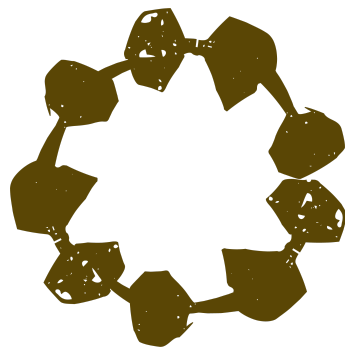




onde estão
os indígenas
no audiovisual
PERNAMBUCANO?



UM OLHAR A PARTIR DO SUL:

Acreditar que é possível construir um olhar diferente é preciso

Os ninguéns: os filhos de ninguém, os donos de nada.

Os ninguéns: os nenhuns, correndo soltos,
morrendo a vida, fodidos e mal pagos:

Que não são embora sejam. Que não falam
idiomas, falam dialetos.

Que não praticam religiões, praticam
superstições.

Que não fazem arte, fazem artesanato.

Que não são seres humanos, são recursos
humanos.

Que não têm cultura, têm folclore.

Que não têm cara, têm braços.

Que não têm nome, têm número.

Que não aparecem na história universal,
aparecem nas páginas policiais da imprensa
local.

Os ninguéns, que custam menos do que a bala
que os mata.

Os Ninguéns, Eduardo Galeano

A urgência de um giro decolonial

O colonialismo, nos moldes do sociólogo Aníbal Quijano (1992. p, 12), um dos maiores expoentes dos pensamentos decoloniais, é caracterizado a partir da expansão territorial europeia por meio da dominação militar violenta que avançou a partir do século XV.

Já o conceito de “colonialidade”, proposto pelo mesmo autor, refere-se ao estado de “colonização do imaginário dos dominados” (ibid. p, 12) que significou disseminar, por meio da imposição, um modelo não só econômico, como político e social dessa cultura, principalmente nos países dos continentes periféricos como Ásia, África e América (Latina).

Forçando assim o surgimento das culturas modernas ou modernidade europeia, tornando-se um fator decisivo para compreender as nações contemporâneas independentes das colônias.

Já para o sociólogo Boaventura de Sousa Santos¹ (Nota de rodapé de leitura obrigatória), não seria necessário fazer a distinção entre -colonialismo e colonialidade- na proposta que Quijano sugere, uma vez que se entende que o termo colonialismo já abarca tanto a era quanto às consequências, além de ser uma palavra que poderia entender-se como o término do colonialismo e o início da vivência de um novo processo (pós-colonialista), da mesma forma se argumenta que uma vez que o termo já está popularizado, consegue ser aproveitado para o emprego e melhor assimilação por parte da sociedade. Boaventura insiste que o colonialismo não acabou, mas que se reconfigura e se apresenta sob várias formas diferentes em nossos dias, ainda tendo um impacto incisivo na sociedade, e reflete: “sendo o colonialismo uma cocriação, descolonizar implica a descolonização tanto do conhecimento (do) colonizado, como do conhecimento (do) colonizador. (SANTOS, 2019. p, 36), em outras palavras, enfrentamos uma dupla tarefa de decolonização² pertencente ao processo mesmo e à estrutura (a desfazer), pois a colonização não seria apenas uma criação do colonizador, o próprio colonizado vai ser influenciado e

¹ Nota: estamos utilizando os textos e as análises do sociólogo Boaventura de Sousa Santos, mas precisamos deixar registrado que repudiamos os atos de assédio sexual e abuso de poder denunciados por parte de ex-alunas e orientandas, que foram conhecidos o passado mês de abril de 2023. Dando agravamento à situação, o exercício de comportamentos que em seus próprios escritos o autor critica.

² Ao utilizar o termo “Decolonizar” sem a letra “s” estamos adequando à proposta de Anibal Quijano (1992)

transformado pelo ato da colonização e portanto deve ser decolonizado. É pertinente explicar que Quijano, ao cunhar o termo, não pretendeu compreender o colonialismo como acabado, tanto assim que o mesmo termo “colonialidade” engloba, como acima explicado, especificamente a continuidade das práticas e entendimentos desse padrão universal praticamente inquestionável instaurado pelo colonialismo.

Colonialidade é neologismo necessário. Tem ao respeito do termo colonialismo, a mesma localização que modernidade ao respeito de modernismo. Refere-se, antes que tudo, a relações de poder nas quais a categoria de “raça”, “cor”, “etnicidade”, são inerentes e fundamentais. Sobre o conceito de colonialidade do poder e suas implicações (QUIJANO, 2020. p. 233. Tradução nossa).³

Em outras palavras, Quijano propõe distinguir-se entre -colonialismo e colonialidade-, mesmo ambas possuindo uma relação visceral. A colonialidade se origina com a conquista e colonização violenta dos povos e dos territórios que hoje chamamos de América. É um conceito que trabalha o “colonialismo” na América Latina centrado na América Latina.

Dentro do termo colonialidade, encontramos vários elementos que o compõem e que de forma orgânica se assemelham entre si para manter-se colocados numa posição de comando. Quijano ressalta que estamos vivendo num período excepcional que tem especificidades históricas por tratar-se talvez do primeiro padrão de poder global (QUIJANO, 2020), é um padrão de poder que afeta de forma universal cada um dos indivíduos existentes, apontando um padrão em crise, porque seus fundamentos característicos estão em crise,

A colonialidade do poder condiciona por inteiro a existência social dos agentes de todo o mundo, posto que a racialização delimita de modo decisivo a localização de cada pessoa e cada povo nas relações de poder globais. Mas é na América, na América Latina, sobretudo, que sua cristalização se faz mais evidente e traumática, posto que aqui a diferenciação racial entre “índios”, “negros”, “brancos”, e “mestiços” ocorre no interior de cada país. Encarnamos o paradoxo do ser “Estados-nação” modernos e independentes e, ao mesmo tempo, sociedades coloniais, onde toda reivindicação de democratização tem sido violentamente resistida pelas elites brancas. (QUIJANO, 2020. p. 23, 24. Tradução nossa)⁴

³ No original: *Colonialidad es un neologismo necesario. Tiene respecto del término colonialismo, la misma ubicación que modernidad respecto de modernismo. Se refiere, ante todo, a relaciones de poder en las cuales las categorías de “raza”, “color”, “etnicidad”, son inherentes y fundamentales. Sobre el concepto de colonialidad del poder y sus implicaciones.*

⁴ No original: *La colonialidad del poder condiciona la entera existencia social de las gentes de todo el mundo, ya que la racialización delimita de modo decisivo la ubicación de cada persona y cada pueblo en las relaciones de poder globales. Pero es en América, en América Latina sobre todo, que su cristalización se hace más evidente y traumática, puesto que aquí la diferenciación racial entre “indios”, “negros”, “blancos”, y “mestizos” ocurre al interior de cada país. Encarnamos la paradoja de ser Estadosnación*

Essa colonialidade do poder que Quijano menciona se estrutura com dois elementos importantes. O primeiro é o elemento da dominação de poder social, da qual não se tem nenhum exemplo anterior que seja equivalente a este, sendo, portanto, histórica e sociologicamente novas as hierarquias biológicas centradas na noção de **raça**, pois trazem consigo uma dinâmica de inferiorização para com as pessoas que se encontraram neste território, quer dizer, as nações dos povos originários, essas sociedades de grande sofisticação social, política e intelectual às que conseqüentemente suas identidades e conhecimentos foram expropriados, sometidos, escravizados, além de seus corpos dizimados. Depois de tantos anos, os sobreviventes seriam denominados como indígenas, um nome homogêneo que contraria a diversificação de cada cultura. Mesmo após o conhecimento sobre as principais sociedades da época, a exemplo da Azteca, Maya, Inca, Mapuche, entre milhares de outras. América então, também foi a primeira identidade deste território padrão de dominação social.

O segundo elemento que estrutura a colonialidade do poder de Quijano é o padrão de exploração social e o padrão de conflito social que se aninham no capitalismo e na escravidão. E como tendência através do tempo, tornam-se mais incisivas, conflitivas e violentas à medida que uma resistência com mobilização se levanta. É por isso que Quijano defende a não utilização dos mesmos termos que já vem contaminados disso tudo, não podemos trabalhar com suas mesmas epistemologias, para sair desse estado de “colonização do imaginário dos dominados” precisamos começar outras, e propõe então a construção de uma nova racionalidade, novo modo de produzir sentido e conhecimento. Acreditar que é possível construir um olhar diferente é preciso, a prova disso é que já aconteceu. Os estudos decoloniais em América Latina se fundamentam na ideia de Nelson Maldonado (2005) e Henrique Dussel (2013), quem aponta que a Europa se forma a partir do novo mundo: a consciência da Europa é construída quando ela se expande colonialmente aos territórios que foram subjugados, daí que ela assume o seu “poder” cultural e filosófico, a partir do novo mundo e a colonização dele. A dinâmica seria a virada,

modernos e independientes y, al mismo tiempo, sociedades coloniales, en donde toda reivindicación de democratización ha sido violentamente resistida por las élites “blancas”.

“aprender a representar o mundo como o próprio, porque só quem representa o mundo como o próprio é quem pode transformá-lo” (SANTOS, 2019).

Ailton Krenak, no seu livro “Ideias para adiar o fim do mundo” (2020), traz uma reflexão que dialoga com as propostas desses autores decoloniais e que nos coloca um pouco mais perto do que pode ser na prática, essas teorias, um caminho para a nova racionalidade, o autor comenta sobre a ideia de natureza,

[...] me fez refletir sobre o mito da sustentabilidade, inventado pelas corporações para justificar o assalto que fazem à nossa ideia de natureza. Fomos, durante muito tempo, embalados com a história de que somos a humanidade. Enquanto isso — enquanto seu lobo não vem —, fomos nos alienando desse organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade. Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza. (KRENAK, 2020. p, 16).

Essa ideia de humanidade que foi construída a partir da civilização, nos coloca numa posição separatista com *Hitcha Gaia*⁵ ou *Pachamama*⁶ ao ponto de internalizar uma dissociação tão absurda que terminamos acreditando que esse modelo é a principal forma de nos relacionarmos com o mundo, negando a pluralidade e a diversidade das diferentes formas de viver e ver o outro ou a outra. Fomos treinados para achar tolice, conversar com uma montanha, trocar pensamentos com um rio ou compartilhar emoções com os animais, desconsiderando que a comunicação permeia toda nossa existência das mais diversas formas. A pedagogia ancestral que nos faz compreender esses signos da *Pachamama* também nos faz ter um olhar holístico da natureza, perceber que as lagoas, bosques e seres encantados também são sujeitos de direito como nós, gerando a partir das trocas, relações e laços de sobrevivência coletivos e o entendimento da necessidade de um para o outro em prol do equilíbrio e da harmonia do nível terrenal. A expansão e aplicação dessa pedagogia na sociedade não indígena poderia ser um dos caminhos para essa nova racionalidade: deixar de lado o entendimento como indivíduos e nos enxergarmos como “pessoas coletivas” (KRENAK, 2020. p, 28), podemos sugerir que a coluna vertebral seja a conexão com o outro.

Os únicos núcleos que ainda consideram que precisam ficar agarrados nessa terra são aqueles que ficaram meio esquecidos pelas bordas do planeta, nas margens dos rios, nas beiras dos oceanos, na África, na Ásia ou na América Latina. São caiçaras,

⁵ Denominação de Mãe Terra na língua Muysca.

⁶ Denominação de Mãe Terra pelos povos andinos.

índios, quilombolas, aborígenes — a sub-humanidade. Porque tem uma humanidade, vamos dizer, bacana. E tem uma camada mais bruta, rústica, orgânica, uma sub-humanidade, uma gente que fica agarrada na terra. Parece que eles querem comer terra, mamar na terra, dormir deitados sobre a terra, envoltos na terra. A organicidade dessa gente é uma coisa que incomoda, tanto que as corporações têm criado cada vez mais mecanismos para separar esses filhotes da terra de sua mãe. “Vamos separar esse negócio aí, gente e terra, essa bagunça. É melhor colocar um trator, um extrator na terra. Gente não, gente é uma confusão. E, principalmente, gente não está treinada para dominar esse recurso natural que é a terra.” Recurso natural para quem? Desenvolvimento sustentável para quê? O que é preciso sustentar? (KRENAK, 2020. p, 21).

Acreditamos que um outro elemento fundamental é pensar a história, a sociedade se divide em dois tipos de grupos sociais, os que não querem lembrar e os que não podem esquecer, porque já ressoa a famosa frase: o pecado original da América Latina é ser construída sem o indígena e contra o indígena. Assim, é urgente decolonizar a história, e é aí onde acreditamos que a comunicação entra para exercer um papel crucial.

A comunicação é um direito!

Os direitos humanos foram conquistados e constituídos a partir de reivindicações em vários episódios históricos mundiais, classificando-se ao longo do tempo em gerações e se tornando institucionais. Os direitos de primeira geração são relatados por Liszt Vieira (2000, p. 22-23) como os direitos civis e políticos, conceituando-os como direitos relacionados às liberdades individuais, que reivindicam a autonomia do indivíduo como intimidade, propriedade e participação política. Já na segunda geração, a partir da metade do século XX, Vieira (Ibid.) destaca os direitos sociais, relacionados à ideia de igualdade, como saúde e educação. O autor prossegue fazendo referência à terceira geração de direitos humanos conquistada antes de finalizar o mesmo século, os direitos de solidariedade ou fraternais, que já não se referem ao indivíduo, mas sim à coletividade, aos grupos humanos que se reconhecem com diferenças como as de gênero, as raciais, entre outras, reivindicando principalmente um ambiente equilibrado. Uma quarta geração faria referência ao impacto da globalização nos direitos e à bioética, como regulamentação de alterações genéticas, entendendo-se, de forma abrangente, que uma geração não supera a outra, mas que a complementa. Importante

ressaltar que o Brasil incluiu na sua constituição os objetivos da declaração dos direitos humanos, mas que na prática, ao longo da sua história, o país os violentou de forma descarada e os segue desconsiderando, impactando a população mais vulnerável, colocando-a à margem de crises humanitárias, a exemplo dos povos originários que habitam este território. Outro descompasso no direito, especificamente à comunicação, é a acessibilidade e oportunidade de usufruir de forma igualitária das TIC's (Tecnologias da Informação e Comunicação).

