEASTAS ENTREVISTADAS

De onde vêm: territórios e biomas

36

Quem são: faixas etárias

37

Quem são: povos e línguas

38

Dinâmicas de parentesco e a circulação das cineastas indígenas

39

Entre aldeias e cidades: mulheres indígenas em trânsito

44

Conectividade e equipamentos de comunicação

45

Meios de comunicação e presença digital

47

Escolaridade

48

Audiovisual como trabalho e fonte de renda

49

51

3 - FORMAÇÃO E MODOS INDÍGENAS DE APRENDIZAGEM

53

As oficinas audiovisuais e a primeira geração de mulheres cineastas

57

Cineastas multiplicadoras e pedagogias indígenas no audiovisual

61

Lacunas nas formações

63

Ensino superior em Cinema e Audiovisual

64

4 - MODOS INDÍGENAS DE FAZER CINEMA E DESAFIOS NAS CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO

67

Cinema indígena não é um tema, é um jeito indígena de fazer cinema

68

Cinema como contexto de encontro entre mundos

79

O campo das colaborações: a continuidade da exploração do trabalho e a possibilidade de alianças

83

Áreas de atuação no campo audiovisual

89

Dificuldades materiais da produção audiovisual das mulheres indígenas

92



5 - CIRCULAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO DOS FILMES

O retorno das imagens para as comunidades de origem

Circulação entre territórios

Circulação em festivais e mostras

Festivais e mostras de cinema indígena

Cinema e educação: a circulação nas escolas e redes de ensino

“Eles não sabem ver nossos filmes”: o problema da formação de público

6 - POLÍTICAS PÚBLICAS SETORIAIS E ACESSO A FINANCIAMENTO

Obstáculos no acesso a financiamento

Burocracia e requisitos excludentes

Linguagem e tempo de inscrição

Orçamentos e prestação de contas

A necessidade de intermediários e seus riscos

“Isso não é para mim”: o racismo estrutural como barreira subjetiva

Lacunas nas políticas públicas

O que as cotas não alcançam

O abismo entre as cineastas indígenas e os órgãos setoriais

A ausência de consulta e participação em instâncias decisórias

Uma exclusão sistêmica

7 - SALVAGUARDA E CONSERVAÇÃO DOS ACERVOS

A perda concreta: inconstância nas práticas de armazenamento

A ausência de políticas públicas de salvaguarda para o cinema indígena

A geopolítica do armazenamento digital

Protocolos para controle da circulação das imagens

Constituição de acervos acessíveis aos povos indígenas

99

100

103

105

110

113

114

117

117

119

121

122

123

125

126

126

129

130

133

134

135

137

138

140

141

1 - METODOLOGIA E OBJETIVOS

Esta pesquisa-mapeamento reúne as vozes de 60 mulheres indígenas que atuam no campo do audiovisual em diferentes territórios no Brasil, entrevistadas pelas conselheiras, coordenadoras e articuladoras da Rede Katahirine entre agosto de 2025 e maio de 2026, em ambientes presenciais e online. Esse processo teve como eixo principal a escuta das trajetórias, vivências e percepções das cineastas entrevistadas, buscando produzir dados quantitativos e qualitativos para traçar um perfil das realizadoras e de suas produções e, ao mesmo tempo, compreender os contextos em que os filmes são realizados, os modos de circulação de suas obras e as formas pelas quais o audiovisual se articula às dimensões comunitárias, políticas, territoriais e subjetivas das mulheres indígenas, bem como os múltiplos desafios enfrentados por elas.

Pautamos e colocamos em destaque as experiências, demandas e questões formuladas pelas próprias cineastas. Nesse sentido, são suas análises, leituras, críticas, desejos, sensibilidades e expectativas que orientam as reflexões presentes nas próximas páginas. Suas vozes são o corpo das informações que compartilhamos aqui e nos orientam como um fio condutor na compreensão das características e dos desafios do cinema realizado por mulheres indígenas.





2 - PERFIL DAS CINEASTAS ENTREVISTADAS

Das 92 cineastas que hoje fazem parte da Rede Katahirine, 60 participaram deste mapeamento, uma amostragem significativa que evidencia sua grande pluralidade interna, principal característica do cinema realizado por mulheres indígenas. Seus perfis revelam trajetórias e modos de vida diversos, que resistem à homogeneização e desconstróem estereótipos. Mulheres indígenas cineastas vivem na aldeia e na cidade, transitam entre os dois espaços, falam português em diferentes níveis de fluência. Além de suas próprias línguas maternas, algumas falam mais de um idioma indígena e pertencem a mais de um povo, e estão em todas as regiões do Brasil. Aprenderam as práticas audiovisuais de diferentes formas e contextos, e combinam suas práticas audiovisuais com muitos outros fazeres e saberes: algumas são lideranças comunitárias, outras são estudantes, professoras, benzedeiras, donas de roça, artesãs, mestras da cura e da relação com os espíritos e encantados. Muitas são pesquisadoras de suas próprias culturas, outras tantas são também acadêmicas universitárias, e todas — todas elas — lutam pelos direitos indígenas. As cineastas são, assim, muitas e múltiplas. E o que pode unificá-las como um grupo não é, portanto, uma identidade ou trajetória comum, mas uma prática — a de fazer cinema — e uma orientação política — a de fazê-lo a partir de um olhar conformado por cosmovisões ancestrais e pela relação de comprometimento com seus territórios originários. A análise das entrevistas revela, ao mesmo tempo, uma grande diversidade de trajetórias e experiências com o audiovisual, e dificuldades comuns no fazer cinema — desafios que esta pesquisa se dedica a mapear e analisar.



“ Toda vez que você olha para um filme pronto, carrega toda a história com você. Tudo aquilo que viveu filmando, tudo aquilo que as pessoas falavam. Foi isso que me prendeu ao audiovisual. Por isso eu digo que quero me fortalecer cada vez mais nesse campo, porque é uma coisa que eu amo fazer. Amo filmar, amo ter ideias para fazer filmes. O audiovisual não conquistou somente a mim como mulher, mas também o meu espírito por completo. Eu vejo a importância de manter vivos os sonhos, as lutas e a memória das pessoas dentro de um filme.

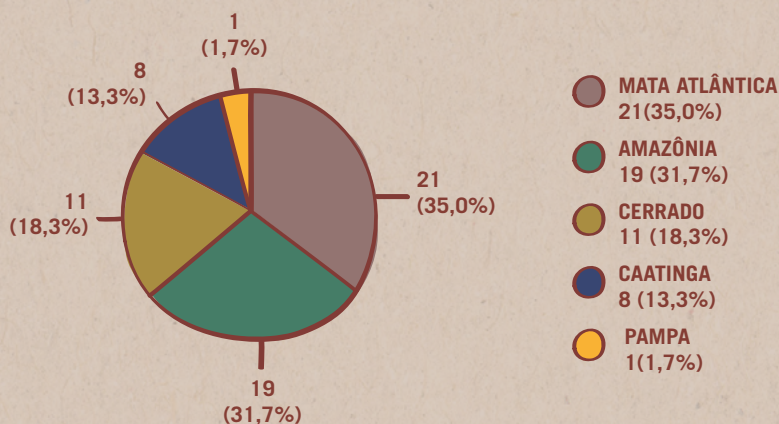
Jhonn Nara Gomes Kaiowá

”

De onde vêm: territórios e biomas

As entrevistadas estão distribuídas por todos os biomas do Brasil. A Mata Atlântica concentra o maior número de cineastas (35%), seguida pela Amazônia (31,7%), o Cerrado (18,3%) e a Caatinga (13,3%). Uma única cineasta está situada no Pampa (1,7%), e não encontramos, até a finalização deste material, nenhuma no Pantanal. A distribuição territorial das cineastas indígenas merece nossa atenção, pois contraria o senso comum que associa a existência dos povos indígenas exclusivamente à Amazônia, apagando séculos de presença, resistência e produção cultural indígena no Nordeste, no Sudeste e no Sul. O cinema indígena feito por mulheres emerge, portanto, de diferentes territórios, ecologias, histórias e contextos.

Distribuição por bioma

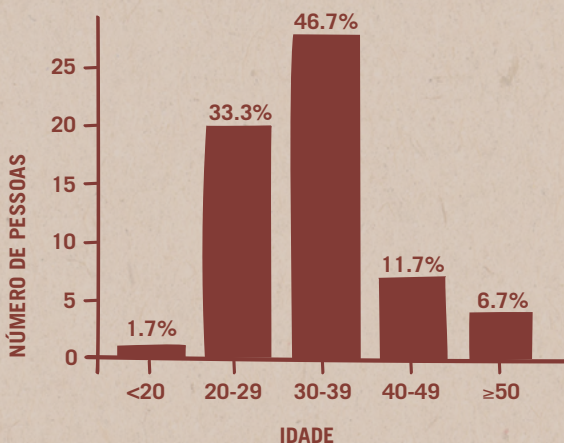


Quem são: faixas etárias

A maior parte das cineastas mapeadas tem entre 30 e 39 anos (46,7%). Quando consideramos o conjunto das cineastas de 30 anos ou mais, chegamos a 65% das entrevistadas. Essa concentração geracional não é casual, mas sim um reflexo da história do cinema indígena no Brasil, remetendo às oficinas de formação em audiovisual indígena que marcaram as três últimas décadas e que encontraram nessas mulheres — então jovens — as pioneiras na produção de suas próprias imagens.

Essa primeira geração de cineastas indígenas se apropriou do audiovisual nas práticas proporcionadas pelas oficinas, em contextos comunitários e coletivos, e seguiram atuando como multiplicadoras em seus territórios, ensinando as mais jovens e abrindo caminho para que as novas gerações ampliassem suas possibilidades de formação. As cineastas de 16 a 29 anos, que representam 34% das entrevistadas, chegam a esse campo com referências consolidadas, tendo a oportunidade de aprender com aquelas que vieram antes.

Distribuição por faixa etária



Quem são: povos e línguas

As 60 cineastas entrevistadas originam-se de 40 povos diferentes, com 66 menções totais de pertencimento — dado que, já de saída, revela uma das características mais significativas: algumas cineastas pertencem a dois ou até três povos diferentes, revelando a complexidade das identidades indígenas contemporâneas e os processos históricos de deslocamento, encontro e produção de parentesco que marcaram a trajetória dos povos originários. Os povos com maior representação são os Guarani-Kaiowá, Guarani-Mbyá e Pataxó, com cinco menções cada (7,58%), seguidos pelos Kaingang e Tupinambá, com quatro menções cada (6,06%). Os demais aparecem com frequência menor, muitos com uma única menção. Esses dados desconstróem a imagem de uma identidade indígena única e homogênea, que o senso comum e parte da representação midiática insistem em projetar. O cinema indígena feito por mulheres não emerge, portanto, de um único povo ou de uma única tradição cultural, mas de uma multiplicidade.





Ao analisarmos o perfil linguístico das cineastas entrevistadas, é possível visualizar melhor a dimensão dessa multiplicidade. Ao todo, são 38 línguas mencionadas, sendo 35 línguas indígenas de diferentes famílias linguísticas. Quase metade das cineastas (45%) tem uma língua originária como primeira língua, enquanto 51,67% têm o português como língua materna — dado que reflete as diferentes histórias de contato de cada povo com a sociedade colonial e seus efeitos sobre a transmissão das línguas entre gerações. Dentre as 60 cineastas entrevistadas, 71,67% declararam falar mais de uma língua, o que demonstra que o multilinguismo constitui uma das características mais marcantes de muitas de suas sociedades.

Línguas indígenas faladas e em revitalização



Dentre as 35 línguas indígenas representadas no Mapeamento, algumas não são faladas com fluência pelas cineastas entrevistadas, mas seguem vivas nos cantos, rituais e práticas culturais de seus povos. O Nheengatu, língua geral amazônica, continua sendo utilizado na comunicação entre diferentes povos em partes da Amazônia e foi mencionado por três cineastas. O Patxohã, língua pataxó, mencionado por duas cineastas, é o resultado de um longo processo de pesquisa e revitalização conduzido por professores e pesquisadores do próprio povo para reconstruir sua língua ancestral após séculos de silenciamento colonial. Esse movimento de retomada linguística também se expressa em outros povos indígenas no Brasil, como no caso da língua dzubukuá kariri kipeá, do povo Kariri, e da língua shawādawa, entre outras.

Primeira língua



Língua indígena: qualquer língua indígena declarada como primeira língua.
Outra língua não indígena: inclui espanhol e outras línguas não indígenas.

Todas as 60 entrevistadas falam português — dado que, longe de ser trivial, expressa a força da imposição colonial na tentativa de construir um país monolíngue. Estima-se que, antes da invasão portuguesa, mais de mil línguas eram faladas no território que hoje chamamos de Brasil. A política linguística colonial — por meio da catequese, da escolarização compulsória em português e da proibição explícita do uso de línguas indígenas — foi um dos instrumentos centrais do genocídio e da desestruturação das comunidades. O fato de todas as cineastas falarem português é, portanto, um reflexo direto desse processo histórico, mas não só. O que esse dado não mostra e que a escuta das cineastas entrevistadas imediatamente revela é que o português falado pelos povos indígenas não é uma língua única e homogênea: é um português indigenizado, que varia de povo a povo, carregando marcas das línguas originárias; que reorganiza conceitos, cria categorias e expressa cosmovisões que a gramática do português padrão não foi construída para conter.³ A língua imposta pelos invasores tem sido historicamente transformada em instrumento de memória, de luta e de afirmação daquilo que a guerra colonial não foi capaz de destruir.

“ Quando eu comecei, eu não falava assim, eu tinha um travamento muito evidente, eu não conseguia me comunicar, era muito difícil para mim, e eu chorava muito quando era obrigada a falar alguma coisa assim, e também acho que um certo estigma até pela região, pelo lugar, do que eu via, do que passavam para mim. Então, era um lugar de muita fragilidade para mim. Isso foi muito evidente, o processo que eu sofri desde lá, vindo trabalhar, trabalhando esse processo dentro do audiovisual mesmo. Eu não falava, mas eu falava por imagem.

Graciela Guarani

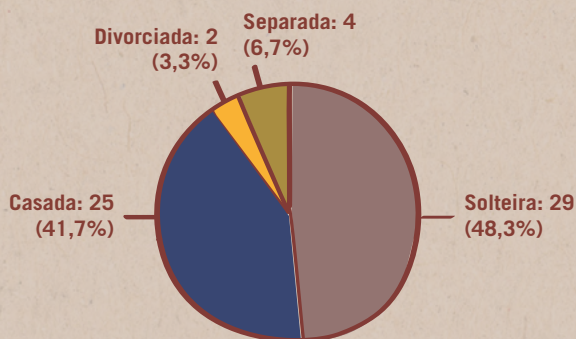
”

É importante destacar que as línguas indígenas continuam ameaçadas. Sua proteção e catalogação têm encontrado no audiovisual um aliado poderoso. Filmar em línguas indígenas e criar narrativas que só existem naquele idioma são formas de fazer a língua circular, de ensiná-la às gerações mais jovens, de mantê-la presente na vida cotidiana das comunidades e de registrá-la com qualidade. O cinema indígena feito por mulheres é, nesse sentido, também um trabalho de ordem linguística: cada filme é um ato de preservação da memória e de fortalecimento da transmissão das línguas que proporcionam e sustentam a existência dos cinemas indígenas.⁴

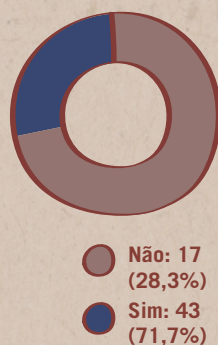
Dinâmicas de parentesco e a circulação das cineastas indígenas

O contexto familiar das cineastas foi enfatizado em quase todas as entrevistas como um fator determinante para as condições de sua produção audiovisual e para sua circulação em eventos. O ponto-chave aqui não é a situação conjugal dessas mulheres (48,3% são solteiras, enquanto 41,7% são casadas ou vivem em união estável), mas sim as responsabilidades que advêm da maternidade (58,3% são mães) e do cuidado com outros membros da família, que nos revelam aspectos importantes sobre os modos indígenas de parentesco, maternagem e cuidado. Esse conjunto de implicações se torna ainda mais visível quando consideramos que 28,33% das entrevistadas relatam não viajarem sozinhas, e que a companhia de membros da família, especialmente de filhos e netos, é condição para que saiam de seus territórios. Circular pelo sistema audiovisual sendo mulher indígena implica, para muitas daquelas que vivem nas aldeias, distanciar-se das redes de parentesco e de apoio que sustentam seu cotidiano. Adiante abordaremos em profundidade essas questões, entendidas pelas próprias cineastas como um aspecto fundamental para a garantia das boas condições de trabalho das mulheres indígenas.

Estado civil



Você viaja sozinha?



66 Eu não viajo sozinha. Às vezes, nós, indígenas, não entendemos muito bem os horários. O horário está na passagem, mas nem sempre entendemos direito o português e a escrita. Hoje está tudo no computador e no celular; a própria passagem fica no celular. Às vezes a gente não entende e acaba perdendo o horário. Por isso precisamos de acompanhamento. Quando chegamos a uma cidade grande, muitas vezes não sabemos onde fica o local para onde vamos. Hoje tudo é tecnologia: tem que chamar Uber pelo celular, e nem sempre a gente entende como fazer isso. Principalmente os pajés, que precisam ser bem cuidados e acompanhados por uma equipe. Em todos os lugares para onde viajei, sempre fui acompanhada. Eu penso que todo projeto feito para nós deve considerar todos esses detalhes, para que as coisas aconteçam bem. Muitas vezes é necessário que alguém da família acompanhe. Pode ser o Isael ou meus netos. Às vezes, a mãe deles está doente, e eu preciso levá-los, porque não tem quem cuide. Também tem a questão dos estudos e da criação das crianças. O Ranciel [neto de Sueli], por exemplo, eu peguei ainda bebê e crio até hoje. Ele é muito apegado a mim e não dorme sozinho, dorme apenas comigo. Por isso, em algumas viagens, preciso levá-lo também.

Sueli Maxakali

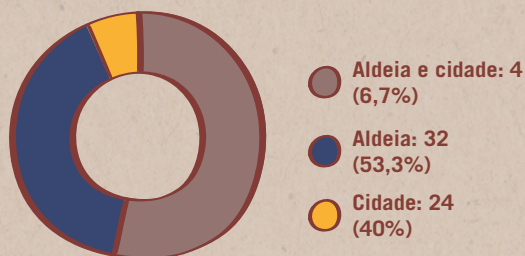
99

Entre aldeias e cidades: mulheres indígenas em trânsito

Mais da metade das cineastas entrevistadas mora na aldeia (53,3%), enquanto 40% vivem na cidade e 6,7% relatam viver na aldeia e na cidade. Essa distribuição territorial desfaz outra imagem simplificadora: a de que as cineastas indígenas viveriam em territórios remotos ou, ao contrário, seriam todas urbanizadas, a partir de um entendimento equivocados de que, para acessar equipamentos audiovisuais, seria preciso viver em grandes centros urbanos. A realidade territorial das cineastas indígenas é mais complexa e mais viva, pois o fato de morar na aldeia não significa estar apartada, e morar na cidade não implica, necessariamente, afastamento da comunidade. Esse dado do mapeamento dialoga com um fenômeno mais amplo revelado pelo

Censo Demográfico 2022 do IBGE:⁵ mais da metade da população indígena do Brasil (53,97%) vive em centros urbanos. A presença indígena nas cidades não é, portanto, uma exceção ou um fenômeno marginal. Muitas das cineastas que vivem em cidades mantêm vínculos ativos com seus territórios de origem, retornando a eles para rituais, para visitar parentes, para participar de atividades comunitárias, para fazer filmes. E muitas das que vivem na aldeia vão às cidades regularmente para estudar, para articular e desenvolver projetos, para acessar serviços de saúde, escola, entre outros. Para elas, esse movimento não significa ruptura nem contradição, mas compõe a forma como constroem suas vidas e suas trajetórias no audiovisual. Convém, então, afirmar com destaque: uma cineasta indígena que vive na cidade não deixou de ser indígena, e a que vive na aldeia não está isolada. Elas habitam, cada uma delas ao seu modo, entre a aldeia e a cidade, e é, muitas vezes, a partir desse trânsito que seus filmes são construídos.

Mora na aldeia ou na cidade?



“ Eu trabalhei 10 anos dentro da sala de aula. A escola prende a gente, não pode sair e, quando sai, tem que deixar alguém no lugar ou pagar alguém. A escola me prendeu, e o audiovisual me libertou. Foi com o audiovisual que passei a viajar para mostrar os filmes, falar do território e das questões relacionadas a ele. Aí fui participar de oficinas, fui para o ATL,⁶ tudo a partir do momento em que comecei no audiovisual.

Vanuzia Pataxó

”

“ Na verdade, eu acredito até hoje que a luta da ocupação Parque das Tribos, onde eu moro, ficou muito conhecida em Manaus por conta dos vídeos. É muito interessante quando as pessoas chegam perto do bairro. Elas falam ‘ali é um bairro de pessoas indígenas’. Com certeza, a questão do audiovisual foi muito importante na luta do Parque das Tribos. Os vídeos que eu gravei, acho que levaram para uma discussão sobre identidade indígena, que é sobre o que busco falar nesses últimos anos de graduação. Olhar os motivos dessa imigração me chamou a atenção para uma coisa que eu não estava vendo no momento: quando a gente está nessa situação, a gente só nota que está faltando moradia, energia, água... A gente só olhava para isso. Hoje a gente tem muitos arquivos do Parque das Tribos, que ficou como uma história desse local onde eu moro, nesse bairro. Foi um divisor de águas na luta, na resistência, para que aquele bairro prevalecesse. Porque o processo de reintegração de posse existe muito em Manaus. E aí a gente ficou lá, porque os vídeos, os trabalhos acadêmicos, os protestos dos próprios indígenas mostraram à capital Manaus que existiam indígenas em Manaus. E me levou para o trabalho que eu tenho atualmente, sobre migração de indígenas do interior para a capital em busca de melhores oportunidades. E eu acho que esse foi o efeito. A gente viu o valor do que é ter uma identidade. Acho que saí da invisibilidade também. E a maioria que mora no Parque das Tribos hoje veio de São Gabriel da Cachoeira, que é a cidade de onde eu vim. ”

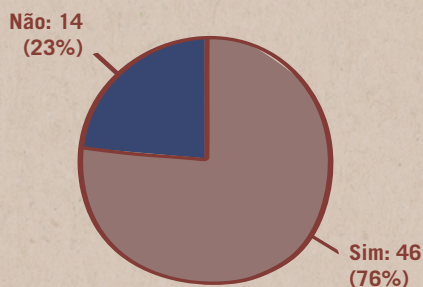
Carol Kotiria

Conectividade e equipamentos de comunicação

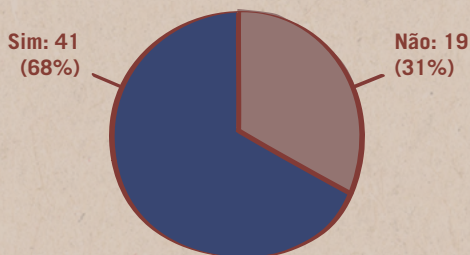
Dentre as entrevistadas, 76,7% afirmam que a internet funciona bem onde moram. Essa informação, no entanto, deve ser contextualizada: quase metade delas vive em cidades, onde a infraestrutura de conectividade é significativamente melhor do que em terras indígenas. Para as que vivem nas aldeias, a realidade é outra — mesmo onde há sinal de satélite, elas enfrentam problemas como

falta de energia elétrica e conexão compartilhada entre muitas pessoas, o que compromete o manejo de dados, a participação em reuniões online, o download de arquivos e outras atividades essenciais ao trabalho audiovisual. Em relação aos equipamentos de comunicação, 100% das cineastas possuem celular próprio, enquanto 68,3% possuem computador. As 31,7% das entrevistadas que não têm computador relatam dificuldades para submeter projetos, editar seus filmes e fazer circular suas obras — atividades que dependem cada vez mais de dispositivos e conexão estável. Assim, a falta de equipamentos aparece ainda como um obstáculo concreto ao desenvolvimento da trajetória audiovisual. Esses temas serão aprofundados no capítulo sobre condições de produção.

A sua internet funciona bem?



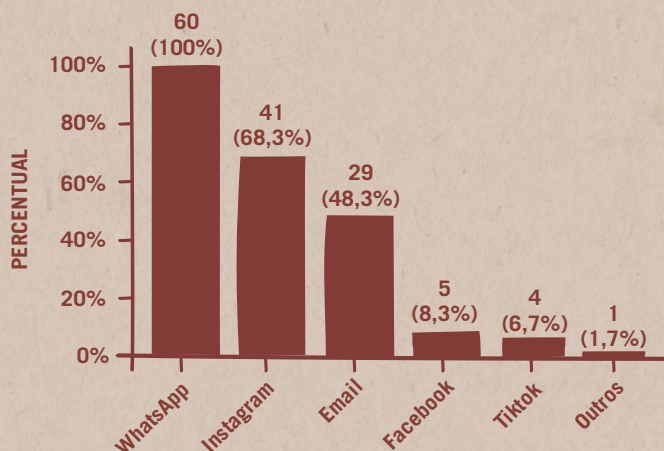
Tem computador próprio?



Meios de comunicação e presença digital

Todas as 60 cineastas que entrevistamos usam WhatsApp como meio de comunicação. O Instagram aparece em segundo lugar, com 68,3% das menções, seguido pelo e-mail, utilizado por 48,3%. Esses dados confirmam que a comunicação dessas mulheres se dá essencialmente pelo celular, principal dispositivo de acesso à internet e, frequentemente, também o único instrumento de captação de imagens. A informação sobre o uso do e-mail merece atenção especial: menos da metade das cineastas o utiliza, o que indica pouca familiaridade com uma ferramenta ainda central em processos burocráticos do audiovisual, tais como inscrições em editais, envio de documentos, assinatura de contratos e confirmações institucionais.

Canais de comunicação utilizados



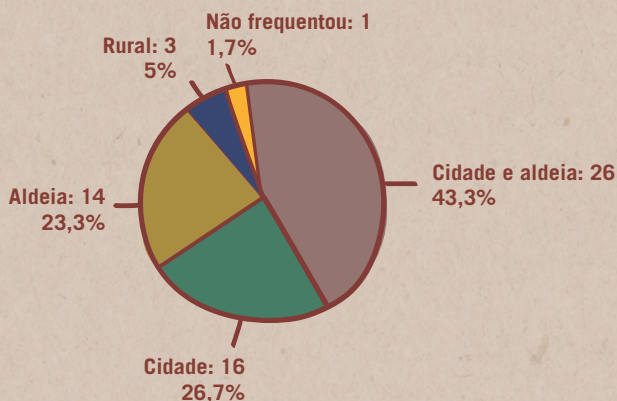
Escolaridade

A trajetória escolar das cineastas entrevistadas reflete também a diversidade territorial do grupo: 43,3% frequentaram a escola tanto na cidade quanto na aldeia; 26,7% estudaram exclusivamente na cidade; 23,3% somente na aldeia; e 5% em áreas rurais. Apenas 1,7% não frequentou a escola. Esses dados reforçam o que já enfatizamos acima: a mobilidade entre aldeia e cidade faz parte da experiência de vida dessas mulheres, e a escolarização aparece como parte desse trânsito.

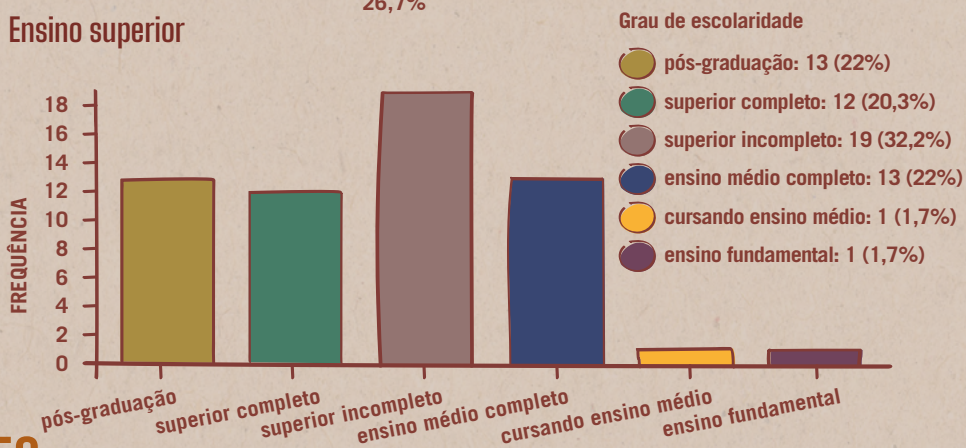
O nível de escolaridade das entrevistadas é um dado expressivo. 23,7% delas têm pós-graduação; 30,5% concluíram a graduação; e 22% estão com curso superior em andamento ou interrompido. Somados, esses três grupos compõem mais de 76% das cineastas mapeadas, que acessaram, em alguma medida, o ensino universitário. Apenas 22% têm o ensino médio como escolaridade máxima, e os demais níveis — ensino médio em curso, ensino fundamental e sem escolarização — aparecem com 1,7% cada. O que vemos aqui é a indicação de que a maior parte das cineastas transita ou transitou também por

espaços formais de ensino. Esse dado revela uma simultaneidade significativa: a chegada do audiovisual e a consolidação da escola nas comunidades indígenas são processos que se desenvolveram em paralelo, ambos impulsionados, nas últimas três décadas, pelo reconhecimento constitucional do direito à educação diferenciada e pelo crescimento de projetos culturais desenvolvidos junto aos povos indígenas. Em um segundo momento, com o aumento do número de indígenas que concluíram a educação básica e com a expansão das políticas de cotas, parte dessas mulheres acessou o ensino superior, levando para dentro das universidades perspectivas, estéticas e epistemologias próprias e que continuam ampliando o campo do audiovisual no Brasil por meio dos cinemas indígenas.

Onde você frequentou a escola?



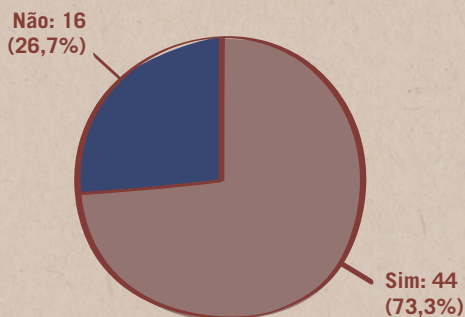
Ensino superior



Audiovisual como trabalho e fonte de renda

44 das 60 entrevistadas mencionam o audiovisual como fonte de renda. É um número que precisa ser contextualizado: atualmente 16 cineastas compõem a equipe da Rede Katahirine e são remuneradas por seu trabalho como coordenadoras, articuladoras e assessoras. Para as demais, o audiovisual aparece como uma das fontes de renda, mencionada, na maior parte dos casos, como uma renda pontual, ligada à realização de projetos específicos, participação em editais, prestação de serviços audiovisuais ou licenciamento de seus filmes. De todo modo, é importante ressaltar que, além de uma prática política, o cinema aparece também como um meio de trabalho e uma forma de complementação de renda. Isso torna ainda mais urgente a discussão sobre editais acessíveis, remuneração justa e políticas públicas que reconheçam a produção audiovisual indígena como trabalho. Essas questões serão retomadas nos capítulos sobre condições de produção e acesso a financiamento.

Audiovisual é mencionado como fonte de renda?





3 - FORMAÇÃO E MODOS INDÍGENAS DE APRENDIZAGEM

Falar em formação em cinema exige, antes de tudo, ampliar o entendimento do que pode ser uma formação. Não estamos falando aqui de formação exclusivamente como sinônimo de curso técnico ou passagem por uma escola de cinema. Para a maior parte das cineastas entrevistadas, a formação audiovisual tem se dado em espaços contextuais de aprendizagem prática, como são as oficinas e os laboratórios,⁷ as coberturas audiovisuais realizadas nos encontros organizados pelo movimento indígena, mas também durante o processo de realização dos filmes. As dinâmicas desse tipo de atividades conectam-se muito bem com as formas indígenas de transmissão de saberes, como a que se dá no aprendizado de suas práticas tradicionais, tais como o cultivo de roças, as caçadas e pescarias coletivas, a produção de artes e artesanato: aprende-se junto — primeiro olhando quem sabe fazer, depois tentando fazer também. Assim o saber circula, aprende-se olhando, aprende-se fazendo e aprende-se transmitindo o que se sabe, para, assim, aprender mais. A câmera pode então ser professora, um acontecimento inesperado em uma gravação ensina sobre enquadramento, uma mestra anciã ou um pajé que partilha seus conhecimentos tradicionais pode, ao mesmo tempo, assumir as funções de direção de uma cena.

“ Nunca fiz formação em audiovisual. Eu tirei ideia de mim mesma para fazer o filme, para filmar sobre a Casinha de Reza. Conversei com meus amigos e fui fazendo assim. Agora eu continuo pensando nisso, mas não sei como escrever um projeto. Também não fiz outros filmes. Hoje em dia tem que mostrar o nosso jeito, a nossa fala, a nossa língua, o nosso trabalho e a nossa vivência. Tem que ficar para as crianças, para o futuro, para mostrar como a gente vive. Porque hoje em dia mudou muito de como era antigamente. Por isso eu penso no audiovisual. Acho que ele ajuda muito a mostrar para outras aldeias.

Júlia Gimenes

”

“ Nunca fiz formação em audiovisual. Num projeto que coordenei no Museu do Índio, fui pegando a câmera aos poucos, mas não tive nenhuma formação específica na área. Fui aprendendo na prática, usando a câmera e fotografando junto com as mulheres. Ao mesmo tempo que eu trabalhava, também fazia minha própria formação a partir da formação delas. Eu coordenava e fazia a mediação do projeto. Minha mãe pegava a câmera e tirava fotos, e eu, mesmo atuando na parte da tradução, fui aprendendo como fazer. Foi assim que fui construindo esse conhecimento.

Francy Baniwa

”

Além das experiências autodidatas mencionadas acima, veremos a seguir que as oficinas de cinema nas aldeias foram um ponto de partida chave para a formação dos cinemas indígenas. Quando realizadas nas comunidades, as oficinas possibilitam que muito mais pessoas participem, contribuam e influenciem o processo, numa dinâmica de aprender e fazer juntos que não acontece quando as formações ocorrem fora dos territórios. Além disso, aprender sem precisar sair para a cidade permite que o fazer cinematográfico permaneça enraizado em uma prática coletiva.

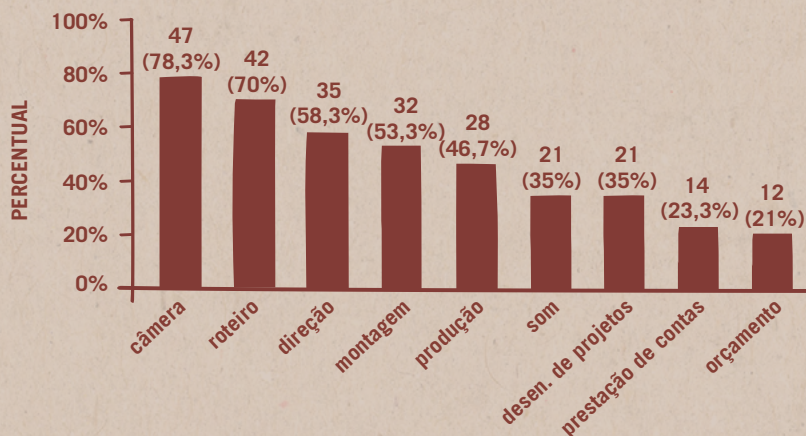
“ Tem pessoas da aldeia que querem aprender ali mesmo, fazer seus filmes em território, não estão a fim de ter que sair da aldeia para ter essas formações ou para viver essas produções. Então, fica muito mais acessível e confortável para essas pessoas. Enquanto povo indígena, a gente é muito família, a gente é muito coletivo. A gente gosta de estar perto dos nossos. Por isso, ter que ficar saindo para fazer uma formação, seja no audiovisual ou em qualquer faculdade, é um pouco desgastante para a gente.

Clara Idioriê

”

O que queremos destacar aqui são as formas pelas quais o audiovisual chegou às comunidades indígenas, e como segue sendo apropriado por elas, enquanto prática coletiva e comunitária, em que muitos participam estando junto e olhando, muitos fazem e todos podem aprender algo do processo.

Foi o que identificamos no mapeamento sobre a formação das cineastas entrevistadas, que aponta justamente para uma formação que não busca, ao menos inicialmente, uma especialização, mas propicia a experimentação de diferentes funções dentro da produção audiovisual. A formação em câmera é a mais disseminada entre as entrevistadas (78,3%), seguida pela formação em roteiro (70%), depois direção (58,3%) – funções nas quais mais da metade das cineastas entrevistadas já realizou atividades formativas. O ponto de virada do perfil de suas formações se dá nas funções que exigem equipamentos mais especializados, como a montagem, em que 53,3% já fizeram formação, e o som, com 35%. Funções que exigem mais trato com papéis, contratos e, especialmente, gestão de recursos, são menos aprendidas e feitas pelas cineastas indígenas: 35% relatam já ter aprendido e feito desenvolvimento de projetos; 46,7% já fizeram formação em produção; 23,3% em prestação de contas; e, finalmente, 21% em orçamento. Seis cineastas — 10% das entrevistadas — cursam ou cursaram ensino superior em audiovisual, o que indica um movimento interessante, ainda que inicial, de maior especialização e crescimento entre elas da possibilidade de acessar formação universitária no audiovisual.



As áreas de formação com menor recorrência — em que destacamos a aprendizagem sobre prestação de contas e orçamentos — revelam uma lacuna importante e com consequências concretas no desenvolvimento autônomo de projetos audiovisuais, sobre as quais voltaremos a falar mais adiante. Significativo também é o que as cineastas dizem querer aprender mais: edição e roteiro lideram a lista de demandas (53,3% cada), seguidos por câmera (48,3%) e direção (46,7%), o que indica um desejo de aprofundamento técnico nas áreas mais criativas da construção de narrativas audiovisuais. E, de forma pontual, apareceram demandas por formação em aspectos jurídicos e contratuais, como a questão de direitos autorais e de imagem, sinais de um campo que se profissionaliza e exige competências que vão além das atividades de roteirização, captação e edição de imagens.

“ Muitos jovens querem fazer filmes, mas falta conhecimento técnico. Sem essa formação, sempre vai haver dependência de um juruá [não indígena] para editar, escrever o projeto ou realizar outras etapas do processo. Por isso, acho que é fundamental investir em formação: formação para escrever projetos, para editar, para elaborar roteiros. Tem que ter formação. ”

Cris Takuá

As oficinas audiovisuais e a primeira geração de mulheres cineastas

Conforme mostramos anteriormente, ao traçar o perfil geracional das cineastas entrevistadas, 65% têm mais de 30 anos. Muitas delas relatam que a câmera chegou em seus territórios primeiro como instrumento do olhar de fora — de pesquisadores, agentes estatais, fotógrafos, repórteres e cineastas que, durante décadas, construíram imagens dos povos indígenas a partir de perspectivas externas, frequentemente carregadas de estereótipos, romantizações, generalizações e apagamentos, que distorciam e empobreciam sua representação. No caso das mulheres indígenas, sua presença nas telas era praticamente inexistente. Quando presentes, eram exotizadas, sem voz e jamais ocupando o lugar de protagonistas.

A partir da realização das primeiras oficinas de audiovisual, no final da década de 1980 e início da década de 1990, a câmera muda de lugar e de orientação: passa às mãos indígenas, que a utilizam como instrumento para tornar visíveis suas próprias perspectivas, seus olhares e narrativas. Quando a posição da câmera muda, sendo mobilizada também por pessoas e comunidades que, historicamente, haviam sido retratadas por outros, cria-se um novo lugar de enunciação: os cinemas indígenas. Inaugura-se, assim, um campo potente de atuação política e de experimentação estética e de linguagem; o audiovisual transforma-se em um espaço de autorrepresentação e invenção, onde os cineastas indígenas exercitam coletivamente novas possibilidades narrativas, buscando reconquistar a autonomia sobre suas próprias imagens. Essa inversão de posição tem implicações subjetivas e políticas radicais, e é apontada pelas cineastas como um ponto de inflexão em suas trajetórias pessoais e comunitárias. Ver-se na tela, reconhecer-se na própria história, ouvir a própria voz e a voz dos parentes em uma imagem produzida por eles mesmos é uma experiência que transforma. Para muitas dessas mulheres, o audiovisual foi o caminho pelo qual construíram a capacidade de se posicionar e ocupar espaços que antes não eram reconhecidos — e que algumas também não reconheciam — como seus. No início, as mulheres raramente participavam das oficinas, talvez

não porque não desejassem, mas por não serem consideradas capazes ou disponíveis. Os cuidados com os filhos e a família, com a roça e os afazeres domésticos eram vistos, pelos homens, como impeditivos para as mulheres participarem. Foi preciso muita coragem, determinação e apoio de outras mulheres para conquistarem esse novo espaço. Também foi preciso que as oficinas fossem voltadas especialmente para as mulheres indígenas e ministradas por outras mulheres (indígenas e não indígenas) para que esse caminho de formação se consolidasse.

Essa sub-representação reflete, de um lado, a exclusão das mulheres, que marcou historicamente as práticas audiovisuais, e, de outro, o caráter predominantemente masculino das posições de liderança e de interlocução com agentes externos nas comunidades indígenas.

“ Eles falavam que eu era mulher, não ia filmar bem, não ia conseguir. Quando eu chegava lá, eles falavam ‘Ah!, ela não sabe filmar’. Aí eu filmava só de longe. Mas agora não, agora eu chego, entrevisto as mulheres... **Natuyu Txicão**

Outro dia eu queria filmar as mulheres irem buscar jatobá. ‘Você não! Você é homem, tem que ser a Natuyu’.⁸

Karané Txicão

”

“ Agora que eu estou aprendendo a mexer com a câmera, fazer filmagem. É muito difícil para mim porque eu estou com bebê novo. Mesmo assim eu estou trabalhando, minha sobrinha está ajudando. Eu cuido do meu filho e ao mesmo tempo fico trabalhando no filme. Mas tá bom pra mim.

Kujãesage Kaiabi

”

“ As mulheres sempre fazem as coisas, mas não tem câmera para filmar nosso trabalho. Elas têm que estudar para aprender mais essas coisas.⁹

Wisio Kaiabi

”

A chegada das mulheres indígenas no campo audiovisual trouxe também com ela a presença do universo feminino nos filmes que realizam. Elas passam a ser mais ouvidas e retratadas não mais como coadjuvantes, mas como protagonistas dos filmes. As cineastas conseguem adentrar certos espaços que os homens não acessam com a mesma facilidade e, ao fazê-lo, trazem também temas de interesse das mulheres, valorizando conhecimentos e práticas que não apareciam nos filmes anteriormente.

“ A gente precisa desses registros como fortalecimento e também como porta-voz. É um modo de amplificar não só a nossa voz, mas a de várias mulheres, de várias questões e de diversos temas que a apropriação do cinema vem possibilitando. É um olhar muito particular nosso, porque, enquanto cineasta indígena e mulher, acesso alguns espaços que mesmo os cineastas indígenas homens não alcançariam ou não teriam a mesma naturalidade para alcançar. São espaços ligados aos rituais, à casa e aos afazeres mais femininos. ”

Clara Idioriê

A câmera, nesse sentido, não é apenas uma ferramenta de produção de imagens, mas também uma ferramenta de construção de autoestima, autonomia e reconhecimento. Algumas cineastas relatam que não conseguiam falar em público antes de começar a filmar, e que hoje são referências em seus territórios. Muitas são as histórias de jovens cineastas que, aos poucos, se tornaram lideranças ao fortalecerem seu povo por meio de produções audiovisuais; e de comunidades que passaram a se perceber como produtoras de suas próprias memórias ao realizarem um filme. Esse potencial transformador não é, portanto, apenas pessoal, mas igualmente coletivo. As primeiras formações audiovisuais por meio das oficinas constituíram, assim, o cinema indígena enquanto ferramenta política de primeira ordem e também, veremos nas próximas páginas, como um campo de experimentações narrativas e estéticas.

É importante ressaltar que essas primeiras oficinas, realizadas nas últimas duas ou três décadas, não tinham como objetivo uma capacitação técnica orientada ao mercado audiovisual convencional. O propósito era justamente outro: o de proporcionar condições para que pessoas indígenas encontrassem maneiras próprias de usar o aparato audiovisual, de entender, de reinventar seus fins e sentidos, cabendo a cada coletividade que se reúne nas oficinas elaborar seus usos e propósitos particulares para o cinema. Esse modelo de formação por meio de oficinas foi se afirmando como método e se expandindo desde então, com o crescimento do número de comunidades indígenas em contato com profissionais e instituições aliadas do audiovisual. As ofertas de formação, no início restritas a poucas iniciativas pioneiras, diversificaram-se, passando a incluir editais que fomentam a formação e produção audiovisual, e, nesse sentido, têm-se observado também colaborações recentes com museus e centros de arte.

Ao mesmo tempo que as mulheres indígenas começam a reivindicar e conquistar espaços de decisão em seus territórios, no movimento indígena, nas universidades, na política institucional e nas artes, cresce também a presença das mulheres cineastas — processo que este mapeamento busca documentar e analisar.

“ O fotógrafo da ONG ia lá [na aldeia] e fazia foto da gente com a nossa família, ou na escola, ou na roça. Então acho que o meu primeiro olhar para o audiovisual surge nesta instância. Do outro, de fora, vir fotografar a gente, vir filmar a gente. E depois, quando eu começo a buscar formações audiovisuais, uma coisa que ficou muito forte pra mim foi o lugar do roteiro, porque na medida em que vinham essas pessoas de fora filmar a gente, fazer nossos retratos, propor que a gente se posicione de tal forma para fotografar, tinha uma efervescência muito grande de contar história. Por isso que eu acho tão saudável o lugar do cinema. Foi a forma que eu encontrei de achar saúde no cinema, pensar que o cinema é uma linguagem de contar história. E esse lugar de contar história é um lugar que é nosso. É das nossas comunidades, as pessoas contam muitas histórias.

Bárbara Matias Kariri

”

Cineastas multiplicadoras e pedagogias indígenas no audiovisual

Um dos aspectos das práticas audiovisuais indígenas é sua dimensão multiplicadora: cineastas que, ao se apropriarem do cinema nas primeiras experiências de formação realizadas em seus próprios territórios, foram gradualmente assumindo o papel de formadoras — transmitindo o que aprenderam para jovens da comunidade, para outras mulheres, para crianças. Esse movimento expressa uma lógica própria das sociedades indígenas no que diz respeito à transmissão de conhecimentos: determinados saberes circulam, distribuem-se, multiplicam-se entre pessoas e gerações, pois quem os detém carrega a responsabilidade de passá-los adiante. Foi precisamente essa lógica que permitiu que o audiovisual se enraizasse nos territórios indígenas com uma autonomia crescente em relação às instituições e parceiros externos com quem as primeiras cineastas aprenderam: os conhecimentos sobre câmera, roteiro e montagem foram sendo transmitidos de mão em mão, incorporando-se ao cotidiano de comunidades que passaram a ver o cinema como algo que lhes pertence. É nesse contexto que se forma a segunda geração de cineastas — que têm entre 16 e 29 anos, representando 34% das entrevistadas. Diferentemente da primeira geração, que chegou a um campo ainda a ser construído, as cineastas mais jovens encontraram inspiração e caminhos abertos por aquelas que vieram antes.

66 Ser uma jovem cineasta indígena, ainda menor de idade, é uma grande conquista para mim. Ao mesmo tempo que estou ‘trabalhando’ nesse meio do audiovisual, eu olho para mim mesma e penso: ‘Nossa, como você chegou até aqui?’ Porque, até pouco tempo atrás, eu era só uma garotinha que assistia às pessoas na novela e dizia: ‘Ah, eu quero ser atriz, eu quero ser tal coisa’. Hoje eu percebo que estou muito além de ser uma atriz. É gratificante falar isso e me enche de orgulho. Apesar da idade, tenho maturidade para entender as coisas da vida. Fico muito feliz por estar conseguindo chegar a esses lugares e ter essa visibilidade como mulher indígena e como jovem. Além de carregar a minha própria alma, eu também carrego todas as jovens, meninas e mulheres indígenas que precisam ter essa visibilidade diante do mundo e das outras pessoas.

Sergiane Anacé

99

Tal processo de multiplicação e apropriação trouxe também transformações no que o audiovisual é e pode ser. Ao circular pelos territórios indígenas e pelas mãos de diferentes realizadoras, as práticas aprendidas nas oficinas têm sido reelaboradas segundo as pedagogias, os protocolos e as cosmologias de cada povo — gerando uma diversidade de cinemas indígenas, cada um com suas marcas e particularidades de fazer e narrar.

“ No início da retomada desse território, nós nem éramos ouvidas. A minha voz não era escutada nem ecoada aqui. Depois que participei do curso da Natália Tupi, aprendi a usar aplicativos de edição, como o CapCut, e a produzir tudo pelo celular. Foi então que consegui fazer um curta sobre saúde e território, abordando a saúde mental do nosso povo e denunciando alguns casos. A partir desse trabalho, percebi a força do audiovisual como ferramenta para dar visibilidade às nossas questões e fazer nossa voz chegar mais longe.

Beatriz Paulina Pankararu

”

É importante destacar que, mesmo com a multiplicação de cineastas formadoras nos territórios e a autonomia crescente de suas ações, a formação continuada permanece como uma demanda estrutural, que acompanhe um campo em constante movimento, com novas tecnologias e suportes. As cineastas que passaram pelas primeiras oficinas são hoje referências para as gerações mais jovens, mas continuam elas mesmas buscando aprofundamento, atualizando seus repertórios técnicos e estéticos — especialmente nas funções de criação de narrativas fílmicas, como direção, roteiro e câmera, que lideram a lista do que as cineastas dizem querer aprender mais. A formação nos cinemas indígenas não tem, assim, um ponto de chegada, mas é compreendida como um processo contínuo e coletivo.

Lacunas nas formações

Há, no campo da formação, uma lacuna expressiva e consistente: a formação nas competências administrativas e burocráticas exigidas para acessar o sistema de financiamento audiovisual. Apenas 21% das cineastas entrevistadas têm formação em orçamento; 23,3% em prestação de contas; e 35% em desenvolvimento de projetos – justamente as três competências mais demandadas por editais e seleções de fomento ao audiovisual. A assimetria em relação às áreas de maior cobertura, como câmera e roteiro, é nítida: as cineastas sabem fazer filmes, mas encontram barreiras concretas para acessar os recursos que financiariam seus projetos.

Tal assimetria reflete uma estrutura de fomento construída a partir das características do mercado audiovisual ocidental, que, como sabemos, não considera as especificidades das realizadoras indígenas, pressupondo um conjunto de competências técnicas e burocráticas que raramente chegam até elas por meio de formações acessíveis. As demandas por formação que emergiram das entrevistas são concretas: redação de projetos; elaboração de orçamentos; gestão de recursos; prestação de contas; criação, administração e regularização de associações para poder participar de editais.

As consequências dessa lacuna nas competências administrativas e de gestão de projetos audiovisuais vão além do acesso aos recursos: elas incidem diretamente sobre a autonomia criativa e política das cineastas. Que orçamento e prestação de contas apareçam, ainda que pontualmente, na lista do que as mulheres entrevistadas gostariam de aprender — ao lado de direitos autorais e aspectos jurídicos e contratuais — é sinal de que a demanda de formação nessas áreas existe e é reconhecida pelas cineastas como algo importante.