Cicília Peruzzo afirma que o direito de comunicar “é colocado como um direito de terceira geração, pois se desloca da noção de direito do indivíduo para o coletivo” (2009, p. 38), assegurando que o fato de anunciar a comunicação como direito humano configura um grande avanço na concepção de cidadania, posto que a comunicação era imperceptível nas dimensões clássicas da cidadania.

O debate como tal sobre o direito à comunicação se fazia latente na segunda metade do século XX. Em 1976 se celebrava a Primeira Conferência Intergovernamental sobre Políticas de Comunicação na América Latina, realizada na Costa Rica; países da África e Ásia, recém-independentes, também debatiam diálogos pautados na dignidade humana e nas diferenças, mas tudo isso imerso num contexto de controle dos fluxos internacionais de informação e nas desigualdades sociais e tecnológicas acentuadas pela globalização, onde

Se difundiam a visão de mundo e o modo de vida dos Estados Unidos e de países europeus, que caracterizam uma forma de dominação cultural, ao mesmo tempo em que se impedia a circulação mundial da informação proveniente de fontes latinas, africanas e asiáticas e até mesmo entre os países dessas regiões. (PERUZZO, 2009, p. 37).

A Declaração Universal dos Direitos Humanos, em 1948, já assegurava o direito à comunicação no seu artigo 19, mas só em 1980 a UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura) cria a “Comissão Internacional para Estudos dos Problemas da Comunicação”, encabeçada por MacBride, resultando no trabalho da comissão ao longo de

três anos, o *Informe MacBride* ou “Um Mundo, Muitas Vozes”⁷ (MACBRIDE, 1980). O documento incentiva a reflexão dos conceitos de democracia na comunicação por meio da reciprocidade, mas adverte que sem a participação e interlocução ativa na tomada de decisões na programação dos meios de comunicação social, uma democratização real não poderá concretizar-se.

Neste sentido, só se faz possível a conquista, a manutenção e a reivindicação de direitos através da organização ou do grau de organização civil do momento, pois

Nenhum poder, seja ele do capital, do legislador ou do executivo governamental, concede avanços de benefícios aos pobres ou desprovidos de possibilidade de desfrutar de condições adequadas para realização plena dos direitos humanos se não houver demonstração inequívoca de sua capacidade de articulação, consciência e resistência política (PERUZZO, 2009, p. 38).

Essas mudanças se atrelam diretamente à aquisição de consciência cidadã, quer dizer, do gozo de direitos, da necessidade de construção de sociedade, de participação direta de tomada de decisões e assim mesmo de demandas, mesmo que não sejam efetivadas tal qual na prática.

Comunicação Comunitária, o contrapeso da Mídia Hegemônica

Os *mass media*, ou meios de comunicação de massa, são aqueles capazes de impactar um grande número de pessoas, usualmente denominados como “meios de comunicação hegemônicos”. É possível, nessa linha, compreender que a relação dos meios de comunicação hegemônicos com a classe dominante, classe que detém a hegemonia cultural, é de total colaboração, procurando geralmente ser aliados. O preço da consolidação desses meios como hegemônicos resulta num interminável círculo de favores que interessam a esses dois lados, promovendo a sistematização e disseminação de determinada cultura, consensos e dissensos na produção simbólica dos seus conteúdos, possuindo o poder inquestionável de formar opinião, de produzir narrativas específicas de mundo, de moldar e categorizar

⁷ Documento titulado no Brasil como: Um mundo e muitas vozes: comunicação e informação em nossa época, publicado pela Editora da Fundação Getúlio Vargas, em 1983.

grupos sociais, além de possuir força política capaz de selecionar quem ou o que deve ou não ser midiaticizado. Tornay Marquez aponta que “[...] os meios de comunicação atuam como um canal prestigiador que situa no espaço público o que é digno de ser escutado, visto, representado” (2019, p. 167. Tradução Nossa)⁸. Compreendendo que Comunicação é poder, quem controla os grandes meios de comunicação colabora na construção da memória da sociedade e na criação de símbolos e discursos sobre seus sujeitos.

Apesar de veicularem discursos muitas vezes preconceituosos e superficiais, a narrativa dos meios de comunicação hegemônicos é legitimada e possui credibilidade diante de grande parte da sociedade. Portanto, possuem extrema responsabilidade na elaboração das representações sociais e na construção das narrativas. “Nesse sentido, a ideia de que o discurso da mídia é o discurso do senso comum - elaborado e veiculado como verdade, em razão do princípio da autoridade - marca definitivamente a relação entre coisa e signo (objeto e representação) (BRAGA; CAMPOS, 2012, p. 501).

Consequentemente, grupos sociais indígenas, bem como demais grupos subalternizados, não possuem espaço nesse tipo de mídia, e quando possuem são sub-representados em uma categoria homogênea e indiferenciada que não reconhece a heterogeneidade e a multiplicidade dos grupos, nem dos seus sujeitos. A respeito disso, encontramos a reflexão de Stuart Hall (2016) quando comenta que: “(...) A palavra não existe em um idioma neutro ou impessoal, na verdade ela existe na boca de outras pessoas, servindo às intenções de outras pessoas: é de lá que devemos tomar a palavra e torná-la nossa” (HALL, 2016, p. 155). Somente pode ser construído significado através de um diálogo com o “outro”. “Na linguagem, a metade da palavra pertence ao outro. Ela somente se torna a “própria palavra” quando (...) o falante se apropria dela adaptando-a à sua própria intenção de expressão semântica.” (HALL, 2016, p. 155). Neste contexto, tomaremos como o exercício de reivindicação desses grupos subalternizados o direito de poder falar sobre eles mesmos, de sair do lugar de sujeito representado para o sujeito que se auto representa, criando assim

⁸ [...] *los medios de comunicación actúan como un canal prestigiador que sitúa en el espacio público lo que es digno de ser escuchado, visto, representado.*

discursos autônomos que constroem valores simbólicos e sentidos próprios por meio da comunicação comunitária.

Os primeiros registros conhecidos de uma rádio comunitária se deram em 1948 na Colômbia, mais especificamente a Rádio Sutatenza, que abriu caminhos para muitas experiências de comunicação popular. Mas foi só na década de 70 que conseguiu mais adesão com a luta dos movimentos sociais. A comunicação comunitária é, de acordo com Peruzzo (2008), “aquela desenvolvida de forma democrática por grupos subalternos em comunidades, bairros, espaços *on-line*, por exemplo, segundo seus interesses, necessidades e capacidades. É feita pela e para a comunidade” (2008a, p. 2). A comunicação comunitária tem sido utilizada estrategicamente por várias categorias de movimentos sociais na reivindicação de direitos, na promoção da cidadania e na transformação social, além de estar “cumprindo importante papel na democratização da comunicação e da sociedade.” (PERUZZO, 2009, p. 41). Trata-se de uma comunicação que possui dimensão política, educativa, popular, participativa e democrática, estabelecendo uma verdadeira disputa de sentidos com os grandes meios de comunicação. Para Elisa Garcia Mingo (2016), “Os povos indígenas, como os movimentos sociais, têm posto em crise as formas de organização social, o pensamento e a sensibilidade da modernidade mestiça” (2016, p. 125. tradução nossa)⁹. Cícilia Peruzzo revela a importância do exercício deste direito na promoção da cidadania: “A cidadania avança na medida da consciência do direito a se ter o direito à comunicação e da capacidade de ação e articulação daqueles a quem ela se destina.” (2009, p. 42).

Neste ponto, faz-se proveitosa uma breve reflexão sobre a própria concepção de cidadania, em especial no que configura seu elo com os veículos midiáticos. Conforme elaboram Paiva e Sodré (2019), cidadania é um termo que apresenta diferentes significados ao longo da história, desde a ideia do indivíduo que reside e participa ativamente das assembleias, funções públicas e decisões sobre a *polis* na Grécia antiga, passando pela garantia legal dos direitos universais na Revolução Francesa do século XVIII, até as lutas que

⁹ Los Pueblos Indígenas, en tanto que movimientos sociales, han puesto en crisis las formas de organización social, el pensamiento y en la sensibilidad de la modernidad criolla.

reivindicavam a ampliação dos direitos civis às minorias em meados do século XX e o estado contemporâneo de aplicação prática da noção de cidadania, já muito transformada pelo contexto hegemônico de forte cunho liberal.

Como ressaltam os mesmos autores, é importante olhar para as formas concretas como a cidadania se manifesta em determinada coletividade, em especial na “apropriação de bens e dos valores criados no quadro da ‘historicidade’ democrática, isto é, das conquistas ativamente obtidas pela movimentação soberana de um determinado grupo” (PAIVA e SODRÉ, 2019, p. 2). Partindo dessa compreensão, as lutas sociais se mostram como fator constitutivo fundamental do exercício cidadão, bem como um vetor determinante no arranjo de forças que expressam a dinâmica dos direitos humanos.

Quando olhamos para os contornos da mídia hoje podemos afirmar que, apesar de se atribuir à mesma um papel de democratização de acesso à informação, verifica-se um alinhamento ao contexto socioeconômico soberano, ou seja, o contexto do neoliberalismo político. Tal cenário tem por característica a tendência de isolar e descentralizar cada vez mais a responsabilidade social, gerando a figura do “indivíduo-cidadão” (Ibidem, p. 3), instrumento de si e principal culpado pelos respectivos sucessos e fracassos que venha a experimentar.

A mídia se alia a essa vertente da consciência individualista na medida em que repercute demandas do capital financeiro e reforça a reivindicação de um Estado que priorize o ajuste fiscal em detrimento da consciência solidária e da garantia institucional de direitos sociais. A cidadania que se observa nesse panorama contemporâneo passa a qualificar os cidadãos não pela capacidade de politizar-se e sim pela capacidade de consumo (Ibidem, p. 6). Essa descrição se vincula com o meio urbano brasileiro e por vezes influencia a forma como a mídia de massa olha para o modo de ser dos povos originários, incorrendo frequentemente em retratos de exotismo mistificante, mesmo quando são apologéticas, como se as culturas indígenas fossem peças raras de um museu de culturas fadadas ao desaparecimento e sem capacidade de atualizar as formas de organização social do país hoje.

Depois de olhar para o aspecto mercadológico da cidadania em meio aos *Mass Media*, é possível enxergar com mais clareza o papel da Comunicação

Comunitária, uma vez que esta se constrói sob premissas totalmente destoantes da lógica neoliberal de ascensão pelo consumo. O “comunitário”, inclusive, é hoje associado à realidade daqueles que se encontram excluídos do paradigma contemporâneo da cidadania.

Comunicação da libertação

Diferente de outros movimentos, o pensamento decolonial latino-americano eclode com uma importante variação: os intelectuais são ao mesmo tempo ativistas sociais e seus conceitos são trabalhados pelos políticos que aderem, isso faz toda a diferença, quer dizer, que estamos numa geração de pessoas que pensam os processos e que ao mesmo tempo estão envolvidos neles. Na comunicação, a parte teórica e prática tem percorrido avanços por caminhos parecidos. Erick Torrico, sociólogo e comunicólogo decolonial, explica o conceito de “comunicação centrada”, identificado como um esquema que se impôs como “paradigma dominante” e que segue sendo ensinado, aprendido, aplicado e reproduzido tanto nas escolas de comunicação quanto na área de pesquisa, alegando que

a teorização, foi estruturada primeiramente com base nas condições, preocupações e necessidades da realidade social, econômica, política e tecnológica estadunidense, assim como do ocidente europeu, uma vez que os dois espaços geoculturais foram seu local de surgimento. (2019. p, 94).

Essa lógica de produção de conhecimento tem um caráter universalista, isso quer dizer que preza por manter a hierarquia colonial de pessoas e povos, validando unicamente os saberes produzidos nos países que tradicionalmente dominam o âmbito do conhecimento. A isto, o autor propõe “pensar a partir da margem”, quer dizer, trazer ao fazer comunicacional um sentido “relacionado à criação de tecido social e à construção de comunidade e consenso” (TORRICO. 2019 p, 96). É neste momento em que se reivindica com mais amplitude a participação e democratização dos meios de comunicação, preocupação pelo interesse público, vínculo com reivindicações de desenvolvimento, fortalecendo na prática a comunicação comunitária, alternativa e popular. E no campo acadêmico, a “comunicologia da libertação” (Ibidem. p, 98), que combina a protesta com a proposta, colocando a necessidade latente de avaliar os fundamentos epistemológicos, “desestruturar

a lógica do mecanismo histórico e epistemológico cujo núcleo é a subalternidade” (Ibidem. p, 100).

A comunicação comunitária indígena floresce a partir da comunicação comunitária na necessidade própria de um audiovisual contextualizado, isso quer dizer, que caminhando na mesma direção de reivindicação de direitos, democratização e como ferramenta de luta na qual a comunicação comunitária caminha, a comunicação decolonial e ancestral demanda particularidades nos processos tanto de concepção como de execução, entendendo a importância da autonomia de falar em sua língua, de poder representar o mundo em nome próprio, à sua medida e à sua imagem e não representadas a partir da ideia do colonizador.

A produção da Ororubá Filmes é um exemplo contundente disso ao incorporar organicamente nas suas produções rituais de abertura, como uma permissão que dará força e entendimento para que tudo dito e capturado seja em prol do bem-estar da comunidade e em serviço da coletividade. No decorrer do texto trataremos este tema com mais aprofundamento.

Etnocomunicação e Comunicação perspectivada

O conceito de etnocomunicação como aplicado pelos pesquisadores Bryan da Costa e Vilso Santi, demarca os “princípios gerais da etnocomunicação praticada pelo Movimento dos Povos Indígenas por meio de três pilares: a) Etnicidade como componente essencial; b) Territorialidade como elemento regulador; e c) Reconhecimento como fim (primeiro e último).” (COSTA; SANTI, 2016, p.16).