“ Queria muito entender como fazer um orçamento real, entender o que entra no orçamento de um filme. E também entender de prestação de contas, porque ela é bem complicada quando você vai fazer um filme e não tem nota fiscal para tudo. Eu acho que foi aí que eu mais penei nas burocracias, nas execuções de dinheiro público e de dinheiro patrocinado. Porque é isso: tudo precisa ser prestado contas e tudo muda de preço muito rápido. Então, eu acho que preciso entender melhor de orçamento e de burocracias.

Brisa de la Cordillera

”

Ensino superior em Cinema e Audiovisual

Dentre as cineastas entrevistadas, seis cineastas cursam ou cursaram faculdade de cinema — 10% do total. O número é pequeno, mas expressa dimensões simbólicas e políticas que estão além de uma mera proporção. No contexto histórico do cinema indígena praticado no Brasil, a chegada de mulheres indígenas a cursos superiores de cinema representa uma inflexão significativa, que aponta para novas possibilidades de especialização e profissionalização no campo audiovisual.

“ Eu pretendo continuar me fortalecendo enquanto maquinista e, principalmente, fortalecer essa profissão, que, como eu falei, ainda é muito invisibilizada. As estratégias que tenho construído passam, sobretudo, pela escrita acadêmica. Meu trabalho de conclusão de curso é sobre maquinária e pretendo fazer um mestrado nessa área também, como forma de fortalecer esse campo de atuação. Posteriormente, quando eu não conseguir mais trabalhar diretamente com a maquinária, porque é uma profissão que exige muito esforço físico, quero atuar na formação de outras pessoas, principalmente mulheres, indígenas e não indígenas. Outra linha com a qual gostaria muito de trabalhar de forma mais ativa é a formação das meninas da aldeia em audiovisual, fotografia e linguagem.

Clara Idioriê

”

Temos aqui uma nova geração de mulheres indígenas de vanguarda: das jovens cineastas que tiveram seu interesse pelo audiovisual despertado por práticas audiovisuais realizadas em seus territórios, algumas ingressam agora nas universidades, levando consigo os modos indígenas de fazer cinema que os espaços acadêmicos ainda conhecem pouco. Essa presença é parte de um movimento mais amplo de entrada de pessoas indígenas no ensino superior, impulsionado pela expansão de políticas de cotas e pela consolidação de uma geração de estudantes indígenas com ensino médio concluído. Embora a formação audiovisual universitária não seja indispensável para se tornar cineasta, e ainda que o reconhecimento no campo audiovisual venha sobretudo pelos filmes realizados, esse processo contribui para a formação de pesquisadoras, curadoras e gestoras culturais, que passam a trabalhar com cinema em posições mais especializadas, ampliando as práticas audiovisuais indígenas, as possibilidades de incidência sobre políticas setoriais, programações e formação de público e também sobre cânones que, historicamente, excluíram o cinema indígena. O que elas relatam que lhes falta nas universidades, em muitos casos, são as condições de permanência: apoio financeiro e suporte institucional que tornem possível concluir a formação na universidade longe de suas comunidades e redes de apoio. A essas dificuldades materiais se somam experiências de racismo e falta de acolhimento por parte de professores e colegas não indígenas, vivências que revelam que a chegada às universidades não resolve, por si só, a exclusão, mas a desloca para dentro das instituições. Pensar em acesso e permanência de estudantes indígenas exige, portanto, ir além das cotas. É necessário garantir bolsas, auxílio moradia, alimentação e transporte, mas também criar condições subjetivas para estar na universidade, o que passa pelo letramento das comunidades acadêmicas sobre as histórias, as epistemologias e as particularidades culturais das pessoas indígenas que passam a compor tais comunidades.



4 - MODOS INDÍGENAS DE FAZER CINEMA E DESAFIOS NAS CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO

Produzir cinema a partir de territórios indígenas é uma experiência radicalmente distinta daquela que se faz a partir dos centros urbanos, onde se formaram as estruturas do sistema audiovisual. Essa distinção se manifesta em diferenças essenciais que definem o próprio modo de conceber o que é um filme, para que serve, como se faz, com quem, em que tempo, a partir de quais escolhas e prioridades. Tais diferenças se derivam das cosmologias indígenas, das maneiras pelas quais cada povo se relaciona com seu território e organiza o trabalho coletivo, que o cinema, quando praticado dentro das comunidades indígenas, incorpora e transforma. Os cinemas indígenas não são, portanto, uma adaptação do cinema ocidental a um contexto diferente: trata-se de outro tipo de cinema, que emerge de outras perguntas, de outras escolhas, de outros modos de estar no mundo e de relacionar-se com as imagens que se produzem dele.

A tais diferenças formais e políticas se somam também desigualdades estruturais que condicionam de forma concreta o que é possível fazer, quando e como: os custos dos deslocamentos, a maior dificuldade de acessar equipamentos, a intermitência da energia elétrica e da conexão à internet. Essas desigualdades não são circunstanciais, mas resultado da insuficiência de políticas públicas voltadas à infraestrutura nos territórios indígenas e ao fomento da produção audiovisual nesses territórios, que impõem limites concretos ao que se pode produzir e à autonomia das cineastas sobre seus próprios projetos.

Este capítulo se dedica a mapear e analisar o conjunto dessas diferenças e desigualdades a partir das experiências e reflexões das próprias cineastas, sublinhando as especificidades de uma prática coletiva que, mesmo diante de condições adversas, encontrou no cinema um campo fértil de criação, experimentação e resistência política.

Cinema indígena não é um tema, é um jeito indígena de fazer cinema

“ Os projetos indígenas geralmente têm um respeito maior pelo tempo e pela forma de fazer. Quando uma pessoa não indígena chega à aldeia para realizar um projeto, muitas vezes quer fazer tudo atropelando o tempo, atropelando a chegada e atropelando a escuta. Fazer cinema exige tempo, cuidado e sensibilidade. Respeitar o tempo do território, o tempo dos parentes, a forma, o cuidado em chegar, em falar. Tudo isso é fundamental na criação das imagens. ”

Natália Tupi

Quando as cineastas refletem sobre o que distingue seu modo de fazer cinema, o primeiro elemento que destacam não é uma técnica nem uma temática, mas um jeito, um modo próprio de realizar o audiovisual, que se expressa em elementos interligados: a temporalidade do fazer; o caráter coletivo dessa prática; a presença do que podemos chamar de espiritualidade, isto é, de relações com uma infinidade de seres e elementos não humanos; o comprometimento, explícito ou implícito, com a defesa de seus territórios e dos direitos coletivos de seus povos; e, finalmente, a especificidade das imagens produzidas. Tais dimensões não existem isoladamente, elas se articulam e juntas configuram um modo de fazer que, reiteramos, não é uma adaptação do cinema ocidental, mas um outro tipo de cinema, com seus próprios pressupostos, preocupações e critérios na produção de imagens.

A diferença de temporalidade talvez seja a mais imediatamente perceptível quando pensamos nos modos indígenas de fazer cinema. Ao contrário do que

caracteriza as práticas não indígenas, em que o tempo é percebido como recurso a ser gerido, nos cinemas indígenas o tempo é inerente a outro modo de existir e de se relacionar: o tempo da escuta que precede as gravações — escuta dos velhos, dos pássaros, da chuva; o tempo da reza e do benzimento, que limpa e qualifica o olhar antes de empunhar a câmera; o tempo de espera pela pessoa que só pode ser filmada depois de terminar a lida com a roça; assim como o tempo dedicado às gravações das falas, especialmente dos mais velhos, que costumam ser longas quando se trata de narrativas de mitos ou histórias passadas, e que não devem ser interrompidas.

O cotidiano da comunidade e o respeito ao tempo de cada um determinam o cronograma da produção, e não o contrário. Assim o filme não impõe seu ritmo sobre a vida, mas emerge dela, nos intervalos e nas aberturas que o cotidiano oferece. O que profissionais não indígenas podem entender como problema de planejamento é, na verdade, expressão de outras prioridades e de outra concepção da relação entre quem filma e quem é filmado. A urgência que caracteriza a produção audiovisual convencional — horários fixos, apertados, cronogramas inflexíveis — atropela dinâmicas comunitárias, desrespeita disponibilidades e impõe um ritmo incompatível com os modos de vida nas aldeias. A diferença de temporalidade, nesse sentido, revela outra forma de conceber os ritmos da vida e das relações entre as pessoas — e manifesta-se, por fim, no tipo de imagens e narrativas que o cinema indígena produz.

“ Muitos não indígenas que vão fazer algum filme dentro do território levam o ritmo da cidade, de como estão acostumados a trabalhar. E, dentro do território, todo mundo tem uma vida ali: tem roça, tem pesca, tem família para criar. Então, nem sempre é o momento daquela pessoa ou da comunidade. A gente tem que respeitar isso e deixar que ela decida a hora em que quer ser gravada e que pode ser gravada. Se a gente quer aquela pessoa no nosso filme, vai ter que estar disponível o tempo todo para esperar uma gravação com ela, pois o tempo é outro.

Beka Munduruku

”

Uma segunda dimensão própria dos cinemas indígenas destacada pelas cineastas é o modo coletivo de fazer cinema. Uma vez que os filmes emergem, em geral, do cotidiano das comunidades indígenas, eles também são construídos com as comunidades e pelas comunidades. Isso se relaciona diretamente com as formas indígenas de transmissão de conhecimento, que, como vimos no capítulo anterior, determinaram as maneiras pelas quais os cinemas indígenas criam raízes nos territórios. Essa dimensão coletiva incide, assim, sobre muitos aspectos da prática audiovisual. É recorrente que os filmes sejam assinados por mais de uma pessoa, ou por coletivos, com autoria compartilhada: grupos que desenvolvem autonomamente seus projetos, definem suas pautas, formam seus próprios membros e constroem, em torno da prática cinematográfica, uma identidade e um ofício compartilhados.

“ Desde 2014, a gente já era um grupo de pessoas que trabalhava, que se formou quando teve oficina. Mas o nosso coletivo não tinha ainda nome. [...] A gente firmou esse coletivo porque a gente sempre falava ‘quem vai ser a diretora do filme?’. Porque no mundo do cinema tem que ter uma diretora para representar os filmes fora dos locais. Então, a gente falou ‘não, a gente não quer colocar uma diretora ali que vai ficar apresentando tudo’, porque a gente se considera mais um grupo, pessoas que trabalham muito em união, em uma só voz, nesse cinema. E a gente conversou, a gente fez reza, nós mesmos do coletivo e os demais jovens da comunidade, e aí a gente lembrou dos cantos da minha avó. Todos os cantos dela tinham um nome, que é o Guahu’i Guyra, Encanto dos Pássaros. São esses cantos que contam sobre nossa vida, sobre a vida dos passarinhos, sobre a tempestade, sobre tudo isso. Então, isso tocou muito, porque o audiovisual é uma coisa que conta as histórias, ela conta de diferentes formas e deixa vivo também. E aí, pensando nisso tudo, a gente firmou o nome do coletivo Guahu’i Guyra, para homenagear a minha avó. Então, o nome do coletivo carrega também a história da minha avó e junto dela a história da retomada e a história da família. O Guahu’i Guyra já carrega com ele a história disso tudo e agora também entra esse mundo do audiovisual, que ele também está carregando. Então, tudo isso, esse nome Guahu’i Guyra é: sonho, esperança, luta, resistência, tudo isso. Então, com isso tudo se firmou o coletivo. ”

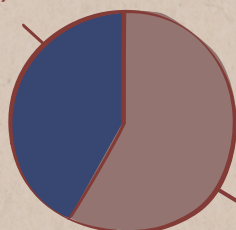
Jhonn Nara Gomes Kaiowá

Nessa forma de praticar cinema, as funções que estruturam uma produção audiovisual convencional — direção, câmera, roteiro, som, montagem — não se compartimentalizam em especialidades estanques, mas circulam entre as pessoas, se alternam, intercalam, se sobrepõem. A direção não é uma posição hierárquica que se impõe sobre a equipe, é um lugar de escuta — inclusive com uma infinidade de seres e agentes não humanos. Os dados do mapeamento demonstram essa dimensão com clareza: 80% das cineastas relatam trabalhar em equipe, e apenas 6,7% trabalham exclusivamente sozinhas;¹⁰ 58,3% fazem ou já fizeram parte de um coletivo audiovisual além da Rede Katahirine. O fazer coletivo não é, portanto, uma exceção, mas uma característica fundamental dos cinemas indígenas.

Embora os processos de criação audiovisual indígena muitas vezes se distanciem dos moldes clássicos e hegemônicos de roteirização, isso não significa a ausência de uma estrutura ou de um roteiro. Pelo contrário, os cinemas indígenas operam a partir de sistemas artísticos e criativos próprios. Trata-se de uma roteirização viva, gestada na oralidade, no sonho, na consulta aos mais velhos e na vivência comunitária. A narrativa é estruturada antes da filmagem, tateando e construindo um caminho que se alinha à cultura, à ancestralidade e ao cotidiano do povo, podendo também se expandir e se transformar no momento da cena.

Faz ou já fez parte de um coletivo audiovisual além da Rede?

Não: 25
(41,7%)

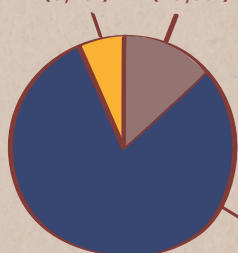


Sim: 35
(58,3%)

Costuma trabalhar sozinha ou em equipe?

Sozinha: 4
(6,7%)

Ambos: 8
(13,3%)



Equipe: 48
(80%)

É importante destacar que, entre os povos indígenas, as coletividades não se restringem a um conjunto de seres humanos que compartilham um território, mas incluem também agentes não humanos, como espíritos, animais, plantas, ancestrais e elementos da natureza, que participam da vida comunitária, orientando-a ativamente. É essa coletividade ampliada que comparece no processo de fazer cinema, configurando uma terceira dimensão dos cinemas indígenas, aquela que o cinema ocidental mais dificilmente consegue nomear sem exotizar: a espiritualidade como parte inerente da prática audiovisual. O que muitas pessoas reduzem a folclore, crença ou ritual exótico que antecede um trabalho técnico é, na verdade, parte de uma epistemologia — um modo de produzir conhecimento e de se relacionar com o mundo que atravessa e qualifica todas as outras dimensões do fazer.

“ Antes de começar todo o trabalho, temos que fazer uma reza que limpa a nossa alma, limpa o nosso corpo, limpa o nosso olhar, limpa o nosso cérebro. E, com essa limpeza, a gente consegue enxergar além da imagem que está aparecendo ali. Então, é uma coisa muito espiritual que a gente sente. É uma coisa que o karai [não indígena] não tem. Eles gostam de trabalhar no bruto. Existe uma diferença muito grande. Eu vejo que eles trabalham com a imagem muito presa, com o pensamento muito preso. Tem que ter um roteiro prontinho. Não pensam se é importante aparecer aquela árvore ali atrás ou não. Eu falo assim: ‘Meu Deus do céu, isso não vai dar certo comigo, porque no nosso coletivo a gente vai botar o cérebro para trabalhar’. Mas, antes de tudo isso, a gente também se conecta com o ser, com o mundo espiritual. Para nós é isso, porque a gente envolve todas as coisas. É o mundo espiritual, a produção da imagem é juntamente com a reza, com o ritual. Então, tudo isso está envolvido por trás do filme, de todo o trabalho que é realizado ali. ”

Jhonn Nara Gomes Kaiowá

Essa dimensão espiritual incide concretamente sobre as escolhas de produção. Ela determina quais lugares e circunstâncias podem ser filmados e quais não podem; quais momentos pedem silêncio e quais pedem a câmera; quem tem conhecimento e autoridade para falar de um tema específico. A fala da liderança que abre o dia de trabalho, a reunião de pajés que precede as gravações, os protocolos de entrada em territórios sagrados, a escuta — dos mais velhos, dos animais, dos espíritos — não são gestos preliminares dispensáveis no desenvolvimento de um filme, mas parte essencial do trabalho criativo no audiovisual, na medida em que determinam as condições para que certas imagens existam. Preparar o olhar com um benzimento ou pedir autorização a uma liderança espiritual para registrar um ritual são procedimentos tão necessários quanto regular a exposição da câmera ou escolher o enquadramento, pois condicionam diretamente aquilo que um filme poderá ser.

“ Os não indígenas, às vezes, querem conduzir um filme ou uma história de uma forma ficcional e, muitas vezes, indígenas ou lideranças não gostam que as histórias que estão contando sejam transformadas em ficção ou em imagens engraçadas. Para nós, indígenas, existe esse respeito pela história que a liderança ou o ancião está contando, por causa do conhecimento, de sua sabedoria e a importância de se atentar a isso. Tem pessoas que chegam sem conhecer, sem perguntar como é, se estão no caminho certo ou não. Às vezes, essa falta de comunicação acaba trazendo esses problemas. Não é apenas chegar e já sair fazendo. Tem que haver um espaço de respeito, de escuta do próprio território. Chegar, aprender um pouco e depois iniciar aquilo que pretende fazer. ”

Kokokaroti Txukahamãe Metuktire

A quarta dimensão que apreendemos das entrevistas sobre os modos indígenas de fazer cinema é o comprometimento dessa prática com a defesa dos territórios e dos direitos coletivos dos povos originários. O audiovisual indígena emerge, em muitas circunstâncias, da necessidade de registrar, afirmar e defender o que está sob ameaça: filmar uma retomada, documentar o conhecimento de um ancião, registrar um ritual que corre risco de desaparecer, denunciar uma violação que a mídia convencional ignora.

“ Para muitos povos indígenas, principalmente para as mulheres, que estão mais ligadas na questão de luta, território e questões sociais, o cinema é uma arma, uma ferramenta de luta e de resistência, de preservação da memória. ”

Natali Mamani

Esse comprometimento não se expressa apenas nos filmes de temática política explícita. Ele está presente também nas obras sobre o cotidiano, a língua, as práticas culturais — porque mostrar as formas de vida indígenas em suas especificidades e contemporaneidade é, em si, um ato político em um contexto em que elas têm sido historicamente negadas, invisibilizadas e estereotipadas. O ato de dizer “estamos aqui, somos assim, pensamos assim” é uma afirmação de seu lugar enquanto sujeitos de suas próprias histórias e agentes produtores de suas próprias imagens e representação.

“ Quando a gente fez a retomada pela primeira vez, eram os não indígenas que filmavam e faziam os documentários. Foi aí que eu percebi que nós também precisávamos fazer nossos próprios registros, porque somos nós que vivemos a retomada e sabemos o que acontece ali. O que meu avô e tantos outros parentes vivem, eu também sinto atrás da câmera. Foi assim que nasceu minha vontade de fazer audiovisual. A câmera passou a ser uma ferramenta dentro da retomada, e eu entendi que precisava ser eu mesma a fazer esse registro. Porque ele fica marcado para sempre. ”

Dany Kaiowá

Esse comprometimento tem também uma dimensão interna, voltada para as próprias comunidades. O cinema circula nas aldeias como instrumento de fortalecimento coletivo: as comunidades se veem nas telas, reconhecem suas histórias, seus rostos, suas lutas — e esse reconhecimento produz efeitos concretos sobre a autoestima, a identidade e a capacidade de organização política. Ver como outros povos enfrentam situações semelhantes, conhecer as estratégias de resistência de parentes distantes, assistir a um filme que documenta uma

conquista territorial — tudo isso alimenta a luta. O cinema indígena não é, nesse sentido, apenas um produto cultural, é também uma ferramenta de comunicação entre povos e gerações, um meio pelo qual saberes, memórias e urgências circulam nos territórios. As cineastas descrevem esse comprometimento como dimensão fundamental do que significa fazer cinema sendo indígena: as resistências políticas e as conexões com os territórios originários estão sempre presentes, mesmo quando não aparecem explicitamente na tela.

“ Eu acho importante, sim, porque, quando a gente faz filme na aldeia, não está simplesmente fazendo um filme. A gente acaba assumindo outros papéis também, como o de ativista indígena. Estamos fazendo um movimento dentro da aldeia, fazendo política e fortalecendo formas de ativismo no nosso território. Como mulher, eu acho isso muito importante, porque também acabamos nos fortalecendo por meio desses trabalhos. São atividades que têm um papel importante tanto para a comunidade quanto para nós mesmas.

Kerexu Martim

”

A quinta e última dimensão distintiva dos cinemas indígenas que identificamos nas reflexões das cineastas entrevistadas diz respeito às próprias imagens: o modo como são compostas, os critérios usados para os enquadramentos, o que privilegiam nas edições, nos efeitos produzidos por sua circulação. Aqui as imagens emergem a partir de um território compartilhado com coletividades humanas e não humanas, e não de um plano técnico prévio que organiza e limpa o real. O que o olhar moldado pelo cinema comercial tende a classificar como imperfeição ou amadorismo — o cachorro que entrou no plano, a aparição do equipamento ou de uma criança curiosa olhando para dentro da lente — é, nessa outra perspectiva, presença e vitalidade. Trata-se de modalidades de olhar orientadas pelo pertencimento e pela escuta, que se conectam com a cena antes de enquadrá-la, reconhecendo no acaso não um erro ou acidente. As filmagens acolhem as imprevisibilidades, o que não dá certo, as imperfeições, que são incorporadas no processo de criação dos filmes. Por isso, esses rastros do que estava além da cena no momento da filmagem não desaparecem nos

processos de edição e permanecem nos filmes. A imagem se produz então como uma modalidade de encontro e de presença, e não como enquadramento. Esse princípio se manifesta formalmente nos filmes de múltiplas maneiras: nos planos longos de contemplação, que resistem à edição apressada; nas narrativas, que não obedecem à linearidade de início, meio e fim; nos sons, animais, plantas e elementos da paisagem, que comparecem não como fundo, mas como sujeitos da imagem. E também no que não aparece na tela, mas age sobre ela: o invisível, as espiritualidades, o território que orienta o enquadramento sem ser enquadrado; o conhecimento que não foi dito em cena, mas determinou o que foi filmado; a presença do que está fora de quadro, mas que a comunidade reconhece quando assiste. Os cinemas indígenas não são, portanto, menos elaborados, mas, sim, orientados por outros critérios.

“ Quando você vai filmar alguma coisa, às vezes aparece um galãozinho na imagem. Para nós, aquele galão pode ter muito significado dentro da cena. Mas, para o karaí [não indígena] é apenas algo que precisa ser retirado dali. É a mesma coisa quando aparece um cachorro. Logo dizem: ‘manda o cachorro sair dali para deixar a imagem mais limpa’. Por isso eu falo que eles querem mostrar uma realidade que acaba sendo uma ilusão produzida pelo próprio olhar. Eles não conseguem enxergar o que existe para além da imagem. O nosso modo de trabalhar e de filmar é diferente desse olhar. Preferimos mostrar uma imagem de um jeito que o karaí não faria. Eles podem dizer: ‘não, o rosto vai ficar muito grande, vai aparecer demais’. Mas o que queremos mostrar é justamente outra coisa: o olhar da pessoa, o brilho que está ali. Ao mesmo tempo que você filma, aquele também é um lugar e um momento de encontro, em que você precisa se conectar com a imagem. Os brancos seguem muito as regras do cinema, ficam presos a elas. Nós trabalhamos de outra forma. A gente senta, conversa: ‘olha, veio essa imagem na minha cabeça, vamos filmar’. Saímos, filmamos. Por isso, dentro do nosso coletivo, trabalhamos muito com a ideia de imagens livres, do nosso jeito, com um modo de filmar que seja livre. ”

Jhonn Nara Gomes Kaiowá

Essa compreensão da imagem como modalidade de encontro e de presença — inseparável da dimensão espiritual que atravessa todo o processo do fazer audiovisual — articula-se diretamente com a agência que as cosmovisões indígenas atribuem às imagens. Nesses contextos, as imagens não são compreendidas como registro do passado ou representação de uma realidade que ficou para trás, mas como uma presença que age e que produz efeitos, que faz existir de outro modo aquilo que capturou: o rosto de alguém que faleceu, o canto que corria risco de desaparecer, uma memória que deve ser preservada para as próximas gerações. As imagens não se restringem a documentar a vida — podem prolongá-la, transformá-la, adoecer ou curar, ameaçar ou proteger aqueles que as produzem e aqueles que as veem. Nos cinemas indígenas, as imagens não são apenas representações: elas funcionam como marcas de relações com seres humanos e não humanos, que podem voltar a agir por meio delas.

Compreender essas dimensões é fundamental para entender não apenas como os filmes indígenas são feitos, mas também como são assistidos de formas radicalmente diferentes dentro das comunidades que os produziram, onde são vivenciados como acontecimento coletivo de encontros, provocando emoções, risos, comparações e reativando memórias.

“

Foi no forumdoc.¹¹ Era um filme das crianças Ikpeng que a gente tinha acabado de finalizar,¹² e eu fui apresentá-lo. Foi a primeira vez que vi uma sala de cinema daquele jeito: um telão enorme, um monte de gente, tudo escuro, um silêncio total, só o som do filme. Dá uma sensação de que você está lá dentro. Naquele período, uma parenta nossa tinha falecido, e ela aparecia no filme. Quando vi a imagem dela na tela, parecia que ela estava ali, na minha frente, viva. Foi muito emocionante. Ver a imagem dela daquele jeito, numa tela grande, com tantas pessoas assistindo, me marcou muito. Também fizemos a gravação dos cantos do Yumpuno.¹³ Hoje, eu penso que foi uma das coisas mais importantes que a gente fez. Graças a nós, esse áudio ficou gravado. A gente conseguiu registrar com som de boa qualidade e, até hoje, os mais novos que estão aprendendo a cantar, quando não têm um cantor por perto, usam esse áudio para aprender mais. Foi muito bom, muito importante.