A etnocomunicação, nessa perspectiva, apresenta-se como alicerce do processo de construção, não só de uma identidade, mas de uma matriz identificação compartilhada, baseada em tradições culturais preexistentes ou (re)construídas – fundamentais para sustentar as ações coletivas. A comunicação praticada pelos Povos Indígenas e seu Movimento é, portanto, filosoficamente orientada, geograficamente localizada e politicamente útil – para o estabelecimento de um novo indivíduo, disposto a demonstrar-se como índio e ser reconhecido como tal. (COSTA; SANTI, 2016, p. 16).

É a partir dessa delimitação de “etnocomunicação” que permite-se a aplicação da ideia de “comunicação perspectivada” que estamos propondo e que veremos mais à frente. Antes disso, traremos outro complemento importante que atravessa a fundamentação dessa ideia.

A etimologia da palavra “perspectiva”, vem do Latim -PERSPICERE-, “ver através”, de PER, “através”, mais SPECERE, “olhar para”. Quando procurada no dicionário online Michaelis encontramos seis definições¹⁰, uma referente a desenho e pintura, duas por extensão e três descreveremos por acreditar relevantes para a constelação do conceito em construção: 1- Ponto de vista; modo particular com que cada pessoa, influenciada por seu tipo de personalidade e por suas experiências, vê o mundo; 2- Aparência, visão ou aspecto sob o qual algo se representa, e; 3- Sentimento de esperança e expectativa.

Mas, na construção da ideia, essa “perspectiva” diz respeito a que? A ideia de “comunicação perspectivada” que propomos neste texto, se fundamenta e se gesta numa comunicação que trabalha em favor da decolonização da palavra e da imagem ao fomentar produções midiáticas a partir de uma ou várias cosmopercepções de mundo pertencentes a povos originários e dentro das suas particularidades, capazes de discutir a etnicidade da comunicação para a formulação coletiva dos discursos midiáticos. Reforçando o já colocado acima, “aprender a representar o mundo como o próprio, porque só quem representa o mundo como o próprio é quem pode transformá-lo”.

Para lograr a execução da comunicação perspectivada, pressupõe-se a incorporação no seu exercício do que Boaventura de Sousa Santos descreve como “conhecimentos artesanais próprios”, que é o uso dos conhecimentos ancestrais que servem aos objetivos de luta,

A confiança que é depositada nesses conhecimentos advém do seu potencial, real ou imaginado, para fortalecer a luta em causa. Esse potencial radical geralmente tem duas ideias. Por um lado, os conhecimentos de que falamos pertencem aos grupos em questão; fazem parte do seu respectivo passado-enquanto-presente. Através desses conhecimentos, os grupos em luta tornam-se sujeitos cognitivos e deixam de ser objetos dos saberes alheios que foram usados para justificar a sua sujeição e opressão. Da sujeição à subjetividade – é esse o caminho da esperança contra o medo que os seus próprios conhecimentos lhes permitem percorrer. Por outro lado, não raro esses conhecimentos são reinventados para se referirem a um tempo passado de vida digna, uma vida que pode agora ser recuperada sob novas condições; são, por isso, cruciais para reivindicação de dignidade. O conhecimento ancestral tem uma dimensão performativa; implica imaginar um passado que se afirma como o projeto. Um conhecimento que é nosso significa representar o

¹⁰ Definição da palavra “perspectiva” no dicionário Michaelis <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=perspectiva> . Acesso em 13.07.2023.

mundo como nosso. Por outras palavras, a autoria do conhecimento é uma condição prévia para a autoria do mundo. (SANTOS, 2019. p, 197).

Constatam-se formas de pensar, produzir e exibir audiovisual baseadas em processos estruturais que possivelmente nunca teriam se concebido se não fossem apresentados por esses povos, processos que causam estranhamento nas culturas não indígenas. Um audiovisual que além de ser etnocomunicação é perspectivado.

Uma pesquisa etnográfica desenvolvida por nós e pela comunidade indígena Xukuru do Ororubá, localizada no município de Pesqueira, estado de Pernambuco, Brasil, entre 2021 e 2023, onde se estudou o veículo comunicacional da etnia, a “Ororubá Filmes” e que foi apontado como um processo decolonial nas considerações, traz um claro exemplo de aplicação do conceito de “comunicação perspectivada” a uma etnocomunicação desenvolvida nos recortes trabalhados neste texto. No detalhamento metodológico do estudo de campo podemos encontrar o método correlato de observação, e nele a descrição do ritual, “onde tem-se o hábito, por respeito, nos inícios de qualquer atividade que plasme sua espiritualidade, seja ela escrita, sonora ou visual, pedir força e bons direcionamentos a Pai Tupã e Mãe Tamain, protetora dos Xukuru, além dos encantados¹¹.” (QUINTERO, 2023, p. 43). São modos específicos de desenvolvimento do audiovisual, pois encontram-se atravessados por uma conexão sagrada, que remete a um tipo de negociação ou troca do nível espiritual e que ao mesmo tempo está sendo sujeita a uma resposta que não poderá ser contestada nem mudada. É uma convenção do próprio povo com o audiovisual. Para uma produção audiovisual não perspectivada, gerenciada através de um cronograma de gravação, o fato de não poder levar à frente uma diária por motivos que não atendam a um plano físico ou material, se catalogaria como uma situação confusa e desfavorável para seu desenvolvimento. Nesse sentido, a etnocomunicação como “comunicação perspectivada”, atende diretamente à cosmopercepção de cada povo.

Em observação participante de “Minga por la vida” em 2017 (Idem p. 44),

¹¹ Espíritos sagrados que habitam na mata e cuidam do território sagrado. Toda pessoa que morre, encanta e volta ao território a brindar força aos irmãos.

descreve-se como o povo indígena Arhuaco, assentado na *Sierra Nevada de Santa Marta*, ao norte colombiano, em toda produção, principalmente imagética, o material capturado deve passar pelos *Mamos*, ou conselheiros e conselheiras mais velhos da comunidade para sua avaliação, aprovação e ritual de selamento¹² antes de poder dar saída e continuidade ao tratamento desse material, isso pela defesa de que pensamentos¹³ podem ser levados junto às imagens. Um modo específico de pensar o audiovisual e que atende a uma cosmopercepção de mundo própria, que não fere princípios filosóficos, espirituales, culturales nem políticos da comunidade. Sendo uma produção própria do povo Arhuaco, nos moldes da etnocomunicação anteriormente explicados, estaríamos falando de uma “comunicação pespectivada”.

No povo Muysca (*Muisqa*), localizados no altiplano andino da cordilheira oriental cundiboyacense, na Colômbia, necessariamente antes de adentrar a registrar locais naturais, deve-se render uma permissão à Chiminigagua, porque cada ser ali plantado é uma deidade. Já no local, se houver a presença de nascedouros de água, lagoas ou poços, o pedido de permissão deve ser direcionado a Bachué ou Furachogua, mãe da criação nascida das águas. Em caso de não ser permitida a entrada, ou a captura de imagens, a atividade deverá ser repensada para outros momentos que se entendam mais harmônicos e em que essa “negociação” possa ser aceita, um retorno que como ressaltamos, não pode ser contestado.

Para os Kumuã Ye'pamahsã do Alto Rio Negro, na região do Noroeste Amazônico, os peixes são considerados sujeitos ancestrais¹⁴, qualquer tipo de registro feito tem que ser tratado com a devida atenção e cuidado.

Assim as perspectivas colocadas anteriormente, estimam que o surgimento de culturas audiovisuais não ocidentais “supõe uma oportunidade única para desconstruir (nosso) olhar ocidental e nos obriga a fazer reorientações epistemológicas no momento de trabalhar com materiais áudio

¹² No ritual, os Mamos selam os pensamentos contidos no material audiovisual gravado por meio de pedido em cantigas feitas na língua própria, seguido de oração de benção aos encantados. Fonte: A autora, observação em Minga Indígena do Norte (Colômbia 2010).

¹³ Na cultura dos povos Arhuacos, os pensamentos têm uma grande relevância, da concepção deles deve emanar: o equilíbrio, a simetria e as leis de conservação como princípio básico da ordem no universo.

¹⁴ Recomenda-se ler o livro de João Paulo Barreto Yepamahsã: “Waimahsã: peixes e humanos”.

(e) visuais.” (MINGO, 2016, p. 130. Tradução Pessoal)¹⁵.

Constatando-se que, é aplicável a ideia de “comunicação perspectivada”, a uma comunicação que se faz através de cada cosmo percepção, pois isso a torna única na sua forma de pensar, produzir e exibir audiovisual baseadas em processos estruturais que possivelmente nunca se teriam cogitado se não fossem apresentados por esses povos, processos que causam estranhamento nas culturas não indígenas. A elaboração de uma epistemologia própria que atenda a história, os processos socioculturais, os interesses e as necessidades da região, de que fala Aníbal Quijano, Erick Torrico, Ailton Krenak e os autores dos pensamentos decoloniais, pode-se encontrar, em parte, nesse novo modo de entender a comunicação como perspectivada, no exercício do emprego de conhecimentos ancestrais a serviço da luta de cada povo com suas respectivas demandas.

Entendemos e reafirmamos que devemos ter cuidado ao empregar o conceito de “comunicação perspectivada” quando falamos em etnocomunicação para não generalizar os modos de produção de cada nação, povo ou cultura indígena, correndo o perigo de cair em banalidades que possam reforçar estereótipos contra os que lutamos diariamente.

Referências bibliográficas

Braga, C. F. & Campos, P. H. F. (2012). Invisíveis e subalternos: as representações sociais do indígena. **Revista Psicologia & Sociedade**, 24(3), 499-506.

DUSSEL, Enrique. *Filosofía de la liberación*. Buenos Aires: Docencia, 2013, 286 p.

HALL, S. **Cultura e representação**. Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016. Org. e Rev. Téc.: Arthur Ituassu. 260 p.

HALL, S. **Sin garantías**: trayectorias y problemáticas en estudios culturales. El estereotipo como práctica significativa In Parte IV Identidad y Representación. Quito: Ed. Envió, 2010. Universidad Andina Simón Bolívar.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MacBRIDE, S. **Un solo mundo, voces múltiples**. Ed. Illus. 1980. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000040066> Acesso em 15.09.2022

¹⁵ No original: El surgimiento de culturas audiovisuales no occidentales supone una oportunidad única para deconstruir (nuestra) la mirada occidental y nos obliga a hacer reorientaciones epistemológicas a la hora de trabajar con materiales audio(y)visuales.

MÁRQUEZ, M. C. Revalorización cultural e identitaria de mujeres afrodescendientes e indígenas en radios comunitárias. Chasqui. *Revista Latinoamericana de Comunicación* N.º 140, abril - julio 2019 (Sección Monográfico, pp. 163-178).

MINGO, E. G. Imágenes y sonidos del Wall Mapu. El proyecto de descolonización del universo visual y sonoro del Pueblo Mapuche. *EMPIRIA. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, [S.l.], n. 35, p. 125-151, septiembre – diciembre, 2016.

MOREIRA, A. MOREIRA, M. A Comunicação como um Direito Humano. *Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento*, [S.l.], v. 4, p. 17-35, 2020. ISSN:2448-0959 Disponível em: <https://www.nucleodoconhecimento.com.br/comunicacao/direito-humano> . Acessado em 13.04.2021. Acesso em: 24 mar. 2023.

PAIVA, Raquel; SODRÉ, Muniz. Comunitarismo e sociedade incivil. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 26, n. 1, 2019, p.1-12. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/33027/18548>. Acesso em: 4 jul. 2023.

PERUZZO, C. M. Conceitos de comunicação popular, alternativa e comunitária revisitados e as reelaborações no setor. *ECO-pós*, [S.l.], v. 12, n.2, p. 46-61, maio/agosto, 2009.

PERUZZO, C. M. Movimentos sociais, cidadania e o direito à comunicação comunitária nas políticas públicas. *Revista Fronteiras – estudos midiáticos*, [S.l.], v. 11, n.1, p. 33-43, janeiro/abril, 2009.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y modernidade/racionalidade. *Perú Indíg*, v. 13, n 19, p.11-20, 1992. Disponível em: <https://www.lavaca.org/wp-content/uploads/2016/04/quijano.pdf>. Acesso em: 4 ago. 2023.

QUIJANO, Aníbal. **Cuestiones y horizontes**: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonización del poder. 1. ed. Buenos Aires: CLACSO, 2020; Lima: UNMSM, 2020.

COSTA, Bryan Chrystian; SANTI, Junior Vilso. COMUNICAR PARA MOBILIZAR: as práticas etnocomunicativas do Conselho Indígena de Roraima. In: **XXVIII Encontro Anual da Compós**. Anais [...]. Rio Grande do Sul, 2019.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **O fim do império cognitivo**: a afirmação das epistemologias do Sul. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

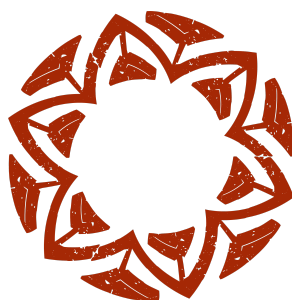
VIEIRA, L. **Cidadania e globalização**. 4a ed., Rio de Janeiro, Record, 142 p. 22-23.

VILLANUEVA, Erick Rolando Torrico. Para uma comunicação ex-cêntrica. **MATRIZES**, São Paulo, p.89-107, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/159957>. Acesso em: 15 set. 2023.

QUINTERO, Dina Tatiana. **Comunicação comunitária indígena: a Ororubá Filmes como um processo decolonial.** 2023. Dissertação de mestrado (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/52116> . Acesso em: 17 nov. 2023.