”

Natuyu Txicão

66 Tem um ancião aqui na comunidade, um mais velho, que faleceu este ano. O registro que temos do conhecimento dele foi feito quando filmamos junto com as oficinas dos jovens. E, toda vez que passa a imagem dele, o jeito de falar, o jeito de dizer as coisas, a postura de sentar, isso fica para sempre. Toda vez que as pessoas veem, se emocionam. É uma imagem que está para fora, mas que é, principalmente, para dentro da comunidade, e faz diferença. Agora ele ancestralizou, e as pessoas não teriam mais como lembrar dele da mesma forma. Os mais novos que vão crescendo também não tiveram acesso a essa pessoa. Através desses filmes, eles vão ver que essa pessoa existiu, o que ela contribuiu e o conhecimento que ela tinha. A gente também vai formando os jovens da comunidade a se assistirem, a se reconhecerem. Então, eu acho que é necessário e importante ver um filme.

99

Glicéria Tupinambá

Essas dimensões aparecem reiteradamente no conjunto das entrevistas — a temporalidade, a coletividade, a espiritualidade, o comprometimento com os territórios e os direitos coletivos e o princípio da imagem como encontro e presença — e se expressam em uma grande diversidade interna: cada povo tem suas cosmologias, suas línguas, seus protocolos e seus modos de narrar, e cada contexto de formação, as configurações criativas de cada coletivo, as singularidades de cada realizadora produzem filmes únicos, que emergem do encontro entre pessoas, territórios e práticas. Tomar essa produção a partir de uma mesma categoria temática, independentemente de suas diferenças estéticas, políticas e cosmológicas, é reproduzir no campo audiovisual a mesma operação de apagamento que o Estado brasileiro pratica historicamente sobre os povos indígenas: a simplificação de uma multiplicidade irreduzível a uma identidade genérica. O que se revela, ao contrário, é um campo marcado por tensões criativas entre gerações, entre territórios, entre modos de fazer que se diferenciam e se reconhecem ao mesmo tempo. É precisamente essa diversidade — de olhares, tempos, modos de organizar o trabalho e de conceber a imagem — que constitui a potência dos cinemas indígenas. Não se trata de uma variante étnica do cinema convencional, mas de um campo autônomo de escolhas formais e políticas que indigeniza o cinema de infinitas formas, transformando-o e recriando-o por dentro.

“ É muito diferente a questão de como aborda, do que gosta e da linguagem que usa. E é bonito isso, acho muito importante, porque é muito diverso. Quando falam em cinema indígena, colocam tudo em um bolsão, mas existe muita diversidade na própria forma de fazer. Talvez uma coisa em comum entre nós seja a urgência da produção, que passa pelo universo que cada um tem. Cada cineasta indígena procura trazer e retratar algo do seu próprio universo, algo que é da gente. ”

Graciela Guarani

Cinema como contexto de encontro entre mundos

O audiovisual indígena inaugurou-se historicamente como parte do encontro mais amplo entre os povos originários e a sociedade do entorno — seus agentes, seu aparato técnico, suas instituições. Como vimos, o ponto de inflexão se dá quando a câmera muda de posição, quando pessoas indígenas passam a produzir suas próprias imagens, a partir de seus próprios critérios, escolhas e perspectivas. A história do audiovisual junto aos povos indígenas demonstra movimentos em tensão permanente: de um lado, o uso da câmera como instrumento de controle, administração e produção de narrativas externas sobre os povos, e de outro, o audiovisual como campo de aliança, como ferramenta de luta política, de fomento à autonomia e de construção de protagonismos indígenas.

Como disse Ailton Krenak,¹⁴ o encontro entre os povos indígenas e o mundo ocidental não aconteceu de uma vez por todas em um único momento. Ele acontece todos os dias — em contextos e escalas variáveis: na construção de usinas hidrelétricas e rodovias que impactam os territórios, nas frentes de garimpo e desmatamento, na influência crescente de missões religiosas.

Essa mesma lógica de violência, de subalternização e de exploração se reproduz no campo audiovisual, em uma escala menor e mais sutil: quando profissionais não indígenas chegam aos territórios com roteiros fechados e cronogramas inflexíveis; quando editais são redigidos em uma linguagem inacessível e exigem instrumentos jurídicos e contábeis que as cineastas indígenas raramente dominam; quando festivais programam filmes indígenas exclusivamente em mostras temáticas separadas da competição principal; quando produtoras contratam cineastas indígenas não pelo que fazem, mas pelo que representam — usando sua presença como credencial de acesso a editais e financiamentos sem que isso se traduza em poder criativo ou decisório.

Mas o “eterno retorno do encontro” carrega também sua outra face: a possibilidade de construção de protagonismos indígenas e de alianças genuínas. Protagonismo que se materializa quando cineastas indígenas ocupam as posições de decisão no campo audiovisual — na curadoria de festivais, nos comitês de seleção de editais, nas diretorias de instituições culturais, nas salas de desenvolvimento de projetos —, quando os coletivos operam nos territórios com autonomia crescente sobre suas próprias narrativas, seus próprios arquivos e seus próprios recursos. As alianças se reconhecem por abrir passagem a esses protagonismos e pelo trabalho na criação das condições necessárias para que tais protagonismos se expressem e se ampliem: financiamentos que chegam diretamente às realizadoras, formações que respondem às demandas que elas mesmas identificam, relações construídas ao longo do tempo, e não na duração de um projeto. Os cinemas indígenas nascem, portanto, desse encontro tenso e potente entre mundos, e carregam em si os desafios e as possibilidades que marcam essa origem.

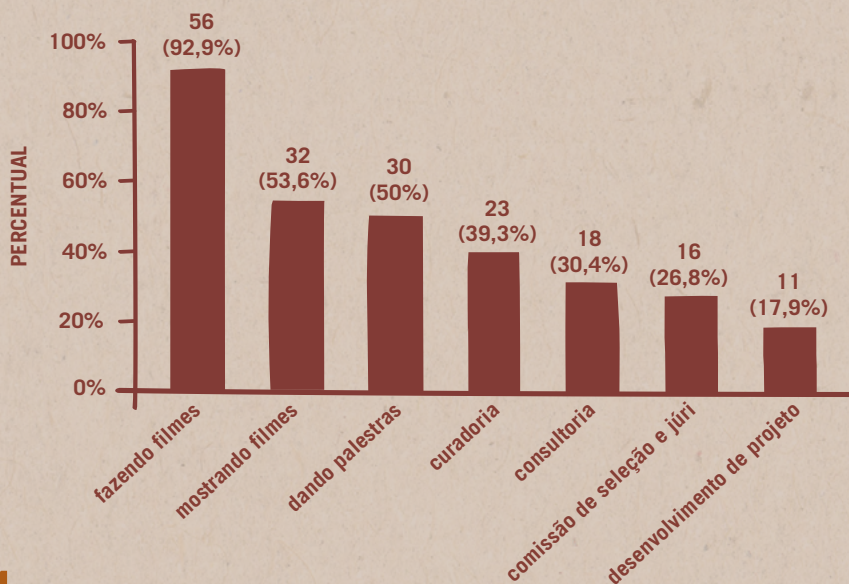
66 É nesse encontro que a gente cria uma linguagem do cinema indígena. Esse olhar do cinema indígena é diferente do cinema posto na universidade, que tem um olhar europeu. O cinema do Brasil não é um olhar brasileiro, não é um olhar de periferia, não é um olhar de um cinema que acontece e surge das necessidades. Não é o cinema indígena. Esse olhar, essa dinâmica que a gente propõe, ainda está sendo construída para entender o que é o cinema indígena. Na verdade, ele ainda não está definido. É essa a oportunidade de dar espaço para aquilo que os indígenas estão querendo transmitir, falar, representar e registrar. Então, essa vertente do cinema indígena ainda não está posta, ainda não está bem amarrada, mas seguimos produzindo essas narrativas outras a partir das imagens.

Glicéria Tupinambá

”

Os relatos das cineastas entrevistadas mostram que 93,3% delas já tiveram experiências de trabalho com não indígenas, em formatos que vão da produção de filmes às palestras, da curadoria à participação em bancas de seleção.

Trabalho audiovisual com não indígenas



Os dados revelam, no entanto, uma assimetria que precisa ser nomeada. A maior parte das cineastas teve experiências de trabalho com não indígenas nas funções práticas e de execução: fazendo filmes (92,86%), mostrando filmes (53,57%), dando palestras (50%). Nas funções que o campo audiovisual não indígena tende a valorizar como intelectuais e estratégicas — curadoria (39,29%), consultoria (30,36%), desenvolvimento de projeto (17,86%), comissão de seleção e júri (26,79%) —, a maioria das cineastas permanece sistematicamente à margem. Esse contraste não é acidental ou fortuito, mas demonstra que, mesmo no interior das colaborações, uma hierarquia estruturante se mantém: as cineastas indígenas têm ocupado cada vez mais espaço para fazer e mostrar seus filmes, mas sem influenciar e decidir sobre as condições em que isso acontece.

“ Considero essenciais os trabalhos interculturais, com pessoas indígenas e não indígenas juntas, transformando, fazendo e criando. Mas, quando a gente fala de cinema indígena, comunicação indígena ou qualquer outra atividade, é preciso ter sensibilidade e entender um contexto mais amplo, aquilo que as pessoas passam e sofrem para ocupar determinados lugares e poder ser protagonistas das próprias narrativas, sem serem mais usurpadas por narrativas alheias. E isso não diz respeito a uma, duas ou três pessoas. A gente está falando de um contexto geral. É sério. Às vezes, quando a gente fala disso, algumas pessoas pensam: ‘Meu Deus, ela está falando comigo, sou eu’. Mas não entendem que estamos falando de uma experiência de vida, daquilo que experimentamos desde jovens em diferentes espaços, enquanto mulher e cineasta indígena. ”

Renata Tupinambá ‘Aratykyra’

É precisamente porque a colonização é um processo histórico contínuo, e não um evento do passado, que essas questões se recolocam sempre, mesmo quando o contexto reúne pessoas com boas intenções. Cada novo projeto, cada nova colaboração repõe as mesmas perguntas: quem decide? quem recebe

crédito? quem é pago? quem tem voz nas escolhas criativas? quem detém os direitos sobre o que foi produzido? Essas não são questões que se resolvem de uma vez por todas, mas que precisam ser negociadas a todo instante, em cada contexto e relação. O bom encontro que produz aliança exige muito além da boa vontade individual. Para que ele de fato aconteça é necessário compreender as diferenças como característica própria do encontro entre indígenas e não indígenas; e cultivar a consciência de que as desigualdades que perpassam esse encontro são um reflexo da colonização, e que devem ser ativamente reparadas. Da parte dos profissionais e instituições não indígenas que desejam colaborar de forma justa e simétrica, isso exige atenção contínua e letramento em relação aos aspectos materiais e simbólicos que conformam o cinema como lugar de encontro entre mundos — e é para contribuir com esse processo que esta pesquisa-mapeamento foi elaborada.

O campo das colaborações: a continuidade da exploração do trabalho e a possibilidade de alianças

Como vimos, a colaboração entre cineastas indígenas e não indígenas é parte constitutiva da história e do presente dos cinemas indígenas — dado confirmado pelo fato de que 93,3% das cineastas entrevistadas já trabalharam com não indígenas, em formatos que vão de equipes mistas em produções independentes a parcerias em laboratórios e residências artísticas, de participações em júris à contratação por produtoras não indígenas. O que os relatos revelam é que essas colaborações acontecem em condições muito variáveis: em alguns casos, são construídas ao longo do tempo, fundadas em convivência, confiança e conhecimento mútuo — e funcionam. Em outros, chegam sem a base que tornaria possível uma boa colaboração: sem o trabalho prévio de conhecer o povo, sua história e as especificidades de suas práticas culturais; sem a sensibilidade em relação aos tempos comunitários e às formas coletivas de trabalho; sem o entendimento de que colaborar com cineastas indígenas e suas comunidades não é uma operação exclusivamente técnica.

“ O não indígena, muitas vezes, passa dos limites e não respeita nossos conhecimentos. Uma vez, dois colaboradores queriam filmar crianças no rio bem cedo, na cheia. Eu avisei que não podiam ir por causa das arraias, mas não acreditaram em mim. Quase aconteceu um acidente. Eles abusam da nossa disponibilidade. Antigamente, filmavam nossos povos sem autorização; hoje, eu coloco regras. ”

Kujãesage Kaiabi

O que torna o campo das colaborações particularmente complexo é que as práticas raramente se apresentam como tais. Eles operam, na maior parte das vezes, sob a aparência de oportunidade, de generosidade, de parceria. Um profissional que chega a um território convicto de que está “abrindo espaço”, “dando voz” para cineastas indígenas pode, ao mesmo tempo, estar retendo os direitos sobre os filmes produzidos, ocupando as funções criativas de decisão, contratando profissionais indígenas por remunerações muito abaixo do mercado. Existe ainda a falta de letramento sobre as assimetrias que estruturam esse encontro, uma benevolência romantizada que reproduz exatamente o que diz querer superar, e há, sobretudo, o racismo.

“ Muitas vezes eu percebia essa falta de cuidado, falta de escuta. E falta também de iniciativa em colocar a gente nessas posições de cabeça de equipe, dessa parte de criação. Então, muitas vezes, a gente está ali só como alguém que tem que cumprir uma ordem sem poder dar uma opinião nem nada. ”

Natália Tupi

“ A dificuldade maior é de uma escuta realmente ativa, uma escuta mais sensível, não julgando, não se colocando como superior, entendendo de fato o contexto de cada pessoa, cada vivência. Muita gente tem traumas, inclusive tem gente que larga esses projetos audiovisuais porque não aguenta a pressão, igual a galera, que às vezes, não consegue concluir a faculdade porque não aguenta a pressão naquele ambiente. Não é uma brincadeira, não é um mimimi. Acho que, quando a gente está trabalhando com pessoas indígenas, tem que estar disposto a escutar e entender caminhos que podem auxiliar alguma demanda que vem surgindo. ”

Renata Tupinambá 'Aratykyra'

“ Eu estava como terceira assistente de direção. Então, meu trabalho basicamente era só no set. E a diretora me chamou pra ler o roteiro antes que todo mundo. E eu fiquei meio confusa, eu fiquei tipo '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 tava 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'. Tipo, 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 sei. ”

Emília Pewa'u Top'Tiro

No campo das colaborações no audiovisual, o racismo e o sexismo manifestam-se de muitas formas diferentes: contratos abusivos, convites não remunerados, subestimação intelectual e técnica das cineastas indígenas — a suposição de que sabem menos sobre cinema do que seus pares não

indígenas, de que precisam ser tuteladas nas decisões criativas, de que sua presença agrega identidade, mas não expertise. Nesses contextos, o racismo tem operado menos como hostilidade declarada, mas funciona a partir de uma estrutura de pressupostos que organiza as relações, definindo quem tem autoridade para decidir, quem precisa justificar sua presença, quem pode cobrar e quem supostamente deveria agradecer por um trabalho entendido como uma oportunidade.

O sexismo opera nessas relações de forma igualmente estrutural, e frequentemente entrelaçado ao racismo. Às cineastas indígenas recaem, com enorme desproporção, as funções de suporte e organização — logística, alimentação, cuidado com as comunidades —, enquanto as posições de direção, roteiro e decisão criativa tendem a ser ocupadas por homens, indígenas ou não. Há também uma dimensão de invisibilização específica: o conhecimento que essas mulheres carregam sobre seus territórios, suas comunidades e suas práticas culturais é, frequentemente, mobilizado como recurso das produções, mas raramente reconhecido como expertise: considera-se que as mulheres sabem menos e o que sabem precisa ser validado por algum homem. Nomear essa dimensão não é secundário, mas sim parte do entendimento de que as assimetrias que atravessam o campo das colaborações com as cineastas indígenas não se reduzem a uma única estrutura de poder, mas se constituem a partir do cruzamento interseccional de várias dessas estruturas.

“ A maioria que trabalha no audiovisual sofre preconceito vindo dos homens. Já ouvi falar que são os homens que têm que estar ali na frente, que essa coisa de audiovisual é dos homens. É muito assim, você vai em algum lugar e quem mexe na câmera é o homem, e quem faz o filme é o homem. ”

Dany Kaiowá

Diante desse quadro, as cineastas indígenas estão cada vez mais fortalecidas para nomear as assimetrias que atravessam essas situações e disputar ativamente as condições em que colaboram. Sabem identificar quando um convite encobre uma forma de abuso, quando uma função técnica esconde uma demanda de consultoria não remunerada, quando a boa intenção de um parceiro não indígena não se traduz em reconhecimento real de sua capacidade e protagonismo.

66 As pessoas gostam de me empurrar para umas coisas que eu não quero fazer... 'Ah, vem dirigir esse filme comigo, porque você é indígena, e a gente vai usar isso pra passar', sabe? Eu não gosto disso. Eu não empresto meu nome, não empresto mais [...] E também tem uma coisa que eu acho que é a que mais me incomoda. Às vezes, eu acho que as pessoas me contratam pensando que eu sou meio burrinha. Que eu tenho menos noção do que elas do que é o cinema. Aliás, na própria faculdade tinham muitos tratamentos com os meus colegas de que 'Ah, não, você não entende. Porque você não assistiu muitos filmes, sei lá, de cineasta estadunidense'. E hoje, mais segura, eu tenho a capacidade de falar: 'e você não assistiu nenhum cineasta indígena. 99

Emília Pewa'u Top'Tiro

66 Mas não deixa de ter pessoas que, às vezes, perguntam: 'você é de verdade?' E eu falo assim: 'existe de mentira?' Acontece isso. É falta de conhecimento, não sei. De um modo geral, a gente se dá bem. Mas existe preconceito. Você ainda percebe. Às vezes, tem lugar que você vai, e as pessoas olham com o narizinho arrebitado. 99

Edilene Payayá

Apesar de tudo isso, as cineastas seguem apostando na importância das colaborações — e muitas delas são descritas como experiências genuinamente boas, de aprendizado mútuo, de respeito e de construção coletiva. Quando fundadas em convivência real, em escuta e no reconhecimento do protagonismo

das realizadoras indígenas — de sua competência técnica e criativa, de seu conhecimento sobre os territórios e as comunidades que filmam —, essas parcerias produzem algo que nenhuma das partes produziria sozinha: obras, práticas e relações que carregam a marca de uma convivência fecunda.

“ Trabalhar com não indígena, pra mim, é um caminho que dá muito certo. A gente está nessa construção coletiva por um projeto, por um objetivo. E essa é a importância de ter formações, né? Câmera, montagem, som. Então você vê que é uma equipe. Sempre será uma equipe, para não sobrecarregar também na hora de produzir algo. Mas eu tenho tido uma experiência excelente nessas produções coletivas com não indígenas, principalmente mulheres. Nessa minha história toda, sempre foram mulheres no meu caminho. ”

Francy Baniwa

“ Com o tempo [...] os não indígenas também aprendem com as discussões. Eu também aprendo com eles. Então, eu acho que acaba sendo uma coisa bem interessante essas trocas entre pessoas indígenas e não indígenas. Tanto para mim, como conhecimento, quanto para eles, no sentido de entender um pouco mais sobre esse mundo, que é um mundo que não necessariamente é o que eles conhecem. Então, acho que é interessante. ”

Olinda Tupinambá

“ Por incrível que pareça, foi até uma feliz surpresa. Como falei, o audiovisual foi uma área onde eu encontrei respeito e visibilidade. Onde as pessoas não parecem se dividir por etnia, nem por fragmentação racista. As pessoas não indígenas com quem eu trabalhei até agora no cinema foram pessoas que não tiveram limitação nessa parte de classe, gênero, raça e etnia. [...] Então, eu recebi muito respeito e reconhecimento, inclusive, como pessoa, foi dignificante pra mim. ”

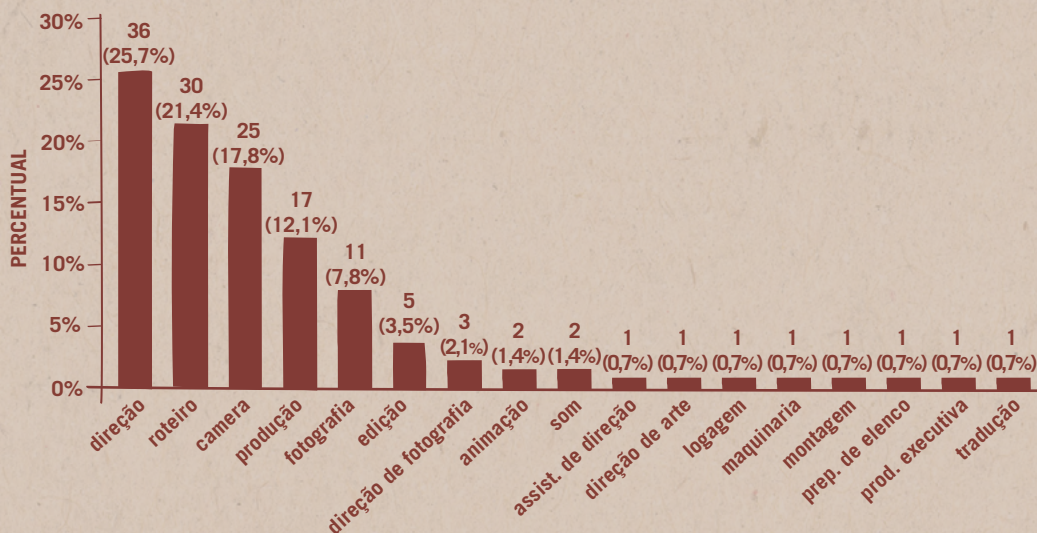
Yvoty Rendyju

Áreas de atuação no campo audiovisual

A maioria das cineastas exerce diferentes funções na realização de seus próprios filmes, sendo direção, roteiro e câmera as mais frequentes. Como vimos, 80% trabalham em equipe e 58% integram coletivos nos quais as funções não se organizam como especialidades estanques, mas circulam entre as pessoas, alternam-se, intercalam-se e, muitas vezes, sobrepõem-se. Em um mesmo filme, uma cineasta pode assumir a direção em determinado momento e a fotografia em outro, ou exercer as duas funções simultaneamente. Assim, as áreas de atuação das mulheres indígenas no audiovisual operam também em outros critérios se comparadas às atuações não indígenas.

É importante destacar que a experiência consistente adquirida em determinada área na realização dos próprios filmes não significa necessariamente que essas cineastas também atuem nessa função como profissionais contratadas no mercado audiovisual.

Quais suas principais áreas de atuação no audiovisual?

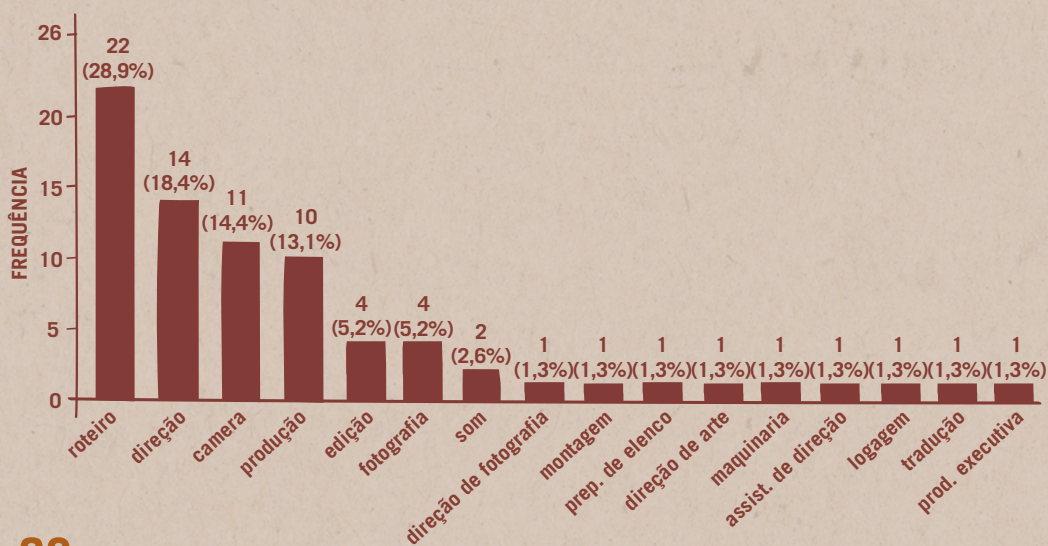


Tem crescido o interesse de cineastas e produtores não indígenas em incluir profissionais indígenas em suas equipes, especialmente quando os projetos abordam temas indígenas ou são realizados em seus territórios. Esse movimento amplia as oportunidades de trabalho, mas ainda persiste a dificuldade em localizar profissionais com os perfis procurados. Como consequência, muitas vezes são as mesmas pessoas que acabam sendo convidadas.

Nesse contexto, a Rede Katahirine desempenha uma função importante ao dar visibilidade ao trabalho das cineastas e atuar como elo entre as produções que desejam contratar profissionais indígenas e as mulheres indígenas interessadas em trabalhar em áreas específicas do audiovisual.

Entre as entrevistadas, 31 atuam ou já atuaram em filmes de terceiros, em produções não indígenas, exercendo funções específicas. Roteiro (28,9%), direção (18,4%), câmera (14,5%) e produção (13,1%) são as especialidades mais frequentes.

Principais áreas de atuação das entrevistadas que trabalham em filmes de terceiros





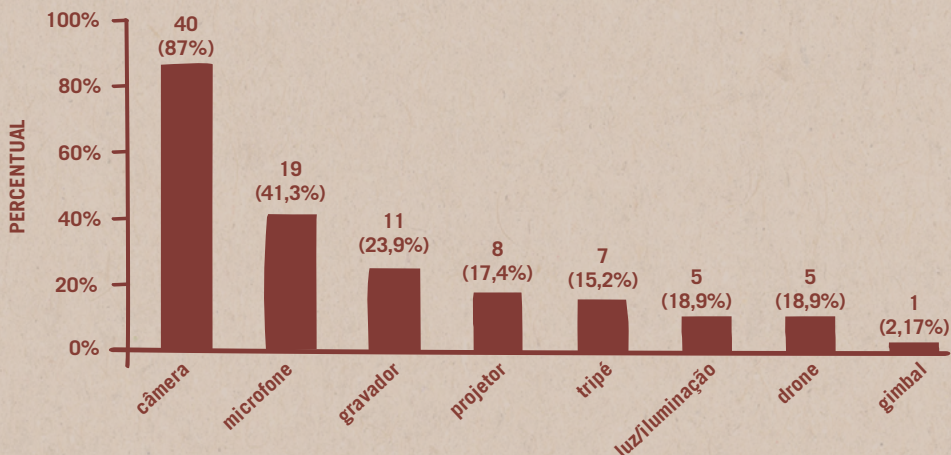
Dificuldades materiais da produção audiovisual das mulheres indígenas

As desigualdades materiais que as estruturas coloniais produzem incidem diretamente sobre as condições em que cineastas indígenas fazem seus filmes — e se aprofundam quando consideramos o recorte específico das mulheres, que enfrentam, além das barreiras estruturais comuns ao campo audiovisual indígena, as hierarquias de gênero que operam tanto nas instituições não indígenas quanto, em alguns contextos, nas próprias comunidades. O que veremos agora, em maior detalhe, são os desafios que essas estruturas impõem às condições cotidianas de produção — as barreiras financeiras, materiais, logísticas e relacionais que determinam o que pode e o que não pode ser feito.

Equipamentos e edição

Mesmo que 76,67% das cineastas entrevistadas tenham acesso direto e cotidiano a equipamentos audiovisuais, a dificuldade em acessá-los aparece em seus relatos como um grande obstáculo à continuidade de sua produção. Compreendemos essa aparente contradição nos dados quando se observa o que esse acesso efetivamente significa: entre os equipamentos disponíveis, a câmera lidera com ampla vantagem (86,96% das menções), seguida pelo microfone (41,30%) e pelo computador (34,78%). Equipamentos de suporte — tripé, iluminação, drone, gimbal, entre outros — aparecem com frequência muito menor, o que indica que a maioria das cineastas trabalha com o mínimo necessário para filmar.

Acesso a equipamentos audiovisuais no dia a dia



O acesso aos equipamentos é, portanto, parcial, pois garante apenas a etapa da captação das imagens. Isso fica ainda mais evidente quando consideramos os dispositivos necessários para edição: sem computadores com capacidade de processamento adequada, sem softwares de edição, sem HD externo para armazenamento e sem conectividade estável para transferência de arquivos – filmar é apenas o começo de um processo que, frequentemente, trava antes de chegar à finalização. As cineastas relatam que os materiais gravados ficam parados, aguardando oportunidades para edição e finalização que demoram muito para acontecer, e que, muitas vezes, acabam nem se realizando.

“ Tenho projetos do ano retrasado que estão parados. A gente não teve recurso para a edição. [...] A gente precisava rever todo o material. Então está parado porque a gente não tem recurso para finalizar.

Francy Baniwa

”

As 23,33% das entrevistadas que não têm acesso cotidiano a todo tipo de equipamentos enfrentam uma dependência ainda mais aguda: equipar uma produção significa depender de empréstimos, de parcerias ou de recursos de editais que, muitas vezes, não chegam, condicionando o ritmo e a autonomia criativa de cada projeto ao que está disponível no momento.

Conectividade virtual e distâncias geográficas

O acesso à internet é permanentemente precário para 23,33% das cineastas entrevistadas. Esse obstáculo se multiplica ao longo de toda a cadeia da produção audiovisual: dificulta a pesquisa, compromete reuniões online com parceiros e produtoras, impede o upload de arquivos pesados, atrasa a submissão de projetos em editais com prazo. Em territórios onde a energia elétrica é intermitente e o sinal é compartilhado entre muitas pessoas, mesmo as tarefas mais básicas do trabalho audiovisual em ambiente digital tornam-se operações logisticamente complexas.

As distâncias geográficas dos centros urbanos também pesam nas dinâmicas do fazer audiovisual das mulheres indígenas: participar de uma formação, de um festival ou de uma reunião de produção implica custos — de combustível, frete, alimentação — que raramente são previstos nos orçamentos das instituições que fazem os convites. Não se trata de uma dificuldade circunstancial, mas de uma desigualdade que penaliza as cineastas que vivem em territórios com menor acesso à infraestrutura digital e de transporte, ampliando a distância entre elas e os espaços onde as decisões sobre o campo audiovisual são tomadas.

“ Já teve casos de convidarem, e a gente passar o orçamento dos custos de saída da aldeia, tanto de barco, de alimentação, hospedagem, e não quererem mais levar por ser muito caro. ”
Beka Munduruku

“ A gente vê um pouco de dificuldade de deslocar da nossa aldeia para fazer essas viagens. O ponto negativo é o fato de vir de muito longe e receber muito pouco. Ou não receber nada. [...] Porque tem a questão da alimentação, do deslocamento. Por exemplo, sair da minha aldeia, pegar o barco, pagar combustível para a ida e volta, pegar carro de Tarauacá para Rio Branco, dormir em algum canto, pegar Uber pra ir pro aeroporto, então tudo isso é gasto também. E tem alguns que chamam a gente e que pagam essas coisas e dá alguma coisinha, mas tem alguns que chamam e dão o dinheiro, mas acaba tudo nesses gastos. ”

Lira Mawãpai Hunikui

Maternagem e redes de cuidado

Na perspectiva das cineastas indígenas, viagens e deslocamentos envolvem muitas questões sensíveis, que precisam ser devidamente acolhidas no desenvolvimento de projetos e no planejamento de eventos com a participação delas. Entre as entrevistadas, 28,33% relatam não viajarem sozinhas, e que a companhia de membros da família, especialmente de filhos e netos, é condição para que saiam de seus territórios.

Nas comunidades indígenas, o cuidado com crianças não é uma responsabilidade individual ou nuclear — é uma prática coletiva, organizada por redes amplas de parentesco. Avós que criam netos, tias que assumem sobrinhos, primas que se revezam: a maternagem é uma incumbência distribuída entre muitas pessoas. As crianças circulam junto com os membros de sua família — levá-las a reuniões, filmagens e eventos é parte dos modos indígenas de viver e trabalhar, não uma exceção a ser negociada ou um problema a ser resolvido. Quando uma cineasta precisa levar uma criança e outras parentes a um evento, não se trata de uma necessidade pessoal, muito menos de um capricho, mas de uma responsabilidade comunitária. A essa responsabilidade se somam os protocolos de resguardo que envolvem a maternidade e a saúde das crianças pequenas: os tempos e procedimentos do puerpério variam culturalmente, podendo se prolongar. Além disso, circular

pelo mundo do audiovisual sendo uma mulher indígena implica ainda navegar por sistemas complexos de transporte, tecnologia e burocracia construídas sem considerar a diversidade linguística e cultural dos povos originários — e enfrentar, muitas vezes sem rede de apoio, os custos logísticos desse deslocamento. A isso se somam as dimensões afetivas do deslocamento: a preocupação com a família que ficou na aldeia, a saudade que pode adoecer tanto quem sai de viagem quanto quem espera o seu retorno.

Essas questões são entendidas pelas próprias cineastas como um aspecto fundamental para a garantia das boas condições de trabalho das mulheres indígenas e precisam ser devidamente acolhidas no desenvolvimento de projetos e no planejamento de eventos com a participação delas. Os profissionais e instituições não indígenas raramente sabem reconhecer ou acolher essas dimensões, por conta da lógica ocidental, que separa de forma rígida a vida profissional da vida familiar, o que não corresponde às dinâmicas indígenas de existência e trabalho. Quando essa separação é imposta como condição para a participação e presença das cineastas indígenas, opera-se uma forma silenciosa de exclusão, e seus efeitos são concretos: realizadoras mães que abriram mão de editais, que perderam festivais, que se afastam do audiovisual por falta de condições e de suporte institucional.

“ Acho que falta entendimento nessa questão. Por isso eu tenho viajado menos com meu filho, porque não querem pagar ajuda de custo. A nossa aldeia, por exemplo, quando a gente vai viajar de avião, a gente tem que ir em outra cidade, e isso normalmente as pessoas não tem noção do custo que a gente tem para sair e chegar no aeroporto e muitas vezes não querem dar essa ajuda de custo para a gente ser deslocada na nossa aldeia até o aeroporto mais próximo, que geralmente é 300 reais e os táxis. ”

Patrícia Ferreira Yxapy

“ Eu vejo que as mulheres que têm filhos enfrentam bastante coisa para realizar filmes. Porque, muitas vezes, se tem uma mãe que está querendo filmar, já tem que ter uma pessoa para cuidar do seu filho. [...] Tem mulheres que são cineastas que são mães não somente de um filho, mas às vezes têm dois, três filhos. Dizendo isso, eu penso na minha prima. Ela falou pra mim assim: ‘eu tenho muita vontade de entrar pro coletivo de vocês, eu tenho muita vontade de aprender’. Mas uma coisa que prende ela em casa é que ela é mãe solteira de duas filhas. [...] Ela vê que o nosso coletivo, quando a gente está trabalhando em filme, muitas vezes a gente fica até sem almoço, porque a gente não tem apoio financeiro. Então ela fala que as crianças não iriam aguentar passar por tudo isso. Então, por isso, ela falou que está meio parada, pensando se vai assumir esse papel ou não.

Jhonn Nara Gomes Kaiowá

“ 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.

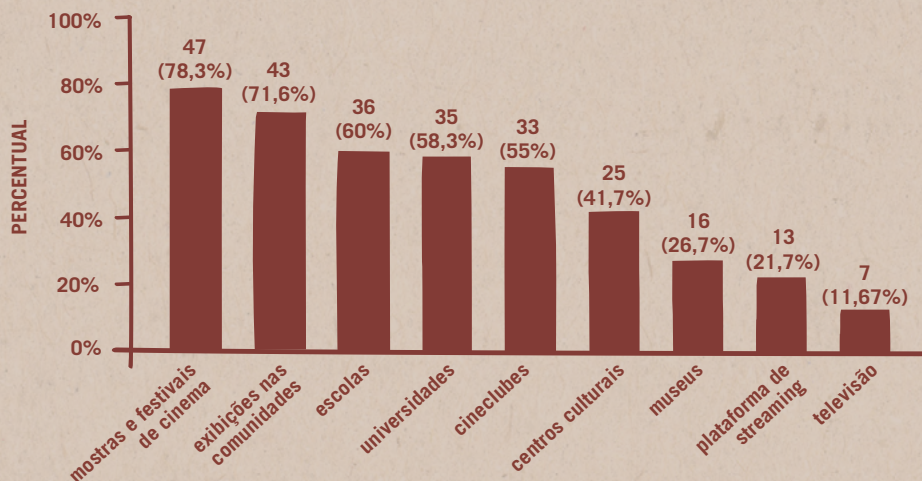
Larissa Duarte Tukano



5 - CIRCULAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO DOS FILMES

Os cinemas indígenas chegam até seus públicos por muitos caminhos, e nem todos eles passam pelo mercado audiovisual. A lógica de distribuição dos cinemas indígenas é orientada por princípios e objetivos diferentes daqueles que organizam o sistema audiovisual não indígena.

Circulação da produção audiovisual das cineastas entrevistadas



Os dados do mapeamento revelam que o campo de circulação da produção audiovisual das mulheres indígenas é diverso. Mostras e festivais de cinema lideram as menções das entrevistadas (78,33%), seguidos pelas exibições nas comunidades (71,67%), em escolas (60%), universidades (58,33%) e cineclubes (55%). Os centros culturais aparecem em 41,67% das menções; museus, em 26,67%; plataformas de streaming, em 21,67%; e televisão, em apenas 11,67%.

Esse conjunto revela uma circulação que se dá, predominantemente, em espaços educativos e culturais — escolas, universidades, cineclubes —, além das próprias comunidades. Trata-se de uma forma de circulação que aposta na formação de público como estratégia, que privilegia o encontro presencial e o debate, que entende o filme como ferramenta de diálogo, e não como produto de entretenimento.

A diferença entre essas lógicas de distribuição manifesta-se, por exemplo, na enorme relevância que tem a exibição de um filme na comunidade onde ele foi realizado, entendida como sua primeira destinatária, e não como público secundário.

Para a maioria das realizadoras, a circulação comunitária e a difusão no circuito externo são dimensões complementares de estratégias de circulação que privilegiam uma distribuição ampla. O filme vai para o festival, mas antes ele deve ser visto nas comunidades que tornaram possível a sua existência.

Compreender esses elementos é o ponto de partida para uma análise que não hierarquize os circuitos de circulação, mas reconheça os efeitos distintos que cada um deles produz.

O retorno das imagens para as comunidades de origem

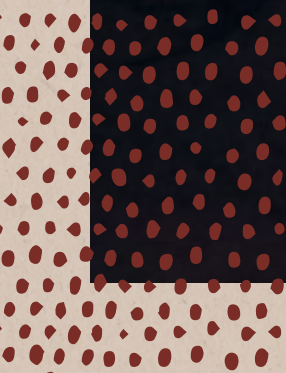
O retorno das imagens aos territórios onde elas foram produzidas é parte fundamental do que significa fazer cinema a partir de uma coletividade.

Trata-se de um gesto que movimenta dimensões políticas que nenhum circuito externo é capaz de agenciar. Quando as imagens voltam para as pessoas que nelas aparecem, para as comunidades que emprestaram suas histórias, para os mais velhos cujos saberes foram registrados, para os jovens que participaram da realização do filme, algo se transforma na relação com suas próprias memórias e com sua capacidade de narrá-las. Assim, promover o retorno das imagens é demonstrar que a comunidade não é um tema ou uma equipe de um filme, mas o seu primeiro público e destinatário.

“ Um dos meus filmes já foi exibido umas cinco vezes lá na comunidade, e toda vez eles fazem um comentário diferente. É o cachorro que morreu, é a criança que já cresceu, que não está mais daquele tamanho. É a bicicleta do menino que passou para outra criança. Então tem um lugar onde as pessoas se veem, o filme é o espelho de um tempo, então elas se veem naquilo, e aquilo provoca nelas autoestima, provoca nelas uma consciência da sua memória, provoca nelas um lugar de autonomia de falar sobre si e dos seus imaginários também. ”

Bárbara Matias Kariri

A exibição nos territórios envolve dimensões pedagógicas insubstituíveis. Quando se exibe um filme sobre a língua, sobre o território, sobre práticas culturais para a própria comunidade que ele retrata, ele não é apenas assistido, mas reconhecido, debatido, contestado, completado. As imagens provocam reflexão sobre questões que atravessam a vida cotidiana das comunidades a partir de um lugar de pertencimento, fortalecem a identidade de jovens que crescem entre dois mundos, reativam saberes que estavam adormecidos, produzem conversas intergeracionais que dificilmente aconteceriam de outra forma. Quando o filme volta ao território, ele chega não como um produto acabado a ser consumido, mas como espelho, como provocação, como conversa ainda em curso — e é nesse retorno que, muitas vezes, residem os efeitos políticos mais profundos dos cinemas indígenas.



Circulação entre territórios

“ É muito importante que esses filmes possam ser exibidos nos territórios. Além de inspirar outras mulheres a fazer filmes e a compreenderem que também têm essa capacidade, eles contribuem para ampliar o conhecimento das mulheres indígenas. Por meio desses processos, a gente sai das comunidades, conhece outros contextos e também passa a conhecer melhor nossos direitos, que, muitas vezes, não são discutidos nos territórios. Por isso, acredito que o audiovisual tem esse papel político dentro dos territórios, fortalecendo e empoderando as mulheres indígenas de diversas formas.

Tipuici Manoki

Os filmes indígenas também circulam entre diferentes territórios, levando imagens e histórias de um povo a outro. Esse movimento constitui uma forma própria de intercâmbio, que, para muitas das cineastas entrevistadas, figura entre as dimensões mais relevantes da circulação de seus trabalhos — não como alternativa ao circuito externo, mas como uma prática com lógica, objetivos e efeitos próprios. É uma circulação fundada em vínculos de reconhecimento entre povos marcados por histórias distintas de contato, espoliação e resistência, que, separados por territórios, línguas e cosmologias diversas, encontram no cinema dos parentes um espelho para suas próprias experiências — e uma forma de se reconhecerem como parte de um campo comum de luta pela soberania sobre suas imagens, seus territórios e seus modos de vida.

“ Vemos a cultura dos outros pelo cinema, temos uma troca de conhecimentos, conhecemos e acessamos outros povos. A gente se inspira pelos planos cinematográficos que os parentes fazem. É tanto uma troca de conhecimento cultural quanto das formas de filmar, os jeitos de filmar, porque a gente vê um plano que a parente fez e que é diferente, fico inspirada: nossa, aquela imagem está bonita, vou fazer igual.¹⁵

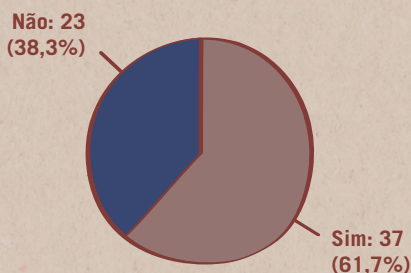
Natuyu Txicão

“ Eu vou exibir o filme da parenta Tipuici Manoki, de futebol, o *Âjáí, o jogo de cabeça dos Myky e Manoki*.¹⁶ É um documentário sobre língua e resistência. O meu território é grande pra caramba, território grande mesmo. E as crianças da minha aldeia, quando eu saí de lá, os pais não queriam mais ensinar [a língua]. Influenciavam eles a falar português em vez de falar a língua materna. E olha que lá é bem afastado da cidade grande. [...] Hoje em dia, temos dificuldade em fazer um evento de cultura lá, não tem mais corrida, não tem mais mergulho, não tem canoagem, que antigamente tinha. Então, [mostrar esse filme] é uma forma de refletir sobre tudo isso que está acontecendo, e sobre o alto índice de bebida alcoólica, de feminicídio, de suicídio, tem bastante lá na minha região. Então, por que está acontecendo isso? Um documentário que traz esses assuntos, de uma forma animada, de uma forma que não é provocante, assim, direto e reto, traz uma imagem de diversão, de memória, mas que reflete essas questões. Então, eu queria levar isso pra eles. Falar ‘Bora assistir esse filme, olha como é que eles fazem’. É uma forma de reflexão mesmo. ”

Larissa Duarte Tukano

Destacamos o fato de que 37 das 60 cineastas afirmam ter equipamento de exibição próprio ou disponível em sua comunidade. Esse dado é relevante, pois indica que a infraestrutura mínima para a exibição local existe para a maioria das entrevistadas, e que a melhor difusão comunitária depende, nesses casos, de recursos para custear a organização das exibições — o deslocamento de equipamentos e pessoas, a produção de material de divulgação, a alimentação e a hospedagem para as cineastas convidadas, a tradução ou a legendagem para línguas indígenas, quando necessário. É fundamental ainda que as políticas públicas reconheçam que a difusão dos cinemas indígenas nos territórios é uma demanda cultural e política relevante, que difere das formas de distribuição convencional e, por essa razão, exige instrumentos próprios: editais acessíveis e específicos, apoio à logística de exibição em terras indígenas, programas de formação de público nos territórios e nas escolas indígenas.

Você ou sua comunidade tem equipamentos de exibição?



Privilegiar a lógica de distribuição própria dos cinemas indígenas não significa ignorar as barreiras que impedem que os filmes das realizadoras indígenas circulem mais amplamente. Significa, antes, recusar a hierarquia implícita que coloca o circuito convencional de festivais e plataformas como o único parâmetro de sucesso, e reconhecer que as cineastas indígenas operam em um campo de circulação plural, com estratégias que respondem a demandas políticas e culturais comunitárias, e não somente ao objetivo de visibilidade no mercado.

Circulação em festivais e mostras

Dentre as cineastas entrevistadas, 81,67% já apresentaram um filme nesses contextos — o que indica que, apesar das dificuldades de inscrição, que veremos a seguir, a maioria encontrou caminhos de acesso a esses espaços, muitas vezes com o apoio de aliados e parceiros, já que 61,67% delas não sabem como se inscrever em festivais e mostras, uma barreira que compromete a autonomia sobre a circulação do próprio trabalho e que aprofunda uma assimetria já existente — em um circuito em que os convites tendem a chegar para quem já tem visibilidade e prestígio, as cineastas indígenas partem de uma posição estruturalmente desfavorável.

Esse dado é especialmente significativo porque os festivais e mostras ocupam um lugar central no circuito audiovisual: são os espaços onde os filmes são

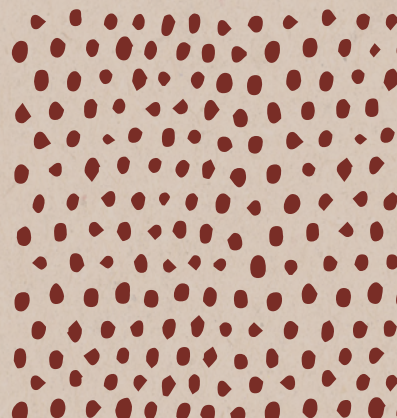
lançados e apresentados ao público, onde se constroem reputações e se estabelecem redes profissionais, onde se acessam reconhecimento institucional e visibilidade crítica. Para as cineastas indígenas, esses espaços têm ainda uma dimensão política específica: são contextos de disputa por representação e legitimidade em um campo que, historicamente, as excluiu, e nos quais a presença indígena precisa ser conquistada, garantida a cada edição.

“ Antigamente, um homem me disse que eu não seria capaz de fazer nada do jeito que um ‘homem branco’ faz. Ver meus filmes em festivais calou a boca de quem duvidava. Hoje tenho a confiança da minha comunidade e da minha família. ”

Kujãesage kaiabi

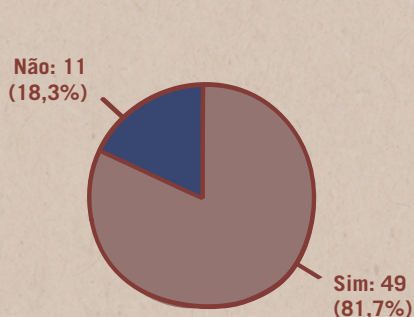
“ Eu tenho acessado alguns festivais, e poder falar do cinema indígena, do cinema das mulheres indígenas tem sido muito interessante, principalmente porque eu tenho acessado esses lugares com pessoas que querem ouvir. Então, não estou falando para o vento. São pessoas que estão ali dispostas a ouvir. Então tem sido muito bom e tem me alimentado também nessa região do cinema indígena em si, porque até então eu estava enquanto cineasta indígena, mas fazendo mais produções não indígenas. Então tem me atentado esse olhar também, para voltar mais para a minha origem, no sentido de que assim que é o cinema indígena de fato. ”

Clara Idioriê

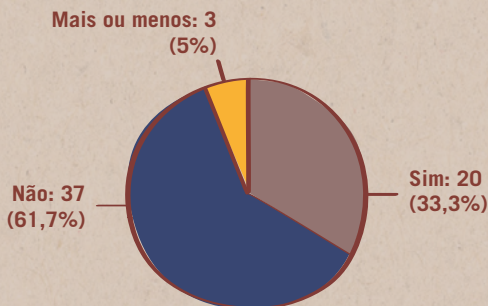




Você já apresentou um filme em festivais e mostras de cinema?



Você sabe como se inscrever em festivais e mostras de cinema?



As barreiras de acesso a mostras e festivais são múltiplas e reforçam-se mutuamente. A informação sobre as inscrições circula em redes às quais as cineastas, frequentemente, não têm acesso, exigem um monitoramento de prazos constante e especializado, que a maioria delas não tem prática e disponibilidade para fazer. Quando a informação sobre a abertura de inscrições chega, surgem então outros obstáculos: formulários complexos, exigências de materiais específicos, prazos que não consideram o tempo de deslocamento e as limitações de conectividade dos territórios, regulamentos formulados em uma linguagem que pressupõe familiaridade com termos técnicos. O resultado é que muitos filmes, que poderiam circular, não circulam. Não são vistos nem conhecidos por falta de informação e suporte técnico. No audiovisual não indígena, a distribuição de filmes é um trabalho especializado, feito por profissionais dedicados a isso. Nos cinemas indígenas feitos por mulheres, esse trabalho recai frequentemente sobre a própria realizadora, acumulado a todas as outras funções que ela já desempenha, dentro e fora da produção audiovisual. O que se perde com isso não é apenas a visibilidade dos filmes, mas também a possibilidade de

que essas cineastas construam redes profissionais amplas e que os cinemas indígenas feitos por mulheres ocupem os espaços onde o reconhecimento entre pares é produzido e distribuído.

“ Eu levo comigo meu filme para ser o apoio de palestra, algum corte pequeno, mas também para alguém se interessar e possivelmente, um festival, outros lugares e pessoas começarem a me conhecer, conhecer o meu trabalho. Então, eu mesma faço esse lobby. ”

Glicéria Tupinambá

“ É tanta coisa que a gente tem que dar conta que eu, por exemplo, vejo tanto festival que eu poderia ter ciência, mas eu não tenho, porque eu não tenho tempo de sentar e pesquisar sobre. E aí, quando perguntam ‘Ah, ficou sabendo de festival, de edital?’, não sabemos, porque, primeiro, a gente não tem muita informação sobre isso. E segundo, uma coisa que eu acho que é muito desagradável também, que acontece no mundo do audiovisual, é que muita gente sabe das coisas e não divulga. ”

Beatriz Paulina Pankararu

As cineastas entrevistadas identificam um certo padrão nas maneiras pelas quais essa circulação acontece: de forma nichada, isto é, restrita a espaços e categorias que separam previamente o cinema indígena do restante da programação, definindo de antemão onde ele pode e onde não pode estar. Raramente um filme indígena é programado simplesmente como filme — sem marcadores e categorias especiais. Há, portanto, uma lógica de separação que costuma organizar as programações e curadorias: os filmes realizados por cineastas indígenas são alocados nas categorias de cinema indígena, em sessões especiais com recorte temático, ou em programações paralelas, separadas das competições e sessões principais. Dificilmente circulam além delas, independentemente de seus méritos formais, de suas escolhas estéticas ou da universalidade dos temas que abordam.