**Cartografia Decolonial
do Cinema Pernambucano -
Produção Audiovisual Indígena realizada de
2010 a 2020.**



O trabalho do pensar, fazer e exibir audiovisual, é na sua maioria um fazer coletivo, se não na sua totalidade se pensarmos nas diferentes etapas de elaboração de um filme, os diferentes modelos de desenvolvimento audiovisual e até mesmo parte do processo de distribuição envolvem terceiros. É por isto que decidimos entender como a cadeia de produção do audiovisual pernambucana se comporta diante da inclusão nesse fazer coletivo, de diferentes grupos sociais não hegemônicos, mais especificamente, pessoas oriundas de povos originários.

Segundo o IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, uma cartografia é uma representação geométrica plana, simplificada e convencional de um território, apresentada através de mapas, cartas ou plantas. E por meio dela, quaisquer levantamentos, sejam eles de cunho ambiental, social, econômico, político, de saúde, culturais ou étnicos, podem ser apresentados e analisados espacialmente, facilitando sua análise e compreensão.

A cartografia tradicional frequentemente reflete relações de poder desiguais e narrativas de dominação, colocando o mundo ocidental, em específico o homem branco, como centro e referência de seus mapeamentos. Trazendo para aqueles que se encontram fora do espectro da branquitude a condição de “outro”, daquele que se encontra à margem. Os dados podem até incluí-lo, mas ele não será o centro dos debates.

Uma cartografia decolonial é aquela que busca outras perspectivas para além das tidas como hegemônicas. Traçando estratégias de mapeamento que respeitam as singularidades, cultura e tradições dos povos ao qual se busca retratar.

CADE - Cartografia Decolonial é uma pesquisa que busca responder a pergunta: “Onde estão os profissionais indígenas no audiovisual pernambucano?”. Tentando localizar a produção relacionada a povos e identidades indígenas realizadas em Pernambuco, no período dos anos entre 2010 a 2020, mapeia a inserção de profissionais indígenas na formação de equipes de projetos audiovisuais que foram lançados na última década.

Como métodos correlatos ao método da cartografia, utilizamos aqueles que poderiam nos ajudar a analisar a gama de questões que foram levantadas ao longo da pesquisa, sendo elas, apresentadas na ordem em que ocorreram durante o período: 1) Análise da perspectiva histórica em que se passa o contexto da pesquisa, os anos de 2010 a 2020; 2) Identificação e catalogação da produção audiovisual pernambucana de longas-metragens, realizados no período retratado

pela pesquisa; 3) Catalogação de produtoras audiovisuais pernambucanas responsáveis pela realização desses longas; 4) realização de entrevistas estruturadas aos representantes dessas produtoras, onde foi utilizado um questionário previamente preparado com perguntas divididas por assuntos e que foram feitas a todos os entrevistados da mesma maneira, levando em conta unicamente as respostas que se encaixam dentro das perguntas; 5) Catalogação de filmes com temática indígena, mapeando e analisando informações sobre gênero e etnia dos responsáveis, tipos de recursos que essas produções possuem, fontes de pesquisa, ficha técnica das mesmas, assim como demais informações que sejam úteis para a pesquisa; 6) classificação de temática e análise de conteúdo desses filmes, permitindo classificar e medir, inicialmente em termos numéricos, a presença ou ausência de temáticas específicas nos conteúdos e posteriormente interpretá-los para a compreensão do que é dito, escrito ou mostrado; 7) Realização de grupos de discussão com profissionais indígenas do audiovisual, um método qualitativo que analisa a opinião de um grupo de pessoas, com pelo menos uma característica em comum, a respeito de um determinado tema, neste caso, retratando as dificuldades e desafios para se manter dentro da cadeia produtiva do audiovisual, enfrentadas por profissionais indígenas em Pernambuco; 8) entrevista semiestruturada a profissionais do audiovisual indígena, baseada num roteiro de perguntas, aqui é permitido que a pessoa entrevistada acrescente elementos que não estavam previamente definidos, aumentando a riqueza das informações proporcionadas; 9) análise bibliográfica, levantamento e revisão de obras publicadas que dialogam com os temas e problemáticas enfrentadas ao longo da pesquisa.

Explicaremos neste capítulo cada método utilizado e como foi empregado para o levantamento de dados, seus resultados quantitativos e qualitativos, e posteriormente no capítulo 3 nos desdobramos na análise dos mesmos.

Como o projeto é oriundo do edital do Sistema de Incentivo à Cultura - SIC, da Secretaria de Cultura da Cidade do Recife, um edital municipal, uma lei de fomento à cultura do município, o foco inicial da pesquisa se concentrou em localizar pessoas indígenas, profissionais do audiovisual, que tivessem sua produção e trabalho localizada e em trânsito pelos filmes e projetos audiovisuais realizados na Região Metropolitana do Recife. No entanto, foi notado a dificuldade de localizar esses profissionais na capital pernambucana, nos fazendo refletir e acolher a descentralização e interiorização da pesquisa. Levando em consideração que a

maior parte dos povos e etnias indígenas pernambucanos habitam outros municípios, no interior de Pernambuco.

A atual população indígena brasileira, segundo o censo do IBGE mais recente publicado em 07.08.2023¹ é de **1.227.642** milhão de pessoas indígenas. Segundo os relatórios do SEMAS - Secretária de Meio Ambiente e Sustentabilidade, desenvolvidos pelo Núcleo de Cidadania Ambiental e Comunidades Tradicionais, em Pernambuco, há registro de 16 territórios indígenas. São eles:

“-Atikum – Etnia: Atikum – Municípios: Salgueiro, Mirandiba, Carnaubeira da Penha, Belém do São Francisco;
-Entre Serras – Etnia: Pankararu – Municípios: Petrolândia, Tacaratu, Jatobá;
-Fazenda Cristo Rei- Etnia: Pankararu – Município: Jatobá;
-Fulni-ô – Etnia: Funi-ô – Municípios: Itaíba, Águas Belas (área 1 – reserva indígena);
-Fulni-ô – Etnia: Funi-ô – Municípios: Itaíba, Águas Belas (área 2 – tradicionalmente ocupada);
-Ilhas da Tapera/São Félix/Porto – Etnia: Truká – Município: Orocó;
-Kambiwá – Etnia: Kambiwá – Municípios: Inajá, Ibimirim e Floresta (tradicionalmente ocupada);
-Kambiwá – Etnia: Kambiwá – Município: Buíque (tradicionalmente ocupada);
-Pankará da Serra do Arapuá – Etnia: Pankará – Município: Carnaubeira da Penha;
-Pankararu – Etnia: Pankararu – Municípios: Petrolândia, Tacaratu e Jarobá;
-Pipipã- Etnia: Aimoré – Município: Floresta;

¹ <https://censo2022.ibge.gov.br/panorama/> acesso em: 08 jan. 2023.

-Truká – Etnia: Truká – Município: Cabrobó (área 1- tradicionalmente ocupada);
-Truká – Etnia: Truká – Município: Cabrobó (área 2 – tradicionalmente ocupada);
-Tuxá de Inajá – Etnia: Tuxá – Município: Inajá;
-Xukuru- Etnia: Xukuru – Municípios: Poção e Pesqueira (tradicionalmente ocupada);
-Xukuru de Cimbres – Etnia: Xukuru – Municípios: Pesqueira, Pedra (reserva indígena);”

Informações retiradas do site da Secretaria de Meio Ambiente e Sustentabilidade - SEMAS²

Segundo o Atlas do Pernambuco Indígena³, idealizado pelos antropólogos Lara Erendira de Andrade e Martins Palitot, que pesquisa e mapeia os povos indígenas, desde o período colonial até a contemporaneidade, Pernambuco tem a quarta maior população de povos originários do país, e os territórios indígenas presentes em sua sua região estão divididos entre terras que estão caminhando com o processo demarcatório perante a Fundação Nacional dos Povos Indígenas - FUNAI, e terras que ainda não foram demarcadas. Dentre os territórios já demarcados, podem ser identificadas duas situações: a) terras tradicionalmente ocupadas: que estão dentro dos critérios do artigo 231 da Constituição Federal de 1988: Xukuru, Kapinawá, Kambiwá, Pipipã, Pankararu, Entre Serras, Pankará da Serra do Arapuá, Atikum, Truká e Truká-Reestudo; b) reservas indígenas: São cinco, de acordo com a lei 6001/1973 (Estatuto do Índio): Fulni-ô; Tuxá de Inajá; Xukuru de Cimbres; Pankaiwka (Fazenda Cristo Rei) e Ilhas da Tapera/São Félix/Porto Apolônio Sales. Levando em consideração tais povos e etnias presentes no Estado, procuramos avaliar suas produções audiovisuais, representações no mercado de trabalho do cinema e os discursos e temas ressaltados em seus filmes, avaliando o contexto sociopolítico em que se encontravam entre os anos de 2010 e 2020. Avaliando também a produção realizada por pessoas não-indígenas sobre tais temáticas, e se esses povos se veem representados nessas produções.

² <https://semas.pe.gov.br/comunidades-tradicionais/> acesso em: 04 abr. 2023.

³ <https://www.atlasindigena.org/>

Perspectiva histórica - De 2010 a 2020

Optamos por abordar a perspectiva histórica da segunda década dos anos 2000 (dois mil), por observar que entre os anos de 2010 a 2020, ocorreram diversos acontecimentos a nível nacional e estadual, no que tange às lutas travadas por povos e comunidades tradicionais no Brasil, assim como envolvendo as dinâmicas de vida do povo brasileiro como um todo. Também ocorreu um avanço muito rápido dos meios de comunicação e acesso a tecnologias, que facilitaram a ampliação de visões, perspectivas e formatos de produção audiovisual.

São vários os acontecimentos que atravessaram esse contexto ao longo desses dez anos, em ordem cronológica, a nível nacional aconteceu as eleições de 2010, que elegeram a ex-presidente Dilma Rousseff (PT), sendo a primeira presidente mulher do Brasil. Em Pernambuco, Eduardo Campos (PSB) era eleito governador do estado, ficando no cargo até 2014, quando concorreu também à presidência, falecendo repentinamente em um acidente de avião antes das eleições. Dilma é reeleita.

Em junho de 2013, ocorreram diversas manifestações reivindicando melhores condições de transporte público, incluindo diminuição das tarifas, melhores condições de serviços públicos como saúde e educação. Tecendo diversas críticas aos gastos com megaeventos esportivos, aos grandes oligopólios de comunicação, a hegemonia e dominação de partidos políticos sobre os movimentos populares e as falhas da democracia representativa. Ocorreram atos e protestos em todas as cinco regiões do país, possuindo grande cobertura midiática. No mesmo ano, diversos povos indígenas se reuniram na luta contra portaria envolvendo demarcação de terras, a aprovação da PEC 215⁴, uma proposta de emenda constitucional brasileira que torna o Congresso Nacional responsável pela demarcação de terras indígenas e quilombolas, tirando essa função da Fundação Nacional do Índio (Funai). A criação de um “marco temporal”, adotado como o dia 05 de Outubro de 1988, criado para definir o que são terras permanentemente ocupadas por povos indígenas e quilombolas. Isso significa que qualquer pessoa indígena e quilombola que não ocupava a terra em 1988 não teria direito a ela. Também proibindo as ampliações de territórios indígenas já demarcados. Os latifundiários, que se intitulam “proprietários”

⁴ PEC 215 - <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=14562> acesso em: 24 set. 2023.

das terras, receberam indenização em dinheiro, pelas terras que já foram demarcadas. Várias movimentações e articulações aconteceram nesse período, os povos indígenas de todo o país se articularam contra esta que era chamada na época como 'PEC da Morte'. A PEC foi aprovada em 27 de Outubro de 2015.

Com a morte de Eduardo Campos, o vice Paulo Câmara (PSB), assumiu o governo de Pernambuco. Com dois mandatos, sendo reeleito nas eleições de 2018, estando no cargo até 2023, o momento em que este texto está sendo escrito.

Em maio de 2016, com a efervescência da crise político-financeira que estava acontecendo no país, uma série de protestos ocorrendo, Dilma foi afastada do seu cargo, e sofreu um processo de impeachment que foi movido contra ela, com base em supostas irregularidades fiscais, tendo no mesmo ano o mandato cassado. Os supostos crimes cometidos pela ex-presidente, foram totalmente esclarecidos, e ela foi inocentada de todas as acusações em agosto de 2023*, demonstrando que a saída de Dilma foi motivada por motivações políticas e ideológicas, assim como sexistas, de opositores ao seu governo, partidos e representações de extrema-direita, conjecturando o que aconteceu como um golpe de estado.

Isso surtiu um grande impacto nos povos e comunidades tradicionais, pois se no governo da Dilma, assim como até mesmo durante os dois governos anteriores do presidente Lula antes dela, já eram enfrentadas diversas questões no que tangem os processos de demarcação e lutas por direitos dos povos indígenas, nos governos que se sucederam, viam os direitos que outrora haviam sido conquistados a base de muitas lutas e reivindicações, serem ameaçados e tolhidos pelas investidas violentas de latifundiários, fazendeiros, ruralistas, multinacionais, mega empreendimentos, garimpos ilegais incentivados pelo governo federal e representantes políticos de diversas instâncias que têm seus interesses alinhados a aos seus interesses.

Assumindo a presidência o vice Michel Temer (MDB), em 2016, ocupando o cargo até 2018. Em seu governo não haviam ministros racializados, ou representações femininas. Sua bancada era composta exclusivamente por homens brancos. Houve uma significativa diminuição de investimentos na cultura e educação.