“ Os meus filmes, especificamente, são muito nichados. Eles querem passar mais meus filmes em mostras de coisa ambiental, de... exatamente de cinema indígena. É meio raro outras mostras e festivais quererem passar.

Emília Pewa'u Top'Tiro

”

“ Acho que o Brasil vive uma realidade muito classista do acesso ao audiovisual, do acesso a produtos de audiovisual, porque as salas de cinema no Brasil são muito poucas, e os filmes, a curadoria que chega é totalmente importada da América do Norte. A gente vê uma desvalorização do cinema nacional e, conseqüentemente, a invisibilização total do cinema indígena, que é condenado a estar somente em festivais específicos ou em movimentações específicas do movimento ou das causas sociais. Eu acho que a gente tem que furar mais a bolha.

Moiara Kaxuyana

”

“ Eu acho que falta uma reeducação na sociedade como um todo, porque, às vezes, nossos filmes até entram nos festivais, mas ainda os curadores têm aquela cabeça de que os nossos filmes não são bons o suficiente para passar, então eles negam. Então isso acontece, ou senão a gente fica naquele lugar que é 'porque é indígena, vamos dar uma chance porque é indígena'.

Bárbara Matias Kariri

”

Festivais e mostras de cinema indígena

“ Precisa de muita coisa [para o cinema indígena ter mais visibilidade]. Precisamos de festivais indígenas, criados pelos indígenas, executados pelos indígenas. E também a chance de ter festivais maiores, ter mais espaço para os filmes produzidos pelo indígena.

Alana Fulni-ô

”

Na última década, temos observado o surgimento e a ampliação de mostras e festivais específicos de cinema indígena no Brasil¹⁷ e no exterior. Trata-se de um importante passo político e simbólico: são espaços de reconhecimento, encontro e fortalecimento coletivo, onde as cineastas podem ver o trabalho dos parentes, trocar referências, construir redes e afirmar a legitimidade do que fazem diante de um campo que ainda tarda em reconhecê-las plenamente. É nesses espaços que muitas cineastas indígenas tiveram seus primeiros filmes exibidos e seus primeiros contatos com o circuito audiovisual mais amplo, de modo que é inegável a importância das mostras e festivais indígenas para a construção desse campo e para sua visibilidade. As mostras e os festivais indígenas também estão presentes em outros países e continentes,¹⁸ com exibições não só em cidades, como em territórios indígenas locais. Essa circulação, por um lado, amplia a visibilidade dos filmes em um circuito expandido, e por outro, permite que cineastas se conheçam, se encontrem, se organizem em redes e ampliem seus conhecimentos sobre outros cinemas indígenas.

Porém, essa lógica que limita os cinemas indígenas a um nicho tem consequências concretas sobre a circulação e o reconhecimento de suas realizadoras. Ela restringe o alcance dos filmes a públicos que têm interesse prévio no tema e impede que os cinemas indígenas sejam avaliados por critérios simétricos em relação aos demais. Reproduz-se, assim, nas programações e curadorias, o mesmo cerceamento que as cineastas identificam em outros contextos da produção cultural, como se o que uma cineasta indígena tem a dizer só interessasse a esse público específico.

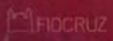
Convém então afirmar categoricamente: cinema indígena é cinema!, e os filmes feitos pelas realizadoras indígenas podem e devem circular nos mesmos espaços e nas mesmas condições que qualquer outra obra. Reconhecer isso não significa abandonar os espaços específicos dedicados às produções audiovisuais indígenas, mas recusar a lógica que os torna os únicos espaços possíveis para a circulação de filmes feitos por mulheres originárias.

FICA 
2026

27º FESTIVAL
INTERNACIONAL
DE CINEMA E
VIDEO AMBIENTAL



KATAHIRINE
REDE AUDIOVISUAL DAS MULHERES INDÍGENAS

Parceira Oficial:       
Parceira Estratégica:    
Correalização:  
Realização: 

Cinema e educação: a circulação nas escolas e redes de ensino

“ Como pode ter mais visibilidade? Eu acredito que tendo mais mostras, mais festivais, mais circulação para outros públicos. Quer dizer, só um público acessa. Fica uma coisa mais fechada. Então, eu acho que é entrar nesses espaços culturais, tentar fazer mais mostras. Circular nos lugares, eu acho que isso possibilita que mais gente conheça. Eu penso muito na questão das crianças, porque ao mesmo tempo que a gente tem essa demanda de fortalecer a educação escolar indígena e tal, mas a gente também tem uma demanda que é dar atenção para as crianças juruá [não indígena], para os jovens juruá, que têm uma educação capenga, totalmente europeia e quadrada. Então, se esses materiais também circulam nas escolas do juruá, possibilita sensibilizar e tocar essas crianças nesse lugar, dessa conexão com a floresta, com os povos, com a diversidade, com o respeito. Então, acho que são essas demandas, muito focadas no lugar educativo, eu penso. É uma ferramenta poderosa educativa, com certeza. ”

Cris Takuá

É fundamental que crianças e jovens tenham acesso ao cinema indígena durante sua formação escolar. Esses filmes ajudam a desconstruir percepções preconceituosas, genéricas e estereotipadas sobre os povos indígenas, ainda muito presentes no imaginário social. Ao entrar em contato com narrativas feitas por cineastas indígenas, estudantes passam a compreender que não existe uma única forma de ser indígena, mas uma multiplicidade de povos, línguas, territórios, histórias e modos de vida.

Levar o cinema indígena para as escolas é, portanto, uma forma de letramento racial. É ensinar e reconhecer que existem mais de 390 povos indígenas, nenhum deles redutível à imagem homogênea que o audiovisual comercial historicamente construiu. Trata-se também de formação do olhar e de interculturalidade no sentido mais concreto: não compreender a pessoa

indígena como objeto distante, mas entrar em contato com suas próprias narrativas, contadas por quem as vive.

A Lei 11.645/2008 torna obrigatório o ensino da história e da cultura indígena na educação básica, enquanto a Lei 13.006/2014 estabelece a obrigatoriedade da exibição de filmes brasileiros nas escolas. Juntas, essas leis criam a base legal para que o cinema indígena ocupe seu lugar na formação de crianças e jovens, embora, na prática, ele ainda permaneça quase ausente das salas de aula.

Garantir a presença do cinema indígena nas escolas é ampliar repertórios, a partir dos quais crianças e jovens aprendem a reconhecer o país multicultural onde vivem. Ao circular em sala de aula, essas obras contribuem para romper com visões coloniais, genéricas e estereotipadas sobre os povos indígenas, deslocando o olhar para narrativas construídas a partir da autoria, da experiência e da diversidade desses povos.

“Eles não sabem ver nossos filmes”: o problema da formação de público

Nos capítulos anteriores, vimos que os cinemas indígenas têm uma linguagem própria, e essa linguagem pode não ser imediatamente apreensível por espectadores habituados ao cinema convencional. A experiência de assistir a um filme indígena pode ser desorientadora, uma vez que exige uma disposição diferente do olhar. Essas dificuldades de apreciação alcançam também os especialistas: programadores que sempre classificam filmes indígenas como “experimentais” ou “híbridos” quando estão simplesmente diante de outra forma de narrar; análises que reforçam preconceitos e estereótipos sobre as obras, recorrendo às ideias surradas de um cinema “cru”, “ingênuo”, “processual” — adjetivos que, sob a aparência de neutralidade, hierarquizam e desqualificam, revelando, sobretudo, o desconhecimento e o estranhamento da classe cinematográfica com os cinemas indígenas. Esse quadro, no

entanto, vem se transformando — ainda que lentamente —, impulsionado pela presença crescente de filmes indígenas em festivais de expressão dentro e fora do Brasil e, de forma cada vez menos excepcional, por premiações que atestam o reconhecimento de sua potência estética e política por instâncias do próprio campo cinematográfico¹⁹.

Assim, uma das questões mais prementes que surgiu nas entrevistas com as cineastas indígenas é a demanda por formação de público, não apenas para ampliar o alcance de seus filmes, mas também, e muito especialmente, para qualificar a sua recepção.

“ Eu acho que tem diferença nas formas de entender uma produção audiovisual e o porquê de fazer um filme. [...] O não indígena tem um pouco do vício de produzir um filme que vai ter um quê mais mercadológico. [...] Pensamento mais de mercado mesmo. Já em um filme feito na aldeia pelas mulheres indígenas, o cinema tem um outro propósito. ”

Natali Mamani

Não se trata apenas de defasagens pessoais, mas de uma lacuna estrutural de letramento, que deixa curadores, avaliadores e públicos sem as ferramentas necessárias para reconhecer o valor e as particularidades do que estão assistindo. A formação de público é, portanto, uma demanda estratégica — não para tornar o cinema indígena mais palatável aos olhares ocidentais, mas para equipar diferentes tipos de espectadores com referências que lhes permitam assistir aos filmes indígenas nos termos em que foram feitos. Isso exige criar e fomentar espaços dedicados a isso: cursos livres e nas universidades sobre os cinemas indígenas e suas histórias, exhibições comentadas, publicações especializadas sobre o campo e fomento às atividades de cineclubes, tanto nas aldeias quanto nas cidades.

66 Tem que ensinar as pessoas a assistir o filme indígena e entender o filme, porque senão vão comparar sempre com outros filmes de Hollywood [...] Aí vem a sugestão de criar uma formação para essas pessoas ou criar um curso de como aprender a assistir o cinema indígena e justamente ver a diferença, quando é feito com o não indígena e quando é feito com o indígena. Porque, se você pegar esses cortes dos filmes e apresentar dentro dessa linguagem, você fala assim: 'essa aqui é uma visão indígena, e essa aqui, claramente é uma visão não indígena'. Então, tem que fazer essa desconstrução e criar a construção de como assistir o cinema indígena. Acho que dá para ter um curso sobre isso, e acho que as mulheres são pioneiras nisso, porque elas têm esse know-how diferenciado.

Glicéria Tupinambá

Criar contextos para que as pessoas aprendam a ver os cinemas indígenas é uma medida de formação de público que poderá ampliar o alcance desses filmes e, ao mesmo tempo, deslocar os parâmetros a partir do que se aprecia, se define e se avalia como um bom cinema.





6 - POLÍTICAS PÚBLICAS SETORIAIS E ACESSO A FINANCIAMENTO

O ecossistema de fomento ao audiovisual brasileiro é complexo e, como veremos, pouco acessível para as cineastas indígenas. Esse sistema movimenta volumes expressivos de recursos e, historicamente, distribui a maior parte deles entre produtoras consolidadas, majoritariamente geridas por homens brancos nos grandes centros urbanos. Nesse ecossistema, as cineastas indígenas estão em uma posição muito distante de tal núcleo de poder e recursos, resultado de um conjunto de barreiras estruturais que se sobrepõem e se reforçam. Compreender as formas pelas quais essas barreiras funcionam é o primeiro passo para transformá-las.

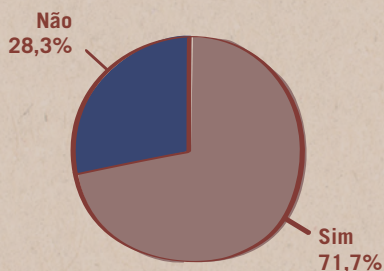
Obstáculos no acesso a financiamento

A escassez de recursos financeiros é o fator que mais aparece nas entrevistas como a principal dificuldade enfrentada pelas cineastas em suas produções. Para a maioria delas, acessar o sistema de fomento audiovisual significa enfrentar uma sequência de obstáculos, que se apresentam antes mesmo que o projeto seja avaliado. Esses obstáculos operam em múltiplos registros: na linguagem inacessível dos editais; na burocracia que a maioria não consegue cumprir; na dependência de intermediários não indígenas para acessar recursos; e na ausência de pessoas indígenas nos espaços onde as políticas são formuladas e executadas. O resultado é um conjunto de políticas públicas e um sistema de financiamento que, mesmo que busque incluir as cineastas indígenas no sistema de cotas, não as alcançam na prática.

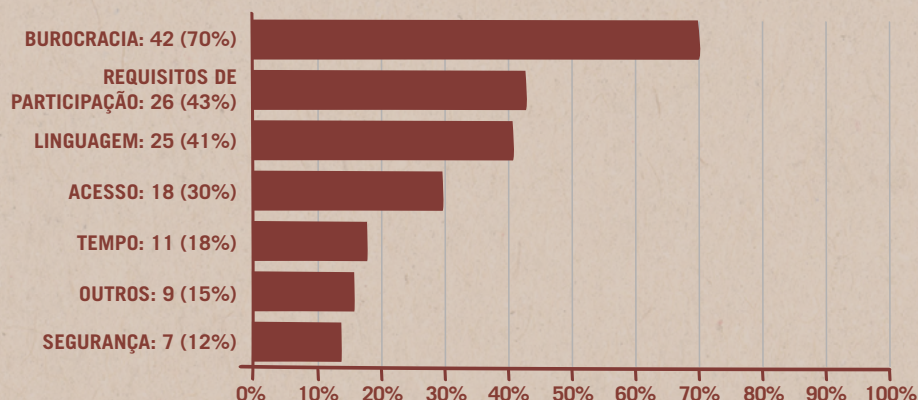
A percepção de que esses espaços não são para elas cria inseguranças e desestimula a participação nesses processos: 71,7% delas já leram um edital e desistiram de participar. Entre as razões apontadas constam: burocracia (70%); não atendimento aos requisitos de participação (43%); linguagem inacessível (41%); tempo insuficiente (18%); e insegurança (15%). Esses números descrevem um sistema que, na prática, filtra as candidaturas antes mesmo de avaliá-las.

A seguir veremos em detalhe as formulações das cineastas entrevistadas sobre cada um desses elementos e apresentaremos os dados que os quantificam e contextualizam.

Você já leu algum edital e desistiu de participar?



Por quê?



Burocracia e requisitos excludentes

- “ A gente ainda tem um formato de acesso muito difícil aos editais. As mulheres indígenas têm muita dificuldade de ter acesso, de ser contempladas. Às vezes, exigem que tenha produtora, e a gente sabe que pouquíssimas mulheres têm. A gente acaba não contemplando todos os critérios, que são muitos, e aí acaba não conseguindo. [...] E as pessoas tendem a complicar algo que poderia ser simples e que estaria fomentando a cultura, o audiovisual brasileiro feito pelas mulheres indígenas. ”

Helena Corezomaé

A burocracia documental é a barreira aos editais mais citada pelas entrevistadas. É necessário providenciar comprovantes de endereço, declarações de lideranças para o acesso à política de cotas, certidões negativas, registros de pessoa jurídica, formulários formatados segundo padrões específicos — cada documento exigido representa uma etapa que pode travar o processo para quem não tem familiaridade com o manejo de documentos e de sistemas públicos, ou que não dispõe de assessoria para navegá-los. Para cineastas que vivem em territórios, muitas dessas exigências são simplesmente impossíveis de cumprir.

- “ Eu acho que deveriam colocar em uma linguagem mais fácil, pra gente entender o que estão pedindo, e não ser tão burocrático. Eles pedem tanto documento, é tanta planilha de Excel... Mas eu acho que já fazem isso para a gente não se inscrever. ”

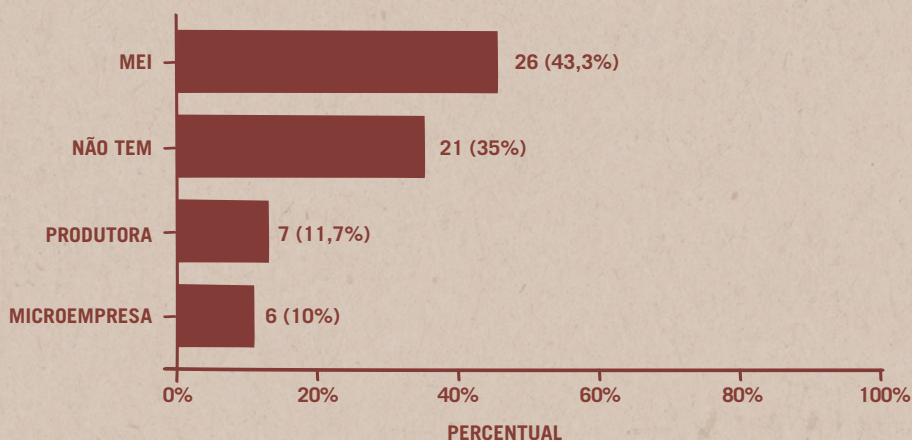
Tanawara Pataxó

- “ Difícil a forma com que os brancos fazem, né? Eles deixam tudo muito complicado. E assim, muita coisa, pra mim, foi difícil de compreender, de raciocinar. É muita, muita documentação que eu não tinha a mínima noção do que era. ”

Vanessa Fê Há

A exigência de CNPJ ou de produtora formalizada aprofunda esse bloqueio. Apenas 43,33% das cineastas têm MEI, 10% têm microempresa e 11,67% têm produtora — o que significa que mais de um terço não tem nenhum tipo de formalização jurídica, tornando a maioria dos editais simplesmente inviável para essas realizadoras. Para as que têm MEI, o código correto de atividade para captação de recursos audiovisuais nem sempre é evidente, e o teto de faturamento dessa modalidade pode inviabilizar o acesso a editais com valores mais expressivos.²⁰

Tem CNPJ?



Mas a questão não se reduz a isso: ela envolve saber como cadastrar-se nos sistemas públicos de fomento, como gerir as obrigações fiscais e contábeis que acompanham cada contrato assinado e como manter uma pessoa jurídica ativa sem incorrer em irregularidades que comprometam projetos futuros. Para as cineastas indígenas, que, na maior parte das vezes, trabalham sem estrutura de apoio e sem formação específica nessa área, tais demandas recaem sobre a própria realizadora, acumuladas a todas as outras funções que ela já desempenha. A formalização jurídica, concebida como instrumento de organização do setor, opera, em última instância,

como mais um mecanismo de exclusão, que determina, antes de qualquer avaliação de mérito, quem terá condições de concorrer.

“ Eu acho que seria melhor um edital menos burocrático, por exemplo, para quem não tem produtora. Indígenas dificilmente vão ter, sempre vão ter que precisar de algum produtor. ”

Patrícia Ferreira Yxapy

Linguagem e tempo de inscrição

A linguagem dos editais é um obstáculo que aparece com grande recorrência nas entrevistas. As cineastas apontam para o fato de que a redação desses editais é fundamentada em vocabulário excessivamente técnico, que pressupõe familiaridade com os termos jurídicos, administrativos e técnicos, com que a maioria delas não tem familiaridade. Planilhas, memoriais descritivos, portfólios, planos de trabalho, cronogramas são elementos sempre exigidos, que pressupõem competências específicas que muitas não tiveram a oportunidade de aprender.

“ Eles colocam um monte de coisa que a gente não entende. Então, assim, você não sabe nem para que servem aqueles negócios. Acho que se tivesse informações, ou pelo menos um vocabulário um pouquinho mais simples de a gente entender, eu acho que muitas de nós conseguiríamos. Teria um pouco mais de esperança de conseguir ganhar um edital desses. ”

Beatriz Paulina Pankararu

Os prazos de inscrição são igualmente excludentes. Aqui a assimetria de informação é o primeiro obstáculo: os editais circulam em redes às quais as cineastas frequentemente não têm acesso, são anunciados em canais que não chegam aos territórios e raramente chegam por vias que as alcancem a tempo.

Orçamentos e prestação de contas

Elaborar um orçamento e prestar contas de um projeto são etapas que pressupõem um domínio técnico que vai muito além do conhecimento cinematográfico. Exigem compreender como funcionam as rubricas de um projeto público, saber o que pode e o que não pode ser pago com recursos de fomento e dominar os sistemas informatizados de prestação de contas que as instituições financiadoras utilizam. Como vimos anteriormente, apenas 50% das cineastas já fizeram um orçamento de filme, na maioria das vezes com apoio de algum profissional, e apenas 46,67% já prestaram contas de um projeto — o que indica que a maioria não tem experiência nessas funções, e as que têm relatam enfrentar dificuldades consideráveis.

“ Eu acredito que a maior dificuldade em editais é principalmente a escrita. A escrita de um edital não é fácil, a gente precisa melhorar. E a parte do orçamento também. Porque a parte do orçamento é você gastar aquilo que você não tem ainda. Então acho que isso pega muito. ”

Tipuici Manoki

Trata-se de mais um problema estrutural, pois os modelos de orçamento e prestação de contas foram desenhados para produções convencionais, com equipes formalizadas, fornecedores com CNPJ e serviços que cabem nas categorias previstas. Os modos de produção indígena não se encaixam nesse modelo: remunerar serviços realizados dentro de uma aldeia sem a possibilidade de que essas pessoas emitam nota fiscal, custear o deslocamento de pessoas da comunidade que participaram da produção — tudo isso colide com categorias orçamentárias que não foram pensadas para contemplar essas especificidades. O resultado é que os(as) cineastas que conseguem passar pelas etapas anteriores e ter projetos aprovados enfrentam, na execução e na prestação de contas, um novo conjunto de obstáculos, que podem transformar a conquista de aprovação em um edital em uma nova fonte de vulnerabilidade jurídica e financeira.

“ Por exemplo, a gente quer gastar um dinheiro dentro da aldeia. Como a gente vai prestar conta de um artesão, enfim, do que fica dentro, se a burocracia não enxerga isso? Tem que ter toda uma questão legal que comprove? Então, o edital, a maioria deles não vê isso assim, para a especificidade desses lugares.

Graciela Guarani

”

Saber fazer um filme não implica saber gerir um projeto. Para as cineastas indígenas, cada etapa representa um aprendizado que precisaria ser apoiado por assessoria técnica acessível e por instrumentos mais flexíveis. Na ausência desse suporte, essas competências se tornam mais um filtro que seleciona quem consegue de fato acessar o ecossistema de financiamento audiovisual.

“ É muito difícil você fazer um filme num território indígena e que tudo tenha nota fiscal. Então, você vai pegar um mototáxi, você vai precisar comprar uma coisa num mercadinho, numa bodega, sabe? Muitas vezes. Como é que você comprova? Então, você precisa se deslocar. Tem certas coisas que você tem que criar artifícios para poder produzir, pra estar dentro das exigências que um edital pede. E aí, se você faz errado uma vez, senão você não consegue concorrer nunca mais, você fica sujo. Então eu acho que, além de fazer edital e colocar dinheiro à disposição pra gente disputar entre si, eu acho que devia ter uma formação maior e melhor de agentes não só que venham aqui ensinar você a acessar esse dinheiro, mas uma formação mesmo de cadeia de trabalhadores.

Bia Pankararu

”

A necessidade de intermediários e seus riscos

Diante dessas barreiras, muitas realizadoras recorrem a parceiros não indígenas para acessar editais, produtores, ONGs, instituições culturais que têm o saber-fazer burocrático necessário, o que implica em uma série de consequências.

Quando a inscrição e a gestão de um projeto dependem de intermediários, as cineastas muitas vezes perdem o controle sobre decisões fundamentais —

como o projeto é descrito, quais objetivos são declarados, como os recursos são alocados, quem aparece como responsável e protagonista. Projetos que nasceram de demandas comunitárias podem ser reconfigurados para atender às expectativas de quem os viabiliza administrativamente, deslocando o centro de gravidade do trabalho e de seu reconhecimento.

Essa perda de controle não é apenas simbólica, mas também material, uma vez que estrutura as condições em que o trabalho será realizado, define quem detém os direitos sobre o que for produzido e determina o quanto cada parte receberá. A dependência de intermediários, nesse sentido, reproduz no interior do processo formal de fomento as mesmas assimetrias que marcam o campo das colaborações de forma mais ampla, que discutimos em profundidade no capítulo anterior.

A exploração do trabalho não precisa ser declarada para operar: ela se manifesta também quando a cineasta assina um contrato sem compreender o que está cedendo, quando aceita condições que não negociou e quando descobre, ao final do processo, que a autonomia criativa e política sobre seu projeto pertencia, na prática, a outra pessoa.

O dado sobre contratos é significativo nesse contexto: 58,33% das cineastas já assinaram algum contrato no audiovisual, mas apenas 52,8% afirmam ter entendido o que estava escrito. Quase 28% não entenderam, e 19,4% entenderam mais ou menos. Assinar sem entender é uma vulnerabilidade que o sistema perpetua — e que só será corrigida com formação, com assessoria jurídica acessível e com a simplificação dos instrumentos contratuais.

66 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 que detinham os direitos do filme. E que só após cinco anos que eles iriam retirar do canal do YouTube, e que a gente poderia estar utilizando esses filmes que a gente produziu.

Beatriz Paulina Pankararu

99

“Isso não é para mim”: o racismo estrutural como barreira subjetiva

Além das barreiras objetivas apresentadas até aqui, há também uma dimensão subjetiva na exclusão das cineastas indígenas dos sistemas de financiamento audiovisual. Diante da percepção nítida e concreta de que os sistemas de fomento não foram pensados para contemplá-las, forma-se também um entendimento de que isso não é para elas. O que age aqui é o racismo estrutural: ele não apenas fecha portas, mas constrói, ao longo do tempo, a percepção de que essas portas não estavam destinadas a ser abertas — reflexo dos sinais contínuos que o campo audiovisual emite, de formas diversas, de que determinadas presenças não são esperadas nem desejadas. A insegurança que 15% das cineastas apontam como razão para desistir de um edital não é, portanto, uma fragilidade individual, mas uma expressão mensurável desse processo.

“ Algumas mulheres que trabalham com comunicação, que trabalham com audiovisual, às vezes mexem na câmera, têm esse conhecimento de câmera, notebook e tudo, mas têm dificuldade de poder ler o que algumas palavras estão dizendo dentro do edital. As mulheres nem sempre vão entender o que um edital está informando. ”

Kokokaroti Txukahamãe Metuktire

Os efeitos subjetivos do racismo estrutural abrangem também a percepção que as cineastas constroem sobre si mesmas e sobre o próprio trabalho. O campo audiovisual é estruturalmente elitista, e esse elitismo recai de maneira desproporcional sobre quem acumula simultaneamente as desvantagens de raça, gênero e classe. Essa sobreposição interseccional não se traduz apenas em dificuldades práticas de acesso; ela age também sobre o que cada uma percebe como possível de fazer, ocupar e reivindicar. A subestimação intelectual e técnica opera, assim, como um mecanismo cumulativo — nos processos de seleção e nos diferentes momentos do desenvolvimento de projetos audiovisuais —, estreitando o horizonte do que parece viável tentar e redefinindo, silenciosamente, os limites do que cada uma acredita ser capaz de realizar.

“ As pessoas me discriminam, às vezes perguntam se eu sei escrever. [...] E, às vezes, mesmo assim, as pessoas duvidam da nossa capacidade, duvidam do que a gente é capaz. [...] O cinema é muito elitista, de um modo geral.”

Renata Tupinambá 'Aratykyra'

”

“ A gente sabe que, pela própria Ancine, os dados falam que a maior parte das pessoas que pegam recursos são homens brancos, então pensando nisso, talvez, esteja nessa estatística de mulheres que acabam pegando menos recursos, ou tendo menos acesso do que o restante da população. Mas, pensando enquanto mulher indígena, isso piora, porque nós, mulheres indígenas, temos menos acesso ainda do que o resto da população, sendo mulher ou homem.

Olinda Tupinambá

”

Lacunas nas políticas públicas

Veremos que as lacunas operam em pelo menos três registros: nas políticas de ação afirmativa, que, por reproduzirem os pressupostos do sistema que deveriam corrigir, não alcançam as cineastas indígenas na escala necessária; no desconhecimento mútuo entre essas realizadoras e as instituições setoriais responsáveis pelo fomento ao audiovisual; e, sobretudo, na ausência de pessoas indígenas qualificadas nos espaços onde as políticas são formuladas, avaliadas e aplicadas. O que essas lacunas revelam, em conjunto, é que a exclusão das cineastas indígenas do sistema de fomento não é uma exceção a ser corrigida pontualmente — é uma consequência de um modelo que foi pensado sem elas e que, na ausência de transformações profundas, tende a perpetuar essa exclusão.

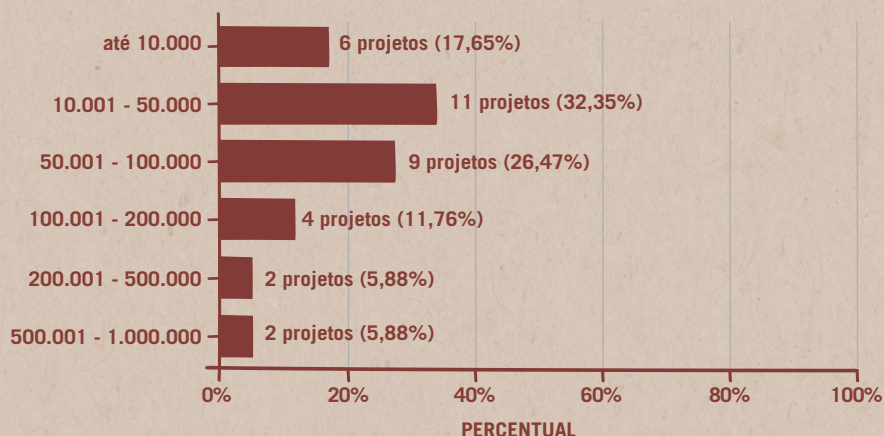
O que as cotas não alcançam

No sistema de fomento audiovisual brasileiro existem ações afirmativas que buscam incluir realizadores de grupos sub-representados, entre as quais as políticas de cotas constituem um dos instrumentos mais importantes. Os dados deste mapeamento mostram que essas iniciativas, na prática, não chegam às

cineastas indígenas na escala necessária. Apenas 51,7% das entrevistadas já foram aprovadas em algum edital, e os valores aprovados são, em sua maioria, baixos: metade dos projetos aprovados teve valor de até R\$50.000, e apenas 11,76% ultrapassaram R\$200.000. Em 34 respostas sobre projetos aprovados, apenas 25 mulheres distintas aparecem — algumas com mais de um edital aprovado —, o que indica que o acesso ainda se concentra em um grupo reduzido e que os recursos, quando chegam, vêm em montantes que raramente permitem realizar o projeto que as cineastas têm em mente.

Edital / Fundo / Programa	Frequência
LEI PAULO GUSTAVO	10
POLÍTICA NACIONAL ALDIR BLANC DE FOMENTO À CULTURA - PNAB	10
PROGRAMA DE AÇÃO CULTURAL DO ESTADO DE SÃO PAULO - PROAC	3
RIOFILME	2
SPCINE	2
WILLIAM GREAVES FUND	2
BANCO DO NORDESTE	1
CAIXA CULTURAL	1
FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESTADO DA BAHIA - FUNCEB	1
FUNDO DE ARTE E CULTURA DE GOIÁS	1
FUNDO ESTADUAL DE CULTURA (FEC/MG)	1
FUNDO PERNAMBUCANO DE INCENTIVO À CULTURA	1
GOVERNO DO ESTADO DE MATO GROSSO	1
INSTITUTO CLIMA E SOCIEDADE	1
PINACOTECA DE SÃO PAULO	1
POLÍTICA MUNICIPAL DE FOMENTO À CULTURA	1
SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DO CEARÁ	1

Valor de projetos



“ A dificuldade que a gente teve foi ter um orçamento de 70 mil reais e querer fazer um projeto que seria pra, no mínimo, 150 mil. De trazer gente, de deslocamento, de não sei o quê. Quando você vê o orçamento inteiro fica comprometido só com logística. E aí você tem que escolher logística ou pagar bem as pessoas. Garantir uma logística 100% e dar um cachê baixo pra todo mundo ou pagar bem as pessoas e fazer reduzidos? Reduzir os planos pra caber no orçamento. É um malabarismo muitas vezes.

Beatriz Paulina Pankararu

”

“ Esse último filme que eu fiz, eu acho que foi um processo que me deixou bem triste, porque o orçamento era muito baixo, não consegui fazer quase nada do que eu queria fazer. Tanto de envolver outras pessoas indígenas, porque o orçamento era tão baixo que não conseguia trazer ninguém pra cidade. Eu queria fazer uma animação, só que a animação custa muito caro. Então eu tive que contratar pessoas da universidade, que fizeram por um valor injustamente baixo. Muito baixo mesmo. Enfim, eu achei que essa parte foi muito triste. Eu também achei injusto eu chamar pessoas da aldeia e pagar um valor tão baixo para um volume tão grande de trabalho.

Emília Pewa'u Top'Tiro

”

O alcance restrito das cotas é também um problema de concepção. Como os dados apresentados neste capítulo demonstram, as cotas existentes reproduzem, em suas condições de acesso, os mesmos pressupostos que já excluem as realizadoras do sistema de fomento, pois foram desenhadas, em grande medida, com base no perfil de realizadores urbanos com algum grau de inserção no campo, que não corresponde à realidade da maior parte das cineastas indígenas. Quando uma ação afirmativa reproduz, como condição de acesso, as mesmas barreiras que deveria reparar, ela perpetua, sob a aparência da inclusão, a exclusão que diz querer corrigir. O que os dados evidenciam, portanto, é o desconhecimento sobre a realidade das cineastas indígenas e as demandas específicas que emergem de seus modos de produção.

O abismo entre as cineastas indígenas e os órgãos setoriais

O sistema audiovisual brasileiro conta com um conjunto de órgãos públicos responsáveis por regular, fomentar e formular políticas para o setor. São esses órgãos e conselhos que definem os critérios de acesso aos recursos, formulam os editais e estabelecem, em última instância, as condições que estruturam o campo audiovisual no país.

Sobre a existência e o funcionamento dos órgãos setoriais, 50% das cineastas entrevistadas afirmam não conhecer a Ancine ou a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura. Esse dado, tomado isoladamente, poderia ser lido como uma lacuna de informação passível de ser corrigida com divulgação. Sua compreensão em conjunto com as demais informações produzidas pelo mapeamento revela, no entanto, algo mais profundo: um desconhecimento que é recíproco e estrutural.

De um lado, a maioria das cineastas indígenas não conhece as instituições setoriais — seus mecanismos de financiamento, programas, critérios e calendários. De outro lado, as instituições setoriais também não conhecem as cineastas — suas condições de produção, seus modos de organização coletiva, as especificidades territoriais e culturais que tornam

os instrumentos setoriais existentes inadequados para alcançá-las. Esse abismo não se resolve apenas com campanhas de divulgação, mas exige uma reorientação institucional profunda, com um conjunto de políticas públicas diferente das que existem hoje.

“ Eu acredito que existem vários editais que falam sobre o cinema negro específico. E nós não temos do cinema indígena. Acho que a gente precisa cobrar que as instituições, a Ancine, que é algo público, tenha um espaço para o cinema indígena.

Tipuici Manoki

”

A ausência de consulta e participação em instâncias decisórias

Um outro aspecto da exclusão sistêmica das cineastas indígenas em relação às políticas setoriais do audiovisual é a ausência de pessoas indígenas nos espaços onde tais políticas são formuladas e avaliadas — no Conselho Superior de Cinema, por exemplo, nos momentos de elaboração de editais, como pareceristas em comitês de seleção de projetos, em curadorias e júris de festivais e demais cargos técnicos das instituições e das programações culturais. Essa ausência não é apenas um problema de representação simbólica, mas determina quais perguntas são feitas quando se formula um edital, quais critérios são considerados legítimos quando se avalia um projeto, quais modos de produção são reconhecidos como válidos quando se distribuem recursos. O resultado é um ciclo que se fecha sobre si mesmo: instrumentos inadequados são mantidos assim porque nunca há, nos espaços onde seriam questionados ou reelaborados, quem os questione e possa contribuir para sua reelaboração com conhecimento de causa. Assim, as especificidades dos modos indígenas de produção audiovisual, tais como autorias coletivas, os tempos do território, a ausência de produtoras formalizadas, a necessidade de remunerar serviços prestados dentro das comunidades, nunca entram como critérios na formulação dos editais.

66 Tem que ter mais pareceristas indígenas, mais fiscalização dos editais, saber quem são essas pessoas, fazer mais encontro com essas pessoas, produtores culturais indígenas, para discutir essas dificuldades de acesso, talvez a gente ia conseguir distribuir melhor o recurso do audiovisual para pessoas indígenas.

Yvoty Rendyju

”

66 Eu acho que seria muito interessante ter essa negociação também com os fundos indígenas, que poderia vir algo específico para o cinema das mulheres indígenas, que seria algo que fortaleceria de alguma forma também as mulheres.

Jéssica Sateré Mawé

”

Nesse sentido, é importante destacar também 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.

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.

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.

**Direito à consulta
prévia, livre
e informada**

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.

Uma exclusão sistêmica

Ao analisarmos o conjunto dos obstáculos ao sistema de financiamento e das lacunas das políticas setoriais do audiovisual, o que se revela não é um diagnóstico de problemas pontuais passíveis de correção isolada, mas o retrato de uma exclusão que opera de forma sistêmica, inscrita na estrutura do setor e reproduzida em cadeia. O acesso insuficiente a recursos financeiros é apenas o sintoma mais visível de um problema que percorre todo o campo audiovisual, onde a presença indígena é mínima ou inexistente.

A transformação desse quadro só será de fato possível com a participação ativa de pessoas indígenas qualificadas nos espaços onde as políticas públicas setoriais são criadas e avaliadas, condição fundamental para que os critérios e pressupostos que organizam o sistema de fomento audiovisual sejam revistos a partir de dentro. Esse é o ponto de partida tanto para a melhoria dos instrumentos existentes — editais mais acessíveis, modelos de financiamento que reconheçam os modos de produção indígena, mecanismos de prestação de contas compatíveis com a realidade dos territórios — quanto para a construção de um campo audiovisual estruturalmente mais justo.

Na “Parte III - Como fortalecer o cinema feito por mulheres indígenas”, apresentaremos um conjunto de propostas que apontam caminhos concretos nessa direção. São propostas que partem de um diagnóstico político sobre as condições estruturais que precisam ser transformadas para que o sistema de fomento ao audiovisual brasileiro alcance, de fato, as cineastas indígenas.



7 - SALVAGUARDA E CONSERVAÇÃO DOS ACERVOS

Os saberes que sustentam a vida dos povos indígenas — línguas, cantos, conhecimentos sobre o território, práticas cerimoniais — existem, em grande parte, fora da escrita, transmitidos pela oralidade e convivência entre gerações. Essa transmissão vem sendo fragilizada pelos múltiplos efeitos do processo colonial, que desestrutura comunidades e impõe outros modos de vida; pela morte das(os) anciãs(ãos); pela migração forçada; pelo afastamento das crianças dos mais velhos; pelo avanço da internet e dos dispositivos digitais, que reconfiguram os modos de atenção e convivência. O audiovisual chegou a muitas comunidades indígenas em contextos em que essa urgência se tornava mais aguda, oferecendo uma ferramenta capaz de registrar o que a escrita não alcança: o gesto, a voz, o ritmo, a presença. A câmera passou a funcionar, assim, como instrumento de criação de pontes entre gerações quando os canais tradicionais de transmissão estavam fragilizados ou mesmo rompidos. Essa dimensão de salvaguarda está na origem do audiovisual indígena no Brasil, e continua sendo, para muitas cineastas, uma das razões fundamentais para filmar.

É aqui que a pesquisa-mapeamento revela mais uma demanda que precisa ser compreendida e respondida com urgência: a produção audiovisual indígena carece, de forma urgente, de infraestrutura, de políticas e de recursos para sua conservação. O que foi filmado com tanto esforço pode se perder por falta de condições de preservação. Este capítulo mapeia as diferentes dimensões desse problema: a fragilidade dos suportes de armazenamento, a ausência de políticas públicas de salvaguarda, as



questões de soberania sobre as imagens e a urgência de construir acervos que sejam, de fato, acessíveis aos povos que os produziram.

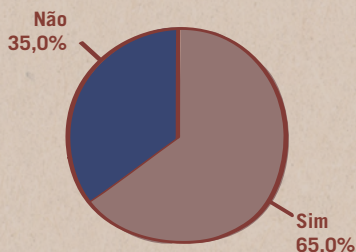
A perda concreta: inconstância nas práticas de armazenamento

Uma dimensão do trabalho das cineastas indígenas que raramente aparece nas discussões sobre audiovisual é a vulnerabilidade dos arquivos que produzem. 65% das cineastas relatam que já perderam material audiovisual, um dado que se torna ainda mais preocupante quando se considera o que pode estar contido nesses arquivos perdidos: o último canto de uma rezadeira, o depoimento de um ancião já falecido, o registro de um ritual que não se repetirá, imagens de um território antes de uma invasão ou desmatamento. A perda de material audiovisual indígena é, muitas vezes, a perda irreversível de memórias e de conhecimentos que não existem em nenhum outro lugar.

“ Eu acho que, para mim, [a ancestralidade] é uma das principais causas que me motivam a querer produzir coisas no audiovisual, sempre pensando na questão de guardar a memória dos nossos mais velhos, dos nossos anciões, que eu acho que eles são a chave para o futuro, porque com eles existe a sabedoria. As pessoas que moram nas cidades, isolam totalmente o idoso, colocam em asilo, acham que o idoso não presta mais para nada, e aí a gente vê essa diferença da valorização que a gente dá para os nossos mais velhos, quando a gente compara com a sociedade das cidades. Então, acho que, para mim, essa diferença é bem destoante do respeito que a gente tem com a nossa cultura ancestral, principalmente. ”

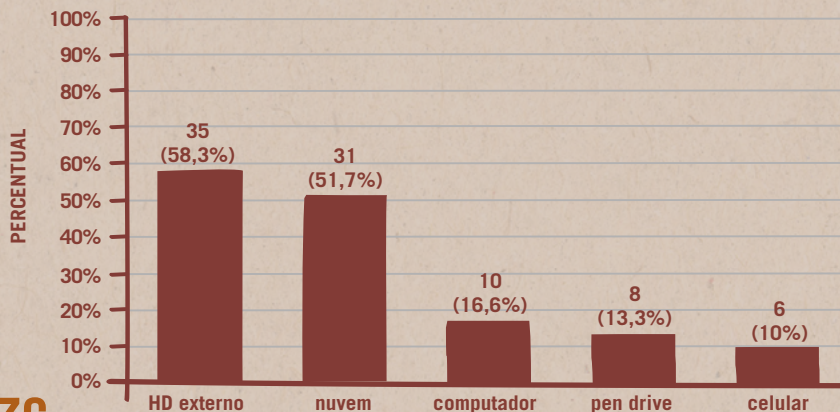
Ane Pataxó

Você já perdeu algum material audiovisual?



Os suportes utilizados pelas cineastas para guardar seus arquivos são, em sua maioria, frágeis e vulneráveis. HD externo lidera as menções (58,33%), seguido pela nuvem (51,67%), computador (16,67%), pen drive (13,33%) e celular (10%). Cada um desses suportes tem vulnerabilidades específicas: HDs quebram, são roubados ou simplesmente param de funcionar; a nuvem depende de conectividade estável e de contratos com empresas cujas políticas podem mudar; computadores são danificados por umidade, calor e instabilidade elétrica — condições frequentes em muitos territórios; celulares se perdem, molham, quebram. 38 cineastas sabem fazer backup do material filmado, mas 17 não sabem e 5 sabem mais ou menos — o que significa que, para quase um terço das entrevistadas, a perda de material não é um risco eventual, mas uma probabilidade concreta. 81,67% têm o hábito de guardar seus arquivos, mas guardam em suportes frágeis, e é assim que registros preciosos foram perdidos ou correm o risco de desaparecer.

Locais de armazenamento e backup



“ É importante para não perder quando quiser mostrar. Ter tudo direitinho. Porque o povo está muito atrás de ver a história. Estão atrás de conhecer mais, e aí, se perder o arquivo... Vai ficar todo mundo triste. É importante para mais para frente, porque, falando sobre o meu filme, quem vem nascendo, as crianças, já vão repassando para elas, a história da luta do nosso território, que elas vão conhecendo através do filme. ”

Diane Arara

“ Eu tava meio sem perceber a importância disso. No ano passado, eu fiquei pensando ‘como é que eu vou fazer a gestão disso?’. Tinha que ter um acervo, guardar o acervo. Preciso pensar mais sobre isso porque é um legado que a gente vai deixando. ”

Yvoty Rendyju

A ausência de políticas públicas de salvaguarda para o cinema indígena

“ Eu acho que é muito importante não deixar a nossa memória apagar. ”

Sueli Maxakali

Em 2025, foi criado pelo governo brasileiro, por meio do Ministério da Cultura, o Programa de Preservação do Audiovisual Brasileiro e a Rede Nacional de Arquivos Audiovisuais. Em suas diretrizes, o programa reconhece a preservação como um valor estratégico na afirmação da identidade da nação, da cultura e da soberania e prevê um trabalho em articulação com estados e municípios para valorizar obras e acervos de grupos sociais historicamente invisibilizados, respeitando diferenças regionais e reconhecendo desigualdades e a diversidade brasileira. Essa iniciativa é de extrema importância diante de um contexto de fragilidade de conservação da maioria dos acervos no Brasil.

No entanto, ainda não existe uma política nacional de salvaguarda audiovisual específica para povos indígenas — isto é, um conjunto articulado de ações, recursos e protocolos que garanta que essa produção seja conservada de forma adequada às suas especificidades e à sua importância cultural. Essa ausência é tanto mais grave quando se considera que parte significativa dessa produção existe em suportes frágeis, em territórios com infraestrutura precária de armazenamento, guardada por cineastas que, em sua maioria, não têm conhecimento sobre as especificidades da preservação digital e que não dispõem de recursos para investir em soluções técnicas adequadas.

A demanda existe e é reconhecida pelas próprias cineastas: quase todas as entrevistadas gostariam de se aprimorar na gestão e conservação de seus arquivos. As propostas que surgiram das entrevistas são concretas e serão desenvolvidas em detalhe na “Parte III - Como fortalecer o cinema feito por mulheres indígenas”: política nacional de salvaguarda do audiovisual indígena, acervos comunitários com custódia dos próprios povos, formação em preservação digital para cineastas e marcos regulatórios que reconheçam e garantam os direitos dos povos e das pessoas indígenas sobre suas próprias imagens.

A geopolítica do armazenamento digital

Há uma dimensão política muito importante do problema da salvaguarda e do armazenamento digital que algumas das cineastas entrevistadas nomearam com precisão: a dependência de grandes empresas de tecnologia para guardar memórias que são patrimônio de povos indígenas é perigosa e constitui uma nova forma de colonização, que opera de forma silenciosa e cotidiana. Armazenar arquivos nas plataformas das big techs significa aceitar seus termos de uso, que podem mudar e estão sujeitos às decisões de empresas privadas que não têm nenhum compromisso com os povos cujas memórias guardam. A descontinuação de um serviço, a alteração de uma política de privacidade, uma falha técnica em escala global — nenhum

desses eventos é improvável, e nenhum deles considera as consequências específicas para comunidades cujo patrimônio audiovisual existe, muitas vezes, apenas nesses arquivos. A desconfiança em relação a esse modelo, que pode afetar o acesso a memórias insubstituíveis, demonstra a lucidez política das cineastas diante de uma assimetria de poder com implicações concretas e consequências potencialmente catastróficas.

“ Eu me dei conta em relação a essa questão de armazenamento muito recentemente, e por me dar conta dessas questões políticas, principalmente, que tinham rolado entre Estados Unidos e Brasil, porque muitas das coisas que a gente usa de tecnologia, de armazenamento, de comunicação, estão baseadas nos Estados Unidos, através da Google. Então, foi uma preocupação que me acendeu recentemente nesse sentido de possíveis estratégias de armazenamento nosso mesmo. Inclusive, na Aldeia Wederã tem um servidor próprio justamente para ter esse cuidado de armazenamento de dados textuais, audiovisuais, enfim. Então, é uma preocupação que está tendo, principalmente ali na Aldeia Wederã, mas é uma coisa que tem me preocupado daqui para frente, sabe? Sei lá o que acontece lá, e se a Google decide fechar, eu sei que não é um cenário provável, mas todo cuidado é pouco. ”

Clara Idioriê

Assim, a construção de infraestrutura de armazenamento sob controle indígena — servidores próprios, plataformas geridas pelos próprios povos, sistemas de backup que não dependam de terceiros — aponta para um caminho de autonomia digital que precisa ser reconhecida e apoiada como política pública para produzir e fortalecer a soberania dos povos indígenas sobre as próprias memórias.

Protocolos para controle da circulação das imagens

A salvaguarda do audiovisual indígena é, portanto, uma questão de soberania sobre as próprias imagens. As decisões sobre o que pode ser exibido, para quem e quando, sobre quem guarda os arquivos e quem tem acesso a eles têm respostas culturalmente específicas, que variam de povo para povo, de comunidade para comunidade, e que o sistema audiovisual e as instituições que constituem acervos, como os museus e as universidades, muito pouco consideram.

“ As leis que estabelecem imagens dentro do museu não abrangem a questão da coletividade e o acesso dos povos indígenas. Teria que ter uma discussão sobre o direito das imagens para os povos indígenas. Quando a gente reconhece algo de um patrimônio que pertence ao seu povo, isso ainda não tem nenhuma regularização, não tem nenhum entendimento, e teria que buscar essa questão jurídica. Eu passei isso na pele, senti isso várias vezes, eu fui pressionada com o contrato para assinar, e esse contrato não dava direito de eu usar as imagens coletivamente ou passar coletivamente dentro da minha comunidade. E não vou entrar nesse lugar que enquadra o audiovisual como individual. A gente está dentro de um lugar de formação, de querer retomar as memórias, de fazer esse resgate. Então eles têm uma coisa de proteger a instituição, e entram em choque esses dois resguardos de direitos. E aí a gente vê que audiovisual de fora não respeita a gente, não abrange. ”

Glicéria Tupinambá

Essas decisões derivam de concepções culturalmente orientadas sobre o cuidado com as imagens, que variam conforme os múltiplos entendimentos possíveis sobre o que as imagens são e como agem. Como vimos no capítulo 4, para os povos indígenas a imagem não é uma simples representação, mas uma modalidade de presença que carrega algo daquilo que retrata e produz efeitos concretos sobre o mundo. Porque as imagens agem, elas precisam ser cuidadas adequadamente: há contextos em que determinadas imagens não

devem circular, há momentos em que precisam ser retiradas de circulação, há pessoas que não as podem ver e situações em que as exibir pode adoecer, perturbar ou ameaçar aqueles que nelas aparecem ou aqueles que as veem — especialmente quando envolvem pessoas falecidas, contextos rituais ou conhecimentos que pertencem a domínios espirituais específicos.

É fundamental, portanto, que as instituições que detêm acervos audiovisuais construam protocolos de acesso junto às pessoas e aos povos retratados nas imagens, estabelecendo claramente as condições em que elas podem circular e quem pode acessá-las. Esse cuidado exige marcos regulatórios que reconheçam a natureza coletiva e culturalmente condicionada dos direitos dos povos e das pessoas indígenas sobre suas imagens, garantindo a eles o poder de decidir sobre a circulação do seu patrimônio audiovisual, com a previsão de mecanismos concretos de controle, retirada e renegociação. As estruturas existentes, tais como contratos audiovisuais convencionais, regulamentos de museus e plataformas digitais, não foram desenhadas para dar conta dessas especificidades e, na ausência de marcos adequados, continuam operando como instrumentos de expropriação silenciosa das imagens indígenas.