A escolha deste recorte histórico, o período entre os anos de 2010 e 2020, se dá através da necessidade de entender esse momento de transição que foi a segunda década do milênio, onde o Brasil passou por três gestões de governo

diferentes (Governo Dilma, Governo Temer e (des)governo Bolsonaro), transpassado por crises políticas, reformas econômicas, a pandemia do COVID-19 e a falta de políticas sanitárias que englobasse os povos e comunidades tradicionais, desastres ambientais genocidas, como as catástrofes de Brumadinho (MG) e em Mariana (MG). Os povos indígenas do Brasil como um todo nesse período, em específico de Pernambuco, tiveram de passar por diversas situações difíceis, impostas por governos, ruralistas e fazendeiros. Tendo de lidar com as consequências de grandes empreendimentos como a transposição do Rio São Francisco, que afetou diversos povos que vivem da pesca e da interação direta com o rio, como os povos Truká e Pankararu, ou a ameaça da construção da Usina Nuclear no município de Itacuruba, que tirou a paz do povo Pankará durante muitos anos, assim como diversas comunidades e povoados no seu entorno. Diversas lutas foram travadas nesse período, como a luta contra aprovação da PEC 215⁵, uma proposta de emenda constitucional brasileira que torna o Congresso Nacional responsável pela demarcação de terras indígenas e quilombolas, tirando essa função da Fundação Nacional do Índio (Funai). A criação de um “marco temporal”, adotado como o dia 05 de Outubro de 1988, criado para definir o que são terras permanentemente ocupadas por povos indígenas e quilombolas. Isso significa que qualquer pessoa indígena e quilombola que não ocupava a terra em 1988 não teria direito a ela. Também proibindo as ampliações de territórios indígenas já demarcados. Os latifundiários, que se intitulam “proprietários” das terras, receberam indenização em dinheiro, pelas terras que já foram demarcadas. Várias movimentações e articulações aconteceram nesse período, os povos indígenas de todo o país se articularam contra esta que era chamada na época como ‘PEC da Morte’. A PEC foi aprovada em 27 de Outubro de 2015.

Toda a sociedade teve de se adaptar aos avanços contínuos dos aparatos tecnológicos e de comunicação, novas mídias e redes sociais. Diferentes formas de comunicação, onde o audiovisual se tornou a principal e mais abrangente ferramenta. Diversos comunicadores indígenas passaram a entrar em atuação e construir sua própria cena audiovisual, voltada para a manutenção da memória, dos costumes e na luta por direitos dos seus povos. Utilizando o audiovisual como instrumento político de denúncia, fortalecimento cultural e identitário dos povos

⁵ PEC 215 - <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=14562> acesso em: 24 set. 2023.

indígenas como um todo. Assim como escoamento de ideias e fazer criativo, e expansão das possibilidades de geração de renda e trabalho.

Considerando que as imagens em movimento expressam a identidade cultural dos povos e que pelo seu valor educacional, cultural, artístico, científico e histórico, são parte integrante do patrimônio cultural de uma nação; (Recomendação para a Protecção e Preservação de Imagens em movimento. Conferência Geral da UNESCO, 1980)

Apesar de todos os desafios, foi um período de muita efervescência cultural, de embate e articulação política e de denúncia. Procuramos compreender como se deu a produção audiovisual indígena e como esses profissionais conseguiram se manter enquanto trabalhadores da cultura, diante de todas as circunstâncias e adversidades que se apresentaram nesse período. E no caso dos filmes com temática relacionada aos povos indígenas, mas que são dirigidos e produzidos por não-indígenas, procuramos compreender se existem pessoas originárias nessa equipe e como são representados em tela.

O termo "cartografia" utiliza especificidades da geografia para criar relações de diferença entre "territórios" e dar conta de um "espaço". Assim, "Cartografia" é um termo que faz referência à ideia de "mapa", contrapondo à topologia quantitativa, que caracteriza o terreno de forma estática e extensa, uma outra de cunho dinâmico, que procura capturar intensidades, ou seja, disponível ao registro do acompanhamento das transformações decorridas no terreno percorrido e à implicação do sujeito percebedor no mundo cartografado. (FONSECA e KIRST, 2003, p.92).

Uma cartografia social, diferente da cartografia tradicional, se volta para um mapeamento das relações, trocas e subjetividades humanas. Analisa e identifica os espaços ocupados por diferentes recortes da população, como se dá essa distribuição, permitindo identificar quais são as diferentes realidades vivenciadas, e as diferentes formas de expressões e subjetivações existentes dentro desses recortes.

Diferentemente da cartografia tradicional, que traça mapas de territórios, relevo e distribuição populacional, uma cartografia social faz diagramas de relações, enfrentamentos e cruzamentos entre forças, agenciamentos, jogos de verdade, enunciações, jogos de objetivação e subjetivação, produções e estetização de si mesmo, práticas de resistência e liberdade. (Prado, Teti 2013)

Portanto, esta cartografia decolonial aqui proposta toma como base a cartografia social nos moldes anteriormente mencionados, no que diz respeito a mapear as relações (onde estiveram) e as diferentes formas de expressão dos

povos indígenas de Pernambuco, neste caso, com um viés audiovisual (produções audiovisuais). Parte do reconhecimento de que a cartografia tradicional frequentemente reflete relações de poder desiguais e narrativas de dominação. A criação de uma cartografia decolonial, ou seja, um mapeamento que reflete a produção audiovisual indígena pernambucana, realizada entre 2010 e 2020, se iniciou com a reunião e organização de informações sobre a filmografia de produções audiovisuais em longa-metragem realizadas nesse período, no Estado.

“estabelecer e disponibilizar filmografias e catálogos nacionais de todas as categorias de imagens em movimento e descrições dos seus acervos visando, sempre que possível, a normalização dos sistemas catalográficos. Estes materiais documentais deverão no seu conjunto constituir um inventário do patrimônio de imagens em movimento;” (Recomendação para a Proteção e Preservação de Imagens em movimento. Conferência Geral da UNESCO, 1980).

Mapeamento de Longas-metragens Pernambucanos (2010 - 2020)

Inicialmente foi realizado um mapeamento dos filmes longa-metragem pernambucanos produzidos nesse período. Por entender que os longas estão no topo da cadeia produtiva do audiovisual, são esses os projetos que conseguem aplacar maiores espaços de visibilidade e circulação, assim como geralmente recebem a maior quantidade dos recursos.

Entendemos longas-metragens como filmes com duração igual ou superior a 60 minutos, não fazendo distinção de gêneros e estilos cinematográficos. Além dos acervos de produtoras e distribuidoras que atuam no mercado pernambucano, como a distribuidora Inquieta⁶, e produtoras como a Taturana⁷ e a Desvia⁸, a principal fonte de pesquisa para a construção da lista de longas produzidos entre 2010 e 2020 foi o site “Cinema Pernambucano”⁹, projeto encabeçado por Germana Pereira e Isabela Cribari, com incentivo do Funcultura Audiovisual¹⁰, edital de fomento do Governo do Estado de Pernambuco. O site contém uma base de dados online, gratuita e que pretende mapear a produção de cinema realizado em Pernambuco. Lá se encontram catalogadas as principais produções audiovisuais pernambucanas, aquelas lidas enquanto hegemônicas dentro da cadeia produtiva do audiovisual, as que mais repercutiram e possuem maior circulação em festivais, mostras e

⁶ <https://www.inquietacine.com.br/>

⁷ <https://www.taturanamobi.com.br/films>

⁸ <https://cargocollective.com/desviabrasil>

⁹ <https://www.cinemapernambucano.com.br/>

¹⁰ <https://www.cultura.pe.gov.br/pagina/funcultura/editais/edital-audiovisual/>

streamings, que colocaram a produção de cinema feita em Pernambuco na cena do audiovisual brasileiro e internacional contemporâneo. Esta catalogação proposta pelo site, no entanto, tirando algumas exceções, não engloba em sua totalidade a produção do audiovisual indígena pernambucano, assim como são pouco vistas representatividades ligadas ao cinema negro, ao cinema periférico e até mesmo à produção universitária. Algo que pretendemos abordar futuramente nesta pesquisa.

“Desde a cronologia da história do cinema no Estado, passando pela filmografia da década de 1920 até a recente produção contemporânea. Um acervo inicial com mais de 400 filmes cadastrados de curtas, médias e longas metragens, nos gêneros de ficção, documentário, experimental e animação, que deve ser constantemente acrescido e atualizado pelos próprios realizadores.(...) Aqui é possível pesquisar filmografias, catálogo de profissionais, teses e monografias, consultar títulos, sinopses e fichas técnicas, ver fotos e making ofs de filmes e também acessar informações sobre cursos, festivais, cineclubes, salas de cinema, editais, e outros assuntos do audiovisual pernambucano. Este site é um espaço de divulgação da produção do Estado, um instrumento de apoio para estudantes, professores, pesquisadores, cineclubistas, cinéfilos, realizadores e quem mais se interessar pela história do cinema em Pernambuco.” (Texto descritivo da aba ‘Sobre’ do Site Cinema Pernambucano)

Foi então realizada uma planilha, de levantamento desses longas, apenas dos filmes lançados entre os anos 2010 e 2020, classificando os seguintes dados:

Dados catalogados dos Longas-Metragem produzidos entre 2010 e 2020
ano de realização
título do filme
sinopse
gênero
duração
bitola final
direção
roteiro
empresa produtora (ou produtor pessoa física)
empresa distribuidora (se houver)
classificação indicativa

tipo de fomento
fontes de pesquisa

A pesquisa entende a não obrigação de catalogar todos os filmes longas-metragens produzidos no período, mas sim de avaliar as produções de maior circulação dentro e fora do Estado, possuindo um total de **65 produções** catalogadas.

Sendo assim, para alcançar os objetivos dessa pesquisa, no mapeamento desses longas-metragem, para nós enquanto pesquisadores surgiram questões mobilizadoras a partir desses filmes: 1) Algum dos filmes possuem temática indígena? Se sim, seus realizadores são pessoas autodeclaradas indígenas ou não?; 2) Como estão apresentadas em tela as representações indígenas que esses filmes pretendem abordar?; 3) Onde estão os profissionais indígenas dentro das fichas técnicas desses filmes?; 4) Como as pessoas das equipes desses filmes se entendem através da ótica racial, de autoidentificação, territorialidade, étnica e culturalmente?; 5) Qual função dentro da cadeia produtiva do audiovisual, os profissionais indígenas desempenharam no exercício de realizar o filme?; 6) Como faremos para localizá-los?

Mapeamento de Produtoras Audiovisuais

As Produtoras são responsáveis por supervisionar todos os aspectos do projeto, desde o desenvolvimento inicial até a distribuição final. Suas responsabilidades abrangem questões financeiras, criativas, logísticas e administrativas. Realizam a contratação e gestão de toda equipe, acompanhamento jurídico-financeiro e prestação de contas. Tendo consciência da importância das produtoras para o desenvolvimento de um produto audiovisual, foi realizada uma planilha com os dados referentes as produtoras responsáveis pela execução dos filmes longa-metragem que foram mapeados pela pesquisa, contendo: 1) local de origem; 2) contatos de telefone, e-mails e redes sociais, adquiridos via busca pela web; 3) Produtoras Audiovisuais/ Produtores.

Ao todo foram mapeadas **71 produtoras**, dentre elas **32** são produtoras pernambucanas; **31** são frutos de co-produções, ou produtoras de outros Estados que filmaram em Pernambuco; e **16** são pessoas que assumiram a função de produção executiva na concepção dos filmes.

Como métodos correlatos ao método da Cartografia, realizamos Entrevistas divididas entre Estruturadas e Semi-Estruturadas para as produtoras mapeadas, através de um formulário, questionando a atuação dessas empresas/pessoas, no que tange à presença, participação e contratação de profissionais indígenas nas equipes de projetos de produção audiovisual encabeçados por elas. As questões se dividiram entre âmbitos quantitativos e qualitativos.

Entrevistas Estruturadas são compostas de questões fechadas, com um questionário previamente preparado com perguntas relativas ao tema que está sendo debatido. Segundo Luís Mauro Sá Martino, em seu livro “Métodos de Pesquisa em Comunicação”, esse é um método de entrevista ligado a pesquisas quantitativas, onde são levadas em consideração apenas respostas diretas, geralmente sim ou não, que facilitam o trabalho com os dados adquiridos.

Pesquisas quantitativas têm como objetivo medir ou calcular, isto é, *quantificar* algum aspecto do comportamento humano.(...) Nas ciências humanas, a pesquisa quantitativa procura dados sobre seres humanos e suas ações – atitudes, preferências, opiniões, comportamentos e outros itens que, no conjunto, mostram e retratam um grupo social, ou mesmo toda a sociedade naquele momento.

Uma das características da pesquisa quantitativa é sua precisão. Como ela é montada, em geral, a partir de questionários fechados, não há espaço para respostas abertas e longas, mas para assinalar alternativas ou falar algumas palavras. A pesquisa quantitativa procura reduzir as incertezas e ambiguidades, permitindo ver uma situação com recortes definidos. (Martino, 2018. p.114)

- As questões no formulário de âmbito quantitativo para as produtoras foram:

1- Entre 2010 e 2020, dentre os filmes produzidos pela produtora, existem profissionais indígenas compondo as equipes técnicas dessas produções? Assinale Sim ou não.

Caso sim, foi pedido para a produtora listar estas produções, além de indicar nomes e funções que esses profissionais atuam nesses filmes.

2- Já foi produzido algum filme com temática indígena pela produtora? Assinale Sim ou não.

Caso sim, foi pedido para a produtora listar estas produções.

3-A produtora, de forma autônoma, reflete sobre cotas étnico raciais, mais especificamente, sobre garantir a presença de profissionais indígenas na ficha técnica de seus filmes? Assinale Sim ou não.

Segundo Martino, “a pesquisa qualitativa lida com o universo da subjetividade, das motivações e elementos pessoais de alguém que, naquele momento, participa da pesquisa. Quando falamos em “qualitativa”, não estamos falando de “qualidade” como “mérito” ou algo “positivo”, mas no sentido das “características” de alguém ou alguma coisa. Como não lida com populações, estatísticas ou probabilidades, a primeira preocupação não é com o *tamanho* de uma amostra, mas com suas *características*.”¹¹

Entrevistas Semiestruturadas são perguntas que necessitam de respostas mais abrangentes, além do ‘sim ou não’, porém sem fugir do foco da pesquisa. Onde no lugar do questionário encontramos um roteiro de perguntas que abrem espaço para que o entrevistado possa desenvolver suas ideias sobre o tema. No caso de nossa pesquisa, são perguntas que nos permitem entender como pensam as produtoras em relação ao mercado audiovisual pernambucano, e em relação a políticas públicas etno-culturalis.

- As questões de âmbito qualitativo para as produtoras foram:

1- O que você, enquanto representante da produtora, entende por políticas públicas étnico raciais?

2- Para você, na perspectiva de uma produtora, em relação a filmes feitos em Pernambuco, qual a maior dificuldade em inserção de profissionais indígenas no mercado audiovisual?

3- As políticas públicas étnico raciais tem ao longo dos últimos anos refletido no quadro de aprovações de editais culturais públicos em nosso Estado, como é o caso do FUNCULTURA Audiovisual. Como você entende que a inserção de diversidade étnico racial na composição das equipes técnicas dos projetos, tem refletido no modo de produção audiovisual em Pernambuco?

O formulário das entrevistas estruturada/semiestruturada foi enviado via e-mail, isoladamente para cada uma das produtoras audiovisuais mapeadas. Assim como foi realizado um mutirão de telefonemas para as mesmas, onde foram contactadas com a intenção de explicar-lhes o propósito da pesquisa, buscando fazê-las entender a importância de responderem ao questionário. O recolhimento desses dados ajudaram a entender como se estruturam os sets de filmes, quais as principais dificuldades em tornar mais diversas as equipes técnicas dos mesmos,

¹¹ Martino, 2018. p.115

quais são os maiores desafios encontrados pelas produtoras em relação a localizarem profissionais indígenas, e onde os mesmos têm atuado na concepção das obras realizadas na última década.

Assim como busca compreender o real impacto que políticas públicas culturais étnico-raciais possuem no mercado audiovisual pernambucano e brasileiro. Foram então computadas as respostas a nível quantitativo em gráficos, de índices ligados à presença de profissionais indígenas nos sets ligados a filmes longa-metragem e dados relativos às produtoras. Incluindo também as produtoras que se negaram a responder o formulário, e as que possuem dados de contato desatualizados em nosso mapeamento, como parte desses índices.

Foi realizada uma Análise do Conteúdo das respostas das perguntas, advindo das produtoras que responderam ao questionário a respeito de políticas públicas culturais étnico-raciais. Segundo Martino, 'a análise de conteúdo procura os significados menos óbvios, despercebidos em um primeiro contato, usando pistas existentes na mensagem'.

Não se trata de ignorar o contexto no qual toda e qualquer mensagem está inserida. A questão é o recorte, interessado em compreender melhor o que está sendo dito. Novamente, para fazer uma diferença, enquanto os Estudos de Linguagem, a análise semiótica e a análise de discurso colocam também a questão "Como é criado o significado?", a análise de conteúdo se concentra em saber qual é o significado da mensagem. (Martino, 2018. p 158)

Levantamento da produção audiovisual indígena em PE / recorte 2010 - 2020

Após a catalogação de filmes longa-metragem e perceber a inexpressiva representação indígena dentro dessas produções, houve o entendimento que não bastaria a análise de filmes de longa-metragem para compreender em sua totalidade, a abrangência de profissionais do audiovisual indígena em Pernambuco. Por isso, decidimos entender quantas obras audiovisuais, independentemente da duração, com temática indígena, foram realizadas e/ou produzidas por realizadoras e realizadores ou equipes indígenas, entre os anos de 2010 e 2020, iniciando um novo levantamento.

Para realizar a catalogação desses conteúdos, foi necessário estabelecer um recorte, definindo assim o critério de inclusão dos registros audiovisuais na pesquisa. O recorte são obras e registros audiovisuais com temática indígena, filmados e publicados entre os anos 2010 e 2020, no território pernambucano.

Consideramos também a produção com temática indígena que foi realizada por pessoas não-indígenas, dentro do contexto de nossa pesquisa. Fazendo uma análise não só da direção do filme, como de toda sua ficha técnica, para entender se houve presenças indígenas dentro desses sets de filmagem, dentro da estrutura organizacional da produção, para além dos corpos representados e registrados em tela.

Não assumimos distinção de duração, gênero cinematográfico e formato, incluindo todo tipo de registro audiovisual, até mesmo aqueles que não foram feitos para ser uma obra destinada ao circuito de exibição cinematográfica. Todas as produções passaram por processos curatoriais das mostras, festivais e projetos utilizados como fontes de pesquisa para chegar até esses títulos.

Segundo Edmondson, (1998) documento audiovisual é uma obra que apela ao mesmo tempo ao ouvido e à visão e consiste numa série de imagens relacionadas e sons acompanhantes registrada em material apropriado. Assim, documentos audiovisuais são gravações visuais, com ou sem banda de som [soundtrack] e gravações sonoras, independente do suporte [base física] e processo de gravação usado, como filmes, diafilmes (sequência de fotografias positivas dispostas em um filme para projeção), microfilmes, diapositivos, (slides) fitas magnéticas, fitas de vídeo, videodiscos, discos ópticos legíveis por laser. Planejados para recepção pública, quer através de televisão, ou por meio de projeção em tela, ou por quaisquer outros meios. Portanto, imagens em movimento, quer em filmes vídeos ou eletrônicas (digitais, virtuais); apresentações de diapositivos (slides); registros sonoros em vários formatos (Discos, Fitas, CDs); transmissões de rádio e televisão; fotografias e gráficos; videogames, CD-ROM multimídia, ou qualquer coisa projetada numa tela inserem-se na categoria dos documentos audiovisuais. (Lima, 2016. P.86)

O mapeamento foi feito através de fontes ligadas à pesquisa audiovisual autoral indígena e cinema antropológico, onde as principais foram: 1) A plataforma Narrativas Indígenas do Nordeste, da FIOCRUZ¹², que é uma das ações do projeto de pesquisa “Narrativas, memórias e diálogos interculturais: construindo uma rede audiovisual indígena do Nordeste como estratégia de agroecologia e promoção da saúde para o fortalecimento do SasiSUS nos territórios”, do Programa Inova – Encomendas Estratégicas Saúde Indígena da Fundação Oswaldo Cruz/Fiocruz.

Esta pesquisa foi construída e coordenada pelo Laboratório de Saúde, Ambiente e Trabalho (Lasat/Fiocruz-PE), Núcleo Ecologias, Epistemologias e Promoção Emancipatória da Saúde (Neepe/ENSP/Fiocruz) e pesquisadores dos Territórios Indígenas Xukuru de Ororubá/PE, e Tingui-Botó/AL, com a colaboração da Articulação dos Povos e

¹² <https://narrativasindigenas.ensp.fiocruz.br> acesso em: 7 out. 2023.

Organizações Indígenas do Nordeste, Norte de Minas e Espírito Santo (Apoime), Núcleo Interdisciplinar de Cinema e Educação da Universidade Federal do Sergipe (Nice/UFS), Instituto de Psicologia da Universidade Federal de Alagoas (IP/UFAL), Universidade de Pernambuco/Campus Garanhuns, Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra (CES/UC/PT) e VideoSaúde Distribuidora da Fiocruz. (Aba sobre da plataforma Narrativas Indígenas do Nordeste)

2) Festival Internacional do Filme Etnográfico do Recife¹³, produzido pelo Laboratório de Antropologia Visual da UFPE, que em seu site estão disponíveis mostras de obras e conteúdos audiovisuais produzidos por povos e etnias pernambucanos, disponíveis online. As mostras são: 1-Narrativas da memória e restituição de arquivos etnográficos¹⁴; 2- Mostra de Filmes Xukuru¹⁵; 3- Mostra de Filmes Pankararu¹⁶; 4- Mostra do Coletivo Fulni-ô de Cinema¹⁷; 3) Cine Beiras D'água¹⁸ - Produção Audiovisual do Rio São Francisco, que busca analisar conteúdos audiovisuais produzidos por povos e comunidades tradicionais que habitam as águas e o litoral do Rio São Francisco. No site do projeto tem uma área específica destinada a apresentar o conteúdo produzido por, sobre e no território de povos originários. Como o Rio São Francisco corta diversos estados, dentre os povos presentes nesse mapeamento, focamos apenas nos pertencentes ao território pernambucano, sendo eles: 1- Produção audiovisual Kapinawá¹⁹; 2- Produção audiovisual Fulni-ô²⁰; 3- Produção audiovisual Kambiuwá²¹; 4- Produção audiovisual dos Pankará²²; 5- Produção audiovisual Pankararu²³; 6- Produção audiovisual Truká²⁴.

Além dessas três fontes que utilizamos para mapear essas produções, também exploramos outras, como:

Fontes secundárias: Mapeamento filmes com temática indígena Pernambucanos (2010 a 2020)
Mostra Ecofalante de Cinema (Catálogos de edições anteriores)

¹³ <https://sites.ufpe.br/filmedorecife/>

¹⁴ <https://sites.ufpe.br/filmedorecife/narrativas-da-memoria-e-restituicao-de-arquivos-etnograficos/>

¹⁵ <https://sites.ufpe.br/filmedorecife/mostra-de-filmes-xukuru/>

¹⁶ <https://sites.ufpe.br/filmedorecife/mostra-de-filmes-pankararu/>

¹⁷ <https://sites.ufpe.br/filmedorecife/mostra-do-coletivo-fulni-o-de-cinema/>

¹⁸ <https://beirasdagua.org.br/>

¹⁹ <https://beirasdagua.org.br/colecao/kapinawa/>

²⁰ <https://beirasdagua.org.br/colecao/fulni-o/>

²¹ <https://beirasdagua.org.br/colecao/kambiuwa/>

²² <https://beirasdagua.org.br/colecao/pankara/>

²³ <https://beirasdagua.org.br/colecao/pankararu/>

²⁴ <https://beirasdagua.org.br/colecao/truka/>

Cinema Pernambucano
Vídeo nas Aldeias
Janela Internacional de Cinema
Fincar
Festival Baobá
Festival Cine Curumim
Mostra Correnteza
Semana do Audiovisual Negro
Cinema Comunaty
Páginas do YouTube administradas por comunicadores indígenas

Ao todo, foram catalogadas **112 produções audiovisuais indígenas**, realizadas entre 2010 a 2020, no território Pernambucano. Esse material foi inicialmente organizado em uma planilha, posto em ordem cronológica, onde foram recolhidos e divididos em tópicos, para entender melhor a dinâmica de realização dos filmes. Foram organizados os seguintes dados:

Tópicos de Análise - Documentos Audiovisuais Indígenas Pernambucanos (2010 - 2020)
ano de realização
título do filme
duração
gênero do filme (documentário, ficção ou experimental)
Direção
Gênero da Direção
Etnia da Direção
gênero da protagonista
Protagonista é indígena? (Sim/Não)
Produtora/Distribuidora
Fonte onde encontrou o filme

Link do filme
Município onde foi produzido
onde foi gravado
Etnias abordadas no filme
Possui incentivo público, privado ou independente?

Das 112 produções audiovisuais indígenas pernambucanas mapeadas (entre curtas, médias e longas-metragens), de gêneros cinematográficos diversos, foram produzidos anualmente, entre 2010 e 2020:

Produção Anual do Audiovisual Indígena Pernambucano, de 2010 a 2020:
2010 - 4 produções audiovisuais
2011 - 5 produções audiovisuais
2012 - 3 produções audiovisuais
2013 - 5 produções audiovisuais
2014 - 8 produções audiovisuais
2015 - 6 produções audiovisuais
2016 - 3 produções audiovisuais
2017 - 7 produções audiovisuais
2018 - 22 produções audiovisuais
2019 - 36 produções audiovisuais
2020 - 13 produções audiovisuais

Além da quantidade de filmes produzidos por ano, foram organizados os dados de base quantitativa, dispostos na planilha de mapeamento, indicando índices de produções realizadas por etnia, por território, e quantos dessas produções possuíram algum tipo de incentivo ou foram produzidas de maneira independente. Todos esses dados foram organizados através de tabelas e gráficos que quantificam as estimativas desses dados para análise estatística. E estarão disponíveis no site do projeto.

Visualizamos e classificamos pelo método de análise de categorização dos principais temas dos filmes, investigados pelo critério de recorrência, procurando ou elaborando uma organização das mensagens . “Agrupamento esse, efetuado em razão das características comuns destes elementos.” (BARDIN, 2011, p. 147) Laurence Bardin explica que o critério de objetividade, ao se tornar menos rígido, possibilitou o uso combinatório entre estatística e análise descritiva, ou seja, o método não se limita às pesquisas quantitativas unicamente, também abrange pesquisa qualitativa no uso de complementos descritivos no processo de categorização, como implementado neste caso.

Assistimos a cada um dos 110 obras audiovisuais catalogadas em nossa pesquisa. Identificamos e analisamos os temas centrais ou recorrentes presentes em um ou mais filmes mapeados. Permitindo a nós enquanto pesquisadores, mergulhar profundamente nas camadas de significado dos filmes. Uma exploração dos elementos emocionais, conceituais e simbólicos presentes nas narrativas audiovisuais. Ajudando a desvendar camadas de significado que podem não ser evidentes em uma observação superficial dos filmes. Prestando atenção e refletindo o contexto das produções com o tempo histórico em que elas foram realizadas e produzidas.

Mapeamos temas que parecem ser recorrentes ou significativos. Um tema é uma ideia, mensagem ou conceito que é abordado repetidamente ou que desempenha um papel crucial na narrativa. Consideramos os contextos dos filmes, incluindo o período em que foram produzidos, as questões político-sociais que os povos, etnias e comunidades indígenas pernambucanas passaram na última década, as influências de gêneros cinematográficos e as justificativas para o uso de determinados estilos, assim como quaisquer outros fatores que possam afetar a abordagem temática.

A partir daí, começamos a identificar realizadores, comunicadores e produtoras indígenas, que frequentemente estão presentes dentro das fichas técnicas de diversas obras. Identificamos diferentes tipos de filmografias, a partir da produção que é feita em cada território, por cada etnia.