Constituição de acervos acessíveis aos povos indígenas

A discussão sobre a soberania das imagens e os protocolos que regulam sua circulação converge para uma demanda que apareceu com frequência nas entrevistas com as cineastas indígenas: a constituição de acervos que sejam acessíveis às comunidades indígenas, com protocolos que prevejam mecanismos de controle sobre seu uso e circulação, e não apenas a pesquisadores e instituições externas. Essa distinção é fundamental. Um arquivo guardado em um museu ou em uma universidade pode estar tecnicamente preservado, mas está fora do alcance de sua comunidade de origem. Preservar sem garantir acesso é uma forma de custódia que serve a quem guarda, mas não a quem produziu.

“ É muito importante, ter um local que a gente saiba que isso vai ser perpetuado, vai ser guardado, não vai ser perdido de algum modo. E, às vezes, pensar num tipo de acervo assim é muito difícil, porque quando é uma plataforma online, às vezes, depois de não sei quantos anos, pode ser que não esteja mais ali. Então, eu fico pensando em locais destinados à memória, para acervos, seria muito importante para a produção audiovisual indígena, de um modo geral, no Brasil, não só de nós, mulheres, mas de todos. Ter algo que garanta um espaço. Aqui estão todas as produções e protegidas de muitas formas. Em 30, 40, 50, 60 anos, a gente não sabe muito o que vai acontecer. ”

Renata Tupinambá 'Aratykyra'

A proposta de uma plataforma ou biblioteca digital específica para produções audiovisuais indígenas aponta nessa direção — a criação de um espaço onde os filmes possam ser encontrados e acessados por quem os produziu. Trata-se, portanto, de um acervo vivo, que possa não só ser reconhecido como patrimônio audiovisual brasileiro, mas também como patrimônio concreto e inalienável daqueles que o produziram e que nele estão retratados. A partir de iniciativas como essa, políticas públicas de salvaguarda específicas poderão ser construídas com a perspectiva não só de preservar, mas também de fortalecer a soberania sobre as imagens de quem de fato deve exercê-la, e não da gestão externa de memórias alheias.

“ É importante ter mecanismos para preservação das nossas produções. Eu não entendo muito a questão das plataformas hoje, porque eu não pesquiso muito sobre essas coisas. Mas teria que ter uma plataforma em que todos os filmes que são produzidos por pessoas indígenas estivessem dentro dela. Como se fosse uma biblioteca. A gente quer o filme que fala sobre isso, vai lá e acha. Aí eu sinto muita dificuldade de achar produções que são feitas por indígenas dentro de sites. Esses filmes que eu consumo, que são sobre nós, sobre nós enquanto indígenas, eu sempre busco entrar em contato com as pessoas para pedir, porque a gente não acha. ”

Édina Mĩg Fe Kanhgág







PARTE III

PROPOSTAS PARA FORTALECER
O CINEMA FEITO
POR MULHERES INDÍGENAS



Fomentar a formação audiovisual continuada nas comunidades indígenas.

Expandir as oficinas de formação audiovisual continuada para regiões sub-representadas no mapeamento da Rede Katahirine, como o Pantanal, o Pampa e partes da Caatinga.

Apoiar coletivos audiovisuais iniciantes e promover o aperfeiçoamento técnico nos diversos campos do audiovisual como montagem, roteiro, som, fotografia, direção de arte, produção, direção, pós-produção e distribuição.



EIXO 1 Formação

Criar laboratórios de desenvolvimento de projetos e gestão.

Criar um programa de bolsas específico para cineastas indígenas, contemplando diferentes áreas de atuação no audiovisual.

Criar núcleos audiovisuais dentro das aldeias, com infraestrutura e equipamentos, que funcionem como centros de produção.



EIXO 2

Modos de Fazer e Condições de Produção

Criar um programa de doação e empréstimo de equipamentos, gerido com participação das próprias cineastas, garantindo acesso a câmeras, gravadores, computadores, softwares de edição e demais ferramentas necessárias à produção audiovisual.

Construir políticas públicas para o cinema indígena com participação efetiva de cineastas indígenas nos espaços de formulação, implementação e monitoramento dessas políticas.

Garantir mecanismos de consulta e participação continuada das realizadoras indígenas nas políticas públicas voltadas ao audiovisual.

Garantir a presença de uma cineasta indígena em instâncias e colegiados representativos, como o Conselho Superior de Cinema, não como gesto simbólico, mas como transformação estrutural do campo audiovisual.

Desburocratizar e reformular os editais públicos para que sejam acessíveis e compatíveis com as formas indígenas de criação audiovisual, reconhecendo a oralidade, a diversidade linguística e as especificidades culturais dos povos indígenas

Criar editais exclusivos para indígenas, com categorias específicas para mulheres indígenas e critérios de paridade de gênero



EIXO 3

Políticas Públicas e Financiamento

Criar modelos de financiamento direto e editais que contemplem autorias coletivas, coletivos de cinema e pessoas físicas sem CNPJ, considerando as especificidades de seus contextos de realização

Criar modelos de financiamento direto e editais que contemplem autorias coletivas, coletivos de cinema e pessoas físicas sem CNPJ, considerando as especificidades de seus contextos de realização

Reconhecer a Rede Kataririne como uma referência legítima das cineastas indígenas do Brasil e como interlocutora qualificada na representação de seus interesses junto ao poder público, especialmente na construção de políticas públicas para o audiovisual

Possibilitar que projetos de autoria indígena, ou com participação indígena em funções centrais, como direção e roteiro, sejam inscritos por organizações e associações não indígenas com experiência de trabalho com povos originários, inclusive em vagas destinadas a cotas, levando em conta que ainda existem poucas produtoras indígenas formalizadas

Garantir que as oportunidades de editais, chamadas públicas e programas de fomento cheguem às cineastas indígenas também por meio dos canais oficiais da Rede Kataririne

Construir mecanismos de financiamento para apoiar a distribuição, difusão e exibição de filmes realizados por mulheres indígenas em festivais nacionais e internacionais, salas de cinema, televisões públicas, plataformas digitais, escolas e instituições culturais.

Criar instrumentos específicos para a difusão dos cinemas indígenas nos territórios, reconhecendo que essa circulação difere dos modelos convencionais de distribuição e exige editais acessíveis, apoio à logística de exibição e programas de formação de público em terras e escolas indígenas.

Oferecer suporte técnico para inscrição em festivais nacionais e internacionais, incluindo tradução de materiais, legendagem e assessoria nos processos burocráticos de inscrição.



EIXO 4

Circulação e Distribuição

Assegurar financiamento para a criação e o fortalecimento de mostras regionais e itinerantes nos territórios indígenas.

Criar uma política nacional de salvaguarda do audiovisual indígena, com recursos, infraestrutura e participação direta de representantes dos povos indígenas.

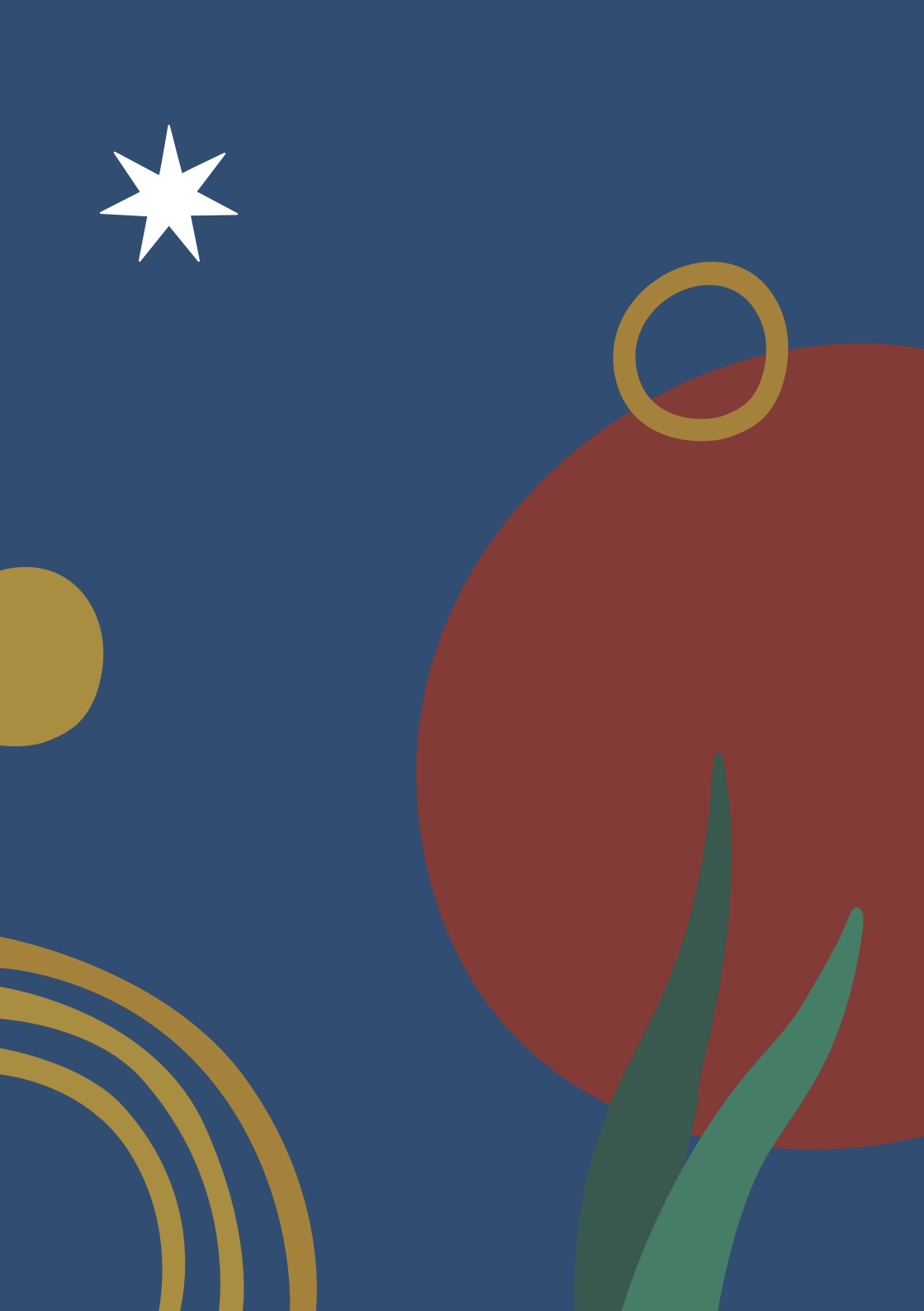
EIXO 5

Salvaguarda e Conservação



Criar acervos comunitários sob custódia dos próprios povos, garantindo que as decisões sobre acesso, circulação e uso das imagens sejam tomadas por quem as produziu.

Mapear e atualizar periodicamente as cineastas e produções audiovisuais indígenas no Brasil, produzindo dados para orientar políticas públicas futuras.







NOTAS

- 1 • Manxineru é o nome pelo qual os Yine do Brasil ficaram conhecidos. A grafia Manchineri consolidou-se em português como forma aportuguesada. O povo Manxineru vive no estado do Acre, na fronteira do Brasil com o Peru e a Bolívia.
- 2 • Entrevista que integra a tese de doutorado de Sophia Pinheiro: Aquilo que é sonhado muda a estrutura das coisas: sentir, pensar e agir para reencantar e perturbar o cinema com mulheres originárias. Disponível em: <https://ppgcine.cinemauff.com.br/wp-content/uploads/2024/02/Sophia-Pinheiro.pdf>.
- 3 • Maria Gorete Neto. Reflexões sobre o português falado por povos indígenas: resistência e resignificação. Revista da FAEEBA: Educação e Contemporaneidade, Salvador, v. 31, n. 67, jul./set. 2022. Disponível em: http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-70432022000300214.
- 4 • Exposição Nhe'ê Porã: Memória e Transformação. Museu da Língua Portuguesa, 12 out. 2022 a 23 abr. 2023. Disponível em: <https://www.museudalinguaportuguesa.org.br/memoria/exposicoes-temporarias/nhee-pora-memoria-e-transformacao/>.
- 5 • Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/brasil-indigena/>
- 6 • O Acampamento Terra Livre (ATL) é a principal mobilização nacional dos povos indígenas no Brasil. Ele reúne, em Brasília, lideranças, organizações e participantes indígenas de várias regiões do país para debater direitos, denunciar violações e pressionar o Estado por pautas como demarcação de terras, proteção dos territórios e demais direitos dos povos indígenas.
- 7 • As oficinas de formação audiovisual realizadas em territórios indígenas seguem, em geral, uma dinâmica prática e processual: durante dias ou semanas, um grupo de participantes aprende a manusear equipamentos de captação de imagem e som, experimenta enquadramentos, realiza exercícios de observação e gravação no próprio território e, ao final, produz coletivamente um filme curto. O aprendizado se dá no fazer, com orientação de um(a) facilitador(a), mas sem separação rígida entre momento de formação e de produção. Já os laboratórios de desenvolvimento — como os voltados a roteiro ou direção — têm formato distinto: reúnem realizadoras que, em geral, já têm algum projeto em mente, ou em andamento, para sessões de trabalho orientado, em que cada participante desenvolve e aprofunda seu próprio projeto a partir de devolutivas individuais e coletivas, trocas de referências e discussões em grupo. Ambos os formatos têm em comum a ênfase na prática e na partilha entre as pessoas, em detrimento da transmissão unidirecional de um dado conteúdo. Nota-se, ainda, que as oficinas, quando ministradas por facilitadoras mulheres, geram substancialmente o alavancar da formação de mulheres indígenas cineastas, visto que as formações específicas para elas produzem mais acolhimento para suas demandas, como tempo, maternidade, saúde e outros cuidados. Um grande exemplo no Brasil são as formações proporcionadas pelo Instituto Catitu.
- 8 • Entrevista com Natuyu e Karané, cineastas do povo Ikpeng, gravada em 2000.
- 9 • Essas entrevistas de Kujãesage e Wisio fazem parte do filme Formação Audiovisual das Mulheres Xinguanas. Disponível em: <https://vimeo.com/institutocatitu/formacaomulheres>.
- 10 • As cineastas que trabalham exclusivamente sozinhas não o fazem, necessariamente, por escolha. Conforme apontado por elas durante as entrevistas, essa condição está relacionada à ausência de recursos e oportunidades para viabilizar o trabalho coletivo. Nesse sentido, atuar de forma individual representa uma necessidade imposta pelas condições materiais de produção,

NOTAS

e não uma opção profissional. A dificuldade de acessar financiamentos, equipamentos, equipes técnicas e redes de apoio limita a possibilidade de desenvolver projetos de maneira colaborativa, fazendo com que muitas dessas realizadoras assumam sozinhas diferentes funções ao longo do processo audiovisual.

11 • O *forumdoc.bh* é o Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte.

12 • *Marangmotxíngmo Mĩrang: Das crianças Ikpeng para o mundo*, realizado em 2001, por Natuyu Yuwipo Txicão, Karané Txicão e Kumaré Ikpeng.

13 • *Yumpuno Eremĩ - Cantos do Yumpuno* registra uma das etapas do ritual Moyngo, em que os meninos ikpeng têm o rosto tatuado. Ele acompanha o documentário *Tximna Yukunang Som - Gravando Som*, ambos realizados por Natuyu Yuwipo Txicão e Kamatxi Ikpeng.

14 • KRENAK, Ailton. O eterno retorno do encontro. In: NOVAES, Adauto (Org.). *A outra margem do Ocidente*. São Paulo: Minc-Funarte/Companhia das Letras, 1999. p. 23-31.

15 • Entrevista que integra a tese de doutorado de Sophia Pinheiro (2024), intitulada *Aquilo que é sonhado muda a estrutura das coisas: sentir, pensar e agir para reencantar e perturbar o cinema com mulheres originárias*. Disponível em: <https://ppgcine.cinemauff.com.br/wp-content/uploads/2024/02/Sophia-Pinheiro.pdf>.

16 • *Ãĩĩ: o jogo de cabeça dos Myky e Manoki* é um documentário de 2019 dirigido por Tipuici Manoki e André Tupxi Lopes.

17 • Entre as principais iniciativas estão o Cine Kurumin – Festival Internacional de Cinema Indígena (BA), criado em 2011; o Festival de Cinema e Cultura Indígena (FeCCI), realizado em Brasília desde 2022; e a Mostra Amotara - Olhares das Mulheres Indígenas, criada em 2018. Destacam-se ainda o Festival Kaapora de Cinema Indígena (BA, 2024) e o Festival Tendency Koatiara de Cinema Indígena (RJ, 2026). Também merecem destaque a Mostra Tekó de Ativismo Indígena (PA, 2023), a Mostra Demarcação das Telas e Revolução das Imagens (IMS Paulista, 2023), a Mostra Cosmologias da Imagem: cinemas de realização indígena (CCBB São Paulo, 2025), a Mostra de Cinema Indígena e Povos Tradicionais do Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (FICA-GO) e a Mostra de Cinema Indígena O Futuro é Ancestral, realizada no São Paulo Audiovisual Hub.

18 • O mais antigo é o Festival Internacional de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas, ligado à CLACPI, cuja primeira edição foi realizada no México, em 1985. Foi nesse evento que nasceu a proposta de criar uma rede permanente para o cinema indígena latino-americano, que deu origem à CLACPI (Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas), uma articulação latino-americana dedicada ao fortalecimento do cinema, vídeo e comunicação feitos por, com e sobre povos indígenas. O festival é itinerante, realizado a cada dois anos em um país da América Latina, e está na sua 15ª edição, o que representa uma trajetória de 40 anos entre a primeira edição e a última, realizada no Peru. Na América Latina, destacam-se também o FICMAYAB' – Festival Internacional de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas/Originarios, realizado na Guatemala; o FICWallmapu – Festival Internacional de Cine y las Artes Indígenas en Wallmapu, festival histórico do cinema indígena realizado em território Mapuche no Chile; a Muestra Cine + Vídeo Indígena, realizado também no Chile, que está na sua 20ª edição; e o Festival Latinoamericano de Cine de los Pueblos Originarios – FLCPO, realizado na Argentina.

19 • Entre os exemplos mais expressivos desse reconhecimento crescente estão *Aguyjeveté Avaxi'i* (2023), de Kerexu Martim Guarani, que recebeu menção honrosa no Festival É Tudo Verdade

NOTAS

2024 e o Prêmio Helena Ignez na 27ª Mostra de Cinema de Tiradentes (2024); e A Transformação de Canuto (2023), de Ariel Kuaray Ortega e Ernesto de Carvalho, que estreou mundialmente no International Documentary Film Festival (IDFA, 2023), em Amsterdã, onde conquistou os prêmios de Melhor Filme e Contribuição Artística da competição Envision, tornando-se o primeiro filme brasileiro a vencer essa mostra.

20 • O limite de faturamento anual da MEI permanece em R\$ 81 mil desde 2018. Em março de 2026, a Câmara dos Deputados aprovou em regime de urgência o PLP 108/21, já aprovado pelo Senado, que propõe elevar esse teto para R\$ 130 mil; em abril desse mesmo ano, foi instalada a comissão especial responsável por analisar a proposta antes de sua votação no plenário. Até a conclusão deste relatório, a mudança não havia sido aprovada em definitivo nem entrado em vigor, e MEIs que ultrapassam o limite atual seguem sujeitas às regras de desenquadramento vigentes.

21 • Disponível em: <https://agenciagov.etc.com.br/noticias/202506/governo-federal-cria-programa-de-preservacao-do-audiovisual-brasileiro>.

FICHA TÉCNICA

REALIZAÇÃO

Rede Katahirine e Instituto Catitu

ORGANIZADORAS

Francy Baniwa, Mari Corrêa e Sophia Pinheiro

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Mari Corrêa

EDIÇÃO

Mari Corrêa e Sophia Pinheiro

APOIO EDITORIAL

Leandro Teixeira da Silva e Victoria Mouawad

PESQUISA E ELABORAÇÃO DO ROTEIRO DE ENTREVISTAS

Francy Baniwa, Helena Corezomaé, Mari Corrêa,
Paula Berbert, Sophia Pinheiro, Victoria Mouawad
e Bárbara Matias Kariri

CONSULTORA DE PESQUISA

Paula Berbert

TABULAÇÃO E PRODUÇÃO DE DADOS QUANTITATIVOS

Leandro Teixeira da Silva, Paula Berbert e Victoria Mouawad

CONDUÇÃO DAS ENTREVISTAS

Bárbara Matias Kariri, Larissa Duarte Tukano,
Francy Baniwa, Helena Corezomaé, Mari Corrêa,
Narriman Kauane, Paula Berbert, Sophia Pinheiro,
Suyani Terena, Olinda Tupinambá,
Tanawara Pataxó, Natali Mamani

REVISÃO DAS TRANSCRIÇÕES DAS ENTREVISTAS

Mateus Dell'Erba, Bianca Lemos, Thiago da Silveira Marsola,
Luane Leone, Milla Andrade, Luiza Zamora, Paula Berbert,
Natali Mamani, Bec Paganini, Leandro Teixeira da Silva,
Daiana Lima, Heloisa Heidrich, Anita Ferreira,
André Luiz Campos Pagani, Victoria Mouawad

Autoria dos textos:

PARTE I



APRESENTAÇÃO PARA O PRIMEIRO MAPEAMENTO DA REDE KATAHIRINE

Sophia Pinheiro em colaboração com Francy Baniwa,
Barbara Matias Kariri e Mari Corrêa

MULHERES INDÍGENAS NO CINEMA:

NOSSAS VOZES, NOSSOS OLHARES, NOSSA MEMÓRIA

Francy Baniwa em colaboração com Barbara Matias Kariri,
Mari Corrêa e Sophia Pinheiro

A REDE KATAHIRINE É MINHA ALDEIA, TERRA FÉRTIL PARA PLANTAR

Sophia Pinheiro e Francy Baniwa em colaboração
com Barbara Matias Kariri e Mari Corrêa

CINEMA INDÍGENA É “CINEMA BRASILEIRO”?

Sophia Pinheiro em colaboração com Francy Baniwa,
Barbara Matias Kariri e Mari Corrêa

PARTE II

Paula Berbert em colaboração com Barbara Matias Kariri,
Francy Baniwa, Helena Corezomaé, Leandro Teixeira, Mari Corrêa,
Olinda Tupinambá, Sophia Pinheiro e Victoria Mouawad

PARTE III

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

REVISÃO GERAL

Sâmia Rios

ILUSTRAÇÕES

Yacunã Tuxá

FOTOGRAFIAS

Acervo Instituto Catitu

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO

Letícia Coelho

PRODUÇÃO

Victoria Mouawad

AGRADECIMENTOS

Tatiane Maira Klein, Roberto Romero e todas as entrevistadas:

Adenilda Brites Kaiowá

Alana Fulni-ô

Ane Pataxó

Angélica Nĩpryñh Kaingang

Bárbara Matias Kariri

Beatriz Paulina Pankararu

Beka Munduruku

Bia Pankararu

Brisa de la Cordillera

Caamini Braz Borges

Carol Kotiria

Clara Idiorie

Cris Takuá

Dany Kaiowá

Diane Arara

Edilene Payayá

Édina Mĩg Fe Kanhgág

Elisangela Baniwa

Emília Pewa'u Top'Tiro

Francy Baniwa

Glicéria Tupinambá

Graciela Guarani

Helena Corezomaé

Jama Wapichana

Jéssica Sateré Mawé

Jhonn Nara Gomes Kaiowá

Júlia Gimenes

Juliana Minduá

Karen Pataxó

Kerexu Martim

Kokokaroti Txukahamãe

Metuktire

Kujãesage Kaiabi

Larissa Duarte Tukano

Lira Mawãpai Huni Kuĩ

Michele Kaiowá

Moiara Kaxuyana

Narriman Kauane

Natali Mamani

Natália Tupi

Natuyu Txicão

Neurides Manchineri

Nyg Kaingang

Olinda Tupinambá

Patrícia Ferreira Yxapy

Pâteani Keshtuani Atbu Kuĩ

Priscila Tapajowara

Renata Tupinambá

'Aratykyra'

Sergiane Anacé

Sueli Maxakali

Suyani Terena

Tanãmak (Márcia Mura)

Tanawara Pataxó

Tipuici Manoki

Txirá Huni Kuĩ

Vanessa Fê Há

Vanuzia Pataxó

Yacewara Pataxó

Yakecan Potyguara

Yvã Mirim

Yvoty Rendyju

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

Ler o vento, filmar o mundo : pesquisa-mapeamento
do cinema das mulheres indígenas no Brasil /
organizadoras Francy Baniwa, Mari Corrêa,
Sophia Pinheiro ; coordenação Mari Corrêa ;
ilustração Yacunã Tuxá. -- São Paulo :
Instituto Catitu - Aldeia em Cena, 2026.

Vários autores.

Bibliografia.

ISBN 978-65-977186-1-0

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

26-386541.0

CDD-791.4375

Índices para catálogo sistemático:

1. Cinema : Apreciação crítica 791.4375

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129



Ler o vento, filmar o mundo é a primeira pesquisa-mapeamento dedicada ao cinema realizado por mulheres indígenas no Brasil. A partir das vozes de 60 cineastas, a publicação revela trajetórias, modos de criação, relações com os territórios e desafios enfrentados por essas realizadoras. Mais do que um diagnóstico, constitui uma ferramenta de visibilidade e incidência política, afirmando a força de um cinema que preserva memórias, transforma realidades e reivindica o direito das mulheres indígenas de contar suas próprias histórias.