Grupos Focais/ Entrevistas Semi-estruturadas

A partir do mapeamento de filmes longa-metragem pernambucanos, suas produtoras e os filmes com temática indígena gravados em Pernambuco, para além

das e dos realizadores da atual cena audiovisual indígena, concentrados nos territórios e aldeias, buscamos encontrar profissionais que estivessem dentro da cadeia produtiva do audiovisual, que participassem de sets de filmagem de filmes de grande circulação e fomento, e que fossem indígenas. Passamos a consultar profissionais do cinema não-indígenas, mas que constantemente participam da composição das equipes de filmes realizados no Estado, para que pudessem nos indicar nomes, e termos acesso a essas pessoas. Procuramos pessoas que trabalhassem em funções técnicas, como fotografia, captação de som, maquinário, figurino, que pudessem estar em qualquer função dentro da ficha técnica de uma produção. Avaliamos as equipes de praticamente todos os longas-metragem que foram produzidos entre 2010 e 2020, assim como entramos em contato com as produtoras responsáveis para entender se elas poderiam nos ajudar a encontrar esses profissionais. No entanto, na ausência de respostas por parte dessas produtoras, localizamos estes profissionais através de contato com pessoas conhecidas e grupos de redes sociais ligados ao cinema pernambucano.

Enfrentamos desafios para localizar esses nomes, pois, se tratando de pessoas não-aldeadas, depende muito da forma como elas se autoidentificam. A autoidentificação envolve a compreensão interna e subjetiva de quem a pessoa é, bem como a expressão dessa identidade para si mesma e para os outros. E no caso da identidade indígena, abrange uma série de outras questões como ter acesso a uma busca mais profunda das raízes genealógicas, estar em contato com a cultura, respeitar os costumes e participar das lutas de um ou mais povos ao qual se identifica, entre outros. Possuir familiares e descendência comprovada com a etnia, ser aceito e reconhecido pelo povo.

Devido a todo o apagamento histórico e opressão enfrentada pelas populações brasileiras e latinoamericanas durante o período colonial, trazendo reais crises de identidade e embranquecimento de uma parcela significativa da população, causados pelo genocídio e escravidão, entendemos que a discussão sobre a identidade indígena não é um assunto simples, que precisa ser tratado com cuidado, porque em muitos casos, mesmo não existindo etnia, existe etnicidade e autoidentificação. Reconhecendo todos os contextos desse debate, decidimos trazer para a conversa não somente pessoas indígenas aldeadas e não-aldeadas, como também aquelas que estão passando pelo chamado processo de retomada, onde existe a autodeclaração indígena, por reconhecer em sua construção social, familiar

e de identidade, uma conexão com a cultura indígena, que motiva a pessoa a investigar suas origens, e também estabelecer contato com esta ancestralidade por vezes conduzida ao esquecimento. Muitas vezes nos deparamos com casos onde nossas fontes identificavam e indicavam pessoas supostamente indígenas, no entanto, as mesmas não se autoidentificavam dessa forma. Aos poucos, conseguimos localizar alguns poucos profissionais que de alguma forma se encaixam com o escopo de nossa pesquisa e os convidamos para participar de dinâmicas em grupo.

Tendo como um dos horizontes, a análise da filmografia do cinema indígena pernambucano contemporâneo, que ao longo dos últimos anos tem utilizado o audiovisual como instrumento de luta política, de denúncia, como linguagem criadora de acervos, salvaguardando a tradição oral, assim como registros de práticas ancestrais, ritos e ensinamentos. Obras que levam a cultura dos povos indígenas pernambucanos para diversos lugares do Brasil e do mundo. Convidamos alguns desses profissionais, responsáveis por essa atual produção do audiovisual independente pernambucano, para conversar conosco sobre seus processos de vida assim como suas conexões com a linguagem do audiovisual.

Para falar de cinema decolonial, entendemos que não somente a produção audiovisual indígena enfrenta desafios em sua construção e consolidação dentro do cenário do cinema pernambucano. O audiovisual negro, ao longo dos anos, tem se fortalecido num processo de aquilombamento, numa articulação de rede, onde tem conseguido, baseado em muita luta, acesso a políticas públicas direcionadas a não somente a população negra, como também trazendo impactos para a população indígena, em editais de fomento ligados ao audiovisual feito em Pernambuco. Tem se construído uma cena ligada ao cinema, com narrativas que trazem outros pontos de vista, ampliando o imaginário visual que se tem relacionado ao que é ser negro hoje no Brasil e em Pernambuco. Baseando a luta do cinema negro com o cinema indígena, convidamos profissionais do audiovisual negro pernambucano, para se somar a esse debate, trazendo pontos de vista diferentes, mas ao mesmo tempo, correlatos.

Devido a dificuldades de transmissão e agenda de alguns de nossos convidados, optamos por construir os encontros divididos entre Grupos Focais e entrevistas semi-estruturadas com alguns desses profissionais.

Para entender melhor os contextos da produção indígena pernambucana contemporânea, decidimos dividir os profissionais mapeados em dois grupos focais, de acordo com critérios elegidos por nós, a partir das realidades com que nos deparamos ao longo da pesquisa. Os grupos são:

1) Grupo Set - Profissionais indígenas que trabalham em grandes Sets, na filmagem de grandes produções. Fazem parte da cadeia produtiva do audiovisual, geralmente desempenhando funções técnicas. Participam de trabalhos que em sua maioria possuem algum tipo de financiamento. Vivem em sua grande maioria na capital, Região Metropolitana de Recife. São eles:

Mihsaw	- Indígena do povo Guajajara, localizado no Maranhão, mora em Recife há 6 anos. Formada em cinema e audiovisual pela UFPE. Trabalha com produção, captação de imagens, edição e montagem.
Bia Pankararu	- Realizadora, produtora, roteirista e atriz do povo Pankararu. Diretora do filme Rama Pankararu.
Sylara Silvério	- Diretora de fotografia de Natal, mora em Recife há 8 anos e participa de diversas grandes produções de filmes em Pernambuco. Está partilhando de um processo de autodescobrimento e Retomada com o povo Potiguara.
José Cleiton Carbonel	- Comunicador e realizador do cinema negro periférico Pernambucano, está em processo de Retomada, está realizando uma pesquisa da biografia de sua família.

2) Grupo Independentes/Aldeados - Profissionais do cinema indígena, que realizam suas produções de maneira independente. Estão presentes dentro dos seus territórios, aldeados, e constroem seus filmes com objetivo de preservar a memória do seu povo, registrando rituais e parte da tradição, assim como realizando vídeos de denúncia e manifesto contra problemas que atravessam a comunidade.

Mapeamos profissionais de diferentes etnias e comunidades, e os convidamos para esse grupo. São eles:

Hugo Fulni-ô	- Membro do Coletivo de Cinema Fulni-ô e comunicador indígena Fulni-ô.
Diego Xukuru	- Membro da Ororubá Filmes e realizador indígena Xukuru.
Narriman Kawane	- Membro do coletivo Thul'se Audiovisual e comunicadora indígena Fulni-ô

O objetivo é debater os desafios e realidades enfrentadas pelos profissionais do audiovisual, que são indígenas, no estado de Pernambuco. Segundo Martino, “o objetivo do grupo focal é observar as opiniões criadas nas *interações* e os *posicionamentos* sobre as questões colocadas”. Está preocupado em observar as características de um grupo de pessoas, procurando entender os diversos pontos de vista sobre o assunto.

Grupo Focal é um método qualitativo no qual um pesquisador, ou equipe de pesquisa, analisa a opinião de um grupo de pessoas, com pelo menos uma característica comum, a respeito de um determinado tema. ((Martino, 2018. p.121)

Utilizando o advento de questões norteadoras, que construímos em reuniões prévias aos encontros com os grupos, pudemos traçar um fio condutor para a conversa, sem perder o norte dos temas e questões que desejamos levantar no decorrer da pesquisa.

A ideia foi reunir todas as pessoas em dois encontros, um para cada grupo. Mas por conta de questões geográficas, foi preferível realizar nosso encontro de forma online. O formato online modifica a dinâmica daquilo que poderia ser mais fluído se fosse feito de maneira presencial, porém foi a forma que encontramos para realizar esses encontros.

Conseguimos realizar o Grupo SET em um único dia, porém precisamos fragmentar o Grupo Independente em conversas separadas, para assim conseguirmos realizar essa conversa com todos os profissionais mapeados e de interesse da pesquisa. Se não fosse possível reunir todos, ao menos iríamos conversar com todos. Isso se deve às dificuldades de acesso a internet de alguns

convidados, que por dificuldades de conexão, não conseguiram estar presentes em um encontro fechado com o grupo, nos obrigando a reestruturar os formatos planejados.

Em um dos casos realizamos o método de entrevista convencional, que foi com Hugo Fulni-ô, onde recolhemos opiniões, vivências e experiências do mesmo, utilizando como base as questões que havíamos construído para aplicar em grupo. Todas as conversas e debates foram gravados em vídeo, através de videochamada no meet google, para uso posterior da pesquisa. Esses vídeos estão disponíveis no site da pesquisa (<https://cartografiadecolonial.com.br/>).

Foram elaboradas questões mediadoras específicas e objetivas para cada um dos grupos. Foram elas:

Grupo SET
1) O cinema parece ser uma escolha natural para pessoas brancas, na cabeça delas isso se parece algo possível. Mas para uma pessoa indígena, na maioria das vezes, isso não parece ser uma das possibilidades de trabalho. Como vocês chegaram ao audiovisual, a caminhada e se o cargo que vocês desempenham é o que vocês querem ou vocês foram empurrados para isso?
2) Sabemos que existem diversas formas de discriminação, o set é um lugar que reproduz diversos padrões opressores, mas enquanto pessoas indígenas vocês se sentem respeitadas nas suas atividades, escolhas ou sugestões? alguma vez já se sentiram discriminadas nos exercícios do seus trabalhos considerando a identificação de vocês enquanto indígenas?
3) Nos últimos 10 anos, entre 2010 e 2020, as pautas indígenas ganharam visibilidade e têm encontrado mais espaço na sociedade. Vocês sentem que isso repercutiu nos sets de filmagem? O que isso refletiu em mais pessoas indígenas trabalhando, que as equipes possuem maior sensibilidade a essas questões, ou vocês sentem que os sets permanecem inacessíveis e indiferentes aos avanços dessas pautas? costumam ver outras pessoas indígenas nos sets de filmes que vocês trabalham? A gente gostaria que vocês comentassem um pouco sobre isso, que contassem um pouco sobre essa transformação, ou não, nos sets de filmagem.
4) É muito comum ter um descompasso entre as pessoas que trabalham num filme e as pessoas representadas na tela. Por exemplo, filmes que retratam culturas indígenas, mas que não possuem pessoas indígenas na composição de suas equipes. No caso de vocês, como pessoas indígenas, como se dá essa relação? Vocês sentem alguma diferença entre trabalhar num filme com temática indígena e sem temática indígena?
5) Vocês acham que a presença de profissionais indígenas em set é capaz de modificar as representações que são e foram feitas sobre a população indígena ao longo dos anos?

6) Como vocês sentem as possibilidades e dificuldades de trabalhar com audiovisual em Pernambuco? Como vocês avaliam as atuais políticas de fomento à cultura e de participação de pessoas indígenas no audiovisual do Estado? Vocês acham que são suficientes? Se são falhas? Em que sentido elas podem melhorar, para se tornarem mais efetivas?
7) Quais são as referências que vocês têm no audiovisual, e como vocês se relacionam com elas?
8) Qual a projeção de vocês em relação ao futuro no audiovisual pernambucano? Que perspectivas vocês enxergam e que expectativas vocês têm em relação ao audiovisual indígena realizado no Estado?

<u>Grupo Independentes/Aldeados</u>
1) O cinema parece ser uma escolha natural para pessoas brancas, na cabeça delas isso se parece algo possível. Mas para uma pessoa indígena, na maioria das vezes, isso não parece ser uma das possibilidades de trabalho. Como vocês chegaram ao audiovisual, como se deu a caminhada de vocês? Nesta caminhada, como se deu a escolha por se tornarem realizadores e realizadoras? Vocês já chegaram a almejar desempenhar uma outra função num set de filmagem?
2) Podem falar um pouco sobre o processo de formação? Chegaram a estudar, participar de oficinas, cursos? Ou o aprendizado se deu de forma mais empírica? Favor explicar sobre o tema
3) Quando vocês vão realizar um trabalho, sentem dificuldade em montar equipes formadas por pessoas indígenas? Como se dá esse processo?
4) Como é a relação de vocês em relação à comunidade depois que se tornaram cineastas? Como a comunidade enxerga vocês? Tem tensões, conflitos?
5) Embora tenha crescido e conquistado muitos espaços, a produção indígena ainda ocupa um papel secundário nas estatísticas do cinema brasileiro. Qual a avaliação de vocês das políticas públicas existentes para fomentar o setor? Vocês acreditam que elas dão conta da complexidade das realidades vivenciadas pelas populações indígenas ou ainda estão aquém? Vocês teriam sugestões de formas ou mecanismos de aperfeiçoamento?
6) Como vocês avaliam a produção audiovisual de vocês? Como vocês se reconhecem? Qual o propósito pessoal e coletivo em fazer audiovisual? Como vocês lidam com as representações de pessoas e povos indígenas que são feitas através do olhar de pessoas que não pertencem a essa cultura?
7) Muitas vezes, existe uma demanda da comunidade em criar representações que atendam a finalidades políticas, da luta pela visibilidade. E na maioria das vezes os próprios realizadores e realizadoras investem nessa tarefa, entendendo seu papel como necessário e estratégico para a luta coletiva. Diante disso, vocês sentem dificuldade de implementar um projeto, digamos, mais autoral, mais pessoal, de realizar filmes que não necessariamente atendam a demandas coletivas? Ou de realizar uma investigação de linguagem que não seja de fácil assimilação pelo público em geral? Vocês experimentam esse tipo de conflito? E como lidam com eles?

8) Quais são as referências que vocês têm no audiovisual, e como vocês se relacionam com elas?
--

9) Qual a projeção de vocês em relação ao futuro no audiovisual pernambucano? Que perspectivas vocês enxergam e que expectativas vocês têm em relação ao audiovisual indígena realizado no Estado?
--

Cronologia dos encontros:

- O primeiro encontro aconteceu no dia 19/04/2023, com o Grupo SET - Mishaw, Bia Pankararu, Sylara Silvério e José Cleiton Carbonel.
- Por questões de ordem técnica de alguns convidados do Grupo Independentes, que não conseguiram entrar na sala de reunião por falta de acesso a internet, o segundo encontro acabou acontecendo em formato de entrevista, com Hugo Fulni-ô, dia 20/04/2023.
- O terceiro encontro aconteceu com a presença de Diego Xukuru e Narriman Kawane, ainda como convidados do Grupo Independentes, no dia 04/05/2023.
- O quarto encontro aconteceu com a presença de Juliana Lima, Pesquisadora, documentarista e educadora. Ex-vice presidente da diretoria colegiada da ABD/APECI, e representante dos profissionais do audiovisual na Comissão Deliberativa do Audiovisual de Pernambuco. Profissional do audiovisual negro pernambucano, figura importante na luta por políticas públicas afirmativas étnico raciais em políticas de fomento voltadas para a linguagem do Audiovisual. Realizamos uma entrevista semiestruturada, baseando e inspirando a luta indígena, na luta negra por garantia de seus direitos dentro da cadeia produtiva do cinema em Pernambuco, essa troca de experiência aconteceu no dia 20/12/2023.

Políticas Públicas

Ficam nítidas, mesmo antes da análise dos dados adquiridos, as diversas dificuldades que povos indígenas e comunidades tradicionais têm em acessar editais e verbas públicas, advindas de políticas culturais, em específico o incentivo da produção audiovisual. Parece que a burocracia coercitiva afasta a maior parte dos artistas e produtores culturais indígenas de tentarem submissão em editais. E os poucos que tentam, encontram diversos desafios para acessarem os recursos.

Sendo este um dos assuntos levantados tanto com os Grupos Focais, quanto com as entrevistas estruturadas e semiestruturadas com as produtoras audiovisuais pernambucanas e profissionais, se fez necessário entender se existem políticas públicas afirmativas étnico-raciais direcionadas para a produção cultural e audiovisual indígena.

Foi então realizado um mapeamento de documentos que possam nos ajudar a entender a situação das políticas culturais em Pernambuco. Para entender se existem leis direcionadas ao fomento da produção cultural, em específico audiovisual, de produtores, artistas e realizadores indígenas. E se essas leis os contemplam de fato, ou se existem barreiras impeditivas para que eles não consigam acessar os recursos.

As fontes de pesquisa foram: 1) o portal da transparência do Alepe Legis²⁵ - Portal da Legislação do Estado de Pernambuco, onde podemos ter acesso a decretos de leis que foram aprovadas ou ainda estão em tramitação pelo Governo do Estado; 2) O portal oficial do FUNCULTURA Audiovisual, o Cultura PE²⁶.

Resultado de um intenso diálogo com artistas, gestores culturais e representantes da cultura pernambucana, o portal é mais que a página oficial da Secretaria de Cultura e da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe). É uma ferramenta de comunicação especialmente elaborada para dar ainda mais visibilidade aos nossos artistas e grupos culturais. (Descrição da Aba Sobre do portal Cultura PE)

Os documentos mapeados foram:

Fonte: Cultura PE
- Matéria do Cultura PE, Novo Conselho Consultivo do Audiovisual de Pernambuco, no biênio 2022-2024
- Lista de CONSELHO CONSULTIVO DO AUDIOVISUAL (MANDATO: MARÇO DE 2020 A MARÇO DE 2022)
- primeira minuta do plano estadual de cultura

Fonte: ALEPE.LEGIS
- PROPOSTAS DELIBERADAS E APROVADAS NA 3ª CONFERÊNCIA ESTADUAL DE CULTURA DE PERNAMBUCO (PLANO ESTADUAL) - 25/09/2013 - Com o tema "Uma política de estado para a cultura: desafios do Sistema Nacional de Cultura", a conferência pernambucana irá reunir representantes de todas as

²⁵ <http://legis.alepe.pe.gov.br/> acesso em: 24 mar. 2023.

²⁶ <https://www.cultura.pe.gov.br/> acesso em: 29 mai. 2023.

<p>regiões de Pernambuco para traçar metas e objetivos da gestão cultural no estado e nas cidades.</p>
<p>- Propostas deliberadas e aprovadas na 4a Reunião Ordinária do Conselho Consultivo do Audiovisual de Pernambuco - 2017</p>
<p>- LEI No 15.307, DE 4 DE JUNHO DE 2014 - Lei de criação do Conselho Consultivo do Audiovisual de Pernambuco.</p>
<p>- DECRETO No 44.429, DE 10 DE MAIO DE 2017. - Abre ao Orçamento Fiscal do Estado, relativo ao exercício de 2017, crédito suplementar no valor de R\$43.040,02 em favor da Secretaria de Cultura.</p>
<p>- DECRETO No 44.366, DE 26 DE ABRIL DE 2017. - Abre ao Orçamento Fiscal do Estado, relativo ao exercício de 2017, crédito suplementar no valor de R\$61.423,32 em favor da Secretaria de Cultura.</p>
<p>- DECRETO No 44.705, DE 10 DE JULHO DE 2017. - Abre ao Orçamento Fiscal do Estado, relativo ao exercício de 2017, crédito suplementar no valor de R\$40.000,00 em favor da Secretaria de Cultura.</p>
<p>- DECRETO No 45.213, DE 30 DE OUTUBRO DE 2017. - Abre ao Orçamento Fiscal do Estado, relativo ao exercício de 2017, crédito suplementar no valor de R\$400.000,00 em favor da Secretaria de Cultura.</p>
<p>- DECRETO No 33.115 DE 22 DE NOVEMBRO DE 2019 - VII Conferência Municipal de Cultura do Recife e dá outras providências. - "Plano Municipal de Cultura da Cidade do Recife em Debate".</p>
<p>- DECRETO No 6.299, DE 12 DE DEZEMBRO DE 2007. - Fundo Setorial do Audiovisual</p>
<p>- DECRETO No 43.655, DE 20 DE OUTUBRO DE 2016. - Aprova o Regimento Interno do Conselho Estadual de Política Cultural – CEPC- PE.</p>
<p>- Decreto-nº-30.391-de-27-de-abril-de-2007 - FUNDARPE</p>
<p>- DECRETO No 25.343, DE 31 DE MARÇO DE 2003 Regulamenta dispositivos da Lei no 12.310, de 19 de dezembro de 2002 (/?lo123102002), que dispõe sobre o Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura do Sistema de Incentivo à Cultura-FUNCULTURA/SIC.</p>
<p>- LEI No 11.437, DE 28 DE DEZEMBRO DE 2006. - Mensagem de veto - Altera a destinação de receitas decorrentes da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional -CONDECINE, criada pela Medida Provisória no 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, visando ao financiamento de programas e projetos voltados para o desenvolvimento das atividades audiovisuais; altera a Medida Provisória no 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e a Lei no 8.685, de 20 de julho de 1993, prorrogando e instituindo mecanismos de fomento à atividade audiovisual; e dá outras providências.</p>
<p>- LEI No 16.113, DE 5 DE JULHO DE 2017. - FUNCULTURA/SIC</p>

- LEI No 15.307, DE 4 DE JUNHO DE 2014.- Disciplina a promoção, o fomento e o incentivo ao audiovisual no âmbito do Estado de Pernambuco e cria o Conselho Consultivo do Audiovisual de Pernambuco.
- DECRETO No 47.815, DE 19 DE AGOSTO DE 2019. - Aprova o Regimento Interno do Conselho Estadual de Política Cultural – CEPC- PE.
- Regimento Interno – IV CECPE - Conferência Estadual de Cultura de Pernambuco
- DECRETO No 27.753, DE 18 DE MARÇO DE 2005. - Institui, no âmbito da Administração Pública Estadual, o Registro do Patrimônio Imaterial do Estado de Pernambuco – RPI-PE, e dá outras providências.
- LEI No 16.113, DE 5 DE JULHO DE 2017. - Dispõe sobre o Sistema de Incentivo à Cultura - SIC.

Fonte - Estatutos:
- Estatuto do índio
- Estatuto da Igualdade Racial,

Também pesquisamos no portal do Ministério da Cultura, na área destinada à ANCINE²⁷ - Agência Nacional de Cinema, presente no portal GOV.BR, a aba PUBLICAÇÕES, onde estão disponibilizados trabalhos técnicos – informes, estudos, relatórios e anuários – produzidos pelas áreas finalísticas da ANCINE, com análises sobre o mercado audiovisual brasileiro. As publicações tratam de assuntos relacionados ao setor audiovisual no país, como desempenho comercial desse mercado, dados da atividade empresarial dos agentes econômicos regulados, fomento de recursos públicos ao setor, e demais estudos regulatórios. Pesquisamos apenas os documentos que se tratavam da temporalidade pesquisada dentro do escopo da pesquisa, entre os anos de 2010 e 2020.

Essas publicações foram:

Fonte - Portal ANCINE - MINC, GOV.BR:
Estudo Gênero e Raça no Setor Audiovisual 2011 - 2021
Emprego no Setor Audiovisual 2019
Informe Anual Exibição 2020

²⁷ Área destinada a Publicações no portal oficial da ANCINE presente na plataforma GOV.BR - <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes-1> acesso em: 09 fev. 2023.

Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2020
Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-metragens Brasileiros Lançados em Salas de Exibição 2016
Emprego no Setor Audiovisual 2018
Emprego no Setor Audiovisual 2017
Participação feminina na produção audiovisual brasileira 2015
Participação feminina na produção audiovisual brasileira 2016
Informe Anual Vídeo Doméstico 2015
Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2015
Informe Anual Produção de Longas-Metragens 2014
Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2014
Mapeamento de Vídeo Doméstico 2010
Mapeamento de Mídias Móveis 2010

Após o mapeamento de toda documentação, foi realizada uma análise bibliográfica de cada um deles, onde o foco é encontrar algo que cite ou direcione a informações ou leis de fomento ligadas a políticas públicas étnico-raciais direcionadas para povos e comunidades tradicionais.

A pesquisa bibliográfica é o levantamento ou revisão de obras publicadas sobre a teoria que irá direcionar o trabalho científico o que necessita uma dedicação, estudo e análise pelo pesquisador que irá executar o trabalho científico e tem como objetivo reunir e analisar textos publicados, para apoiar o trabalho científico. (Sousa, Oliveira e Alves, 2021)

Durante o processo de análise desses documentos, passamos a refletir sobre os diferentes espaços existentes, voltados para articulação e mobilização da sociedade civil, dos profissionais atuantes do setor cultural, na luta por direitos a políticas públicas, em específico as entidades voltadas para o audiovisual. Como a ABD/APECI - Associação Brasileira de Documentárias/Associação Pernambucana de Cineastas ou o MAPE - Mulheres do Audiovisual de Pernambuco. A ABD, por exemplo, possui cadeira no Conselho Estadual de Cultura, faz parte de espaços de debate e discussões com agentes públicos e governamentais, assim como também realiza diversos tipos de escutas com os profissionais atuantes no setor. Decidimos então entrar em contato com as entidades representativas existentes e solicitamos a elas que nos liberassem da lista de associados das mesmas, para termos uma

relação de quantos profissionais indígenas estão atualmente fazendo parte dos debates e discussões no que tange às políticas culturais em Pernambuco.

Ao nos depararmos com uma ausência expressiva de políticas culturais que abracem e fortaleçam a produção cultural e autoral indígena, decidimos também solicitar informações a nível nacional as atuais gestões dos Ministérios dos Povos Indígenas, assim como ao Ministério da Cultura, acerca das políticas nacionais voltadas para essa produção específica. No entanto, os dados levantados foram inexpressivos, algo que pretendemos abordar no próximo capítulo, onde analisaremos todas essas informações em conjunto.

Bibliografia

MARTINO, Luís Mauro Sá. **Métodos de pesquisa em Comunicação**: projetos, ideias, práticas. Petrópolis: Vozes, 2015.

Lima, Vânia. Tópicos de Análise Documentária, Documentação audiovisual. in: Tópicos para o Ensino em Biblioteconomia Vol 1 / José Fernando Modesto da Silva, Francisco Carlos Paletta (Organizadores) . São Paulo: ECA-USP, 2016 -
chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgiclfindmkaj/<https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002746699.pdf> acesso em: 02 out. 2023.

SOUSA, A. S.; OLIVEIRA, S. O.; ALVES, L. H. Cadernos da Fucamp, v.20, n.43, p.64-83/2021 -

A cartografia como método para as ciências humanas e sociais, Kleber Prado Filho; Marcela Montalvão Teti. Revista Barbaroi no.38 Santa Cruz do Sul jun. 2013 -
http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0104-65782013000100004&script=sci_arttext
Acesso em 24 ago. 2023.

FONSECA, T. M. G. & KIRST, P.G. *Cartografia e devires*: a construção do presente. Porto alegre: UFRGS, 2003.
<https://pt.scribd.com/document/315509934/Cartografias-E-Devires-A-Construcao-Do-Presente#> acesso em:

EDMONDSON, Ray. Filosofia e Princípios da Arquivística Audiovisual. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Preservação Audiovisual/ MAM - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013.

link de onde tu tirou o do ibge pag 1: Acesso em:
<https://atlascolar.ibge.gov.br/conceitos-gerais/o-que-e-cartografia>

link do (Recomendação para a Protecção e Preservação de Imagens em movimento. Conferência Geral da UNESCO, 1980) pag 8 acesso em:
<https://publicacoes.bad.pt/revistas/index.php/cadernos/article/view/886/884>

link do (Texto descritivo da aba 'Sobre' do Site Cinema Pernambucano) pag 11 : acesso em:
<https://www.cinemapernambucano.com.br/>