



INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS LATINO-
AMERICANOS (PPG IELA)

DESCOLONIZAÇÃO DE E ATRAVÉS DAS TELAS
OS FESTIVAIS DE CINEMA INDÍGENA *CINE KURUMIN* (BRASIL),
DAUPARÁ (COLÔMBIA) E *FICWALLMAPU* (CHILE)

LUCIANA DE PAULA FREITAS

Foz do Iguaçu
2022

INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS LATINO-
AMERICANOS (PPG IELA)

DESCOLONIZAÇÃO DE E ATRAVÉS DAS TELAS
OS FESTIVAIS DE CINEMA INDÍGENA *CINE KURUMIN* (BRASIL),
DAUPARÁ (COLÔMBIA) E *FICWALLMAPU* (CHILE)

LUCIANA DE PAULA FREITAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Estudos Latino-Americanos.

Orientadora: Prof.^a Dra. Livia Santos de Souza

Foz do Iguaçu
2022

LUCIANA DE PAULA FREITAS

DESCOLONIZAÇÃO DE E ATRAVÉS DAS TELAS
OS FESTIVAIS DE CINEMA INDÍGENA *CINE KURUMIN* (BRASIL),
DAUPARÁ (COLÔMBIA) E *FICWALLMAPU* (CHILE)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Estudos Latino-Americanos.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dra. Livia Santos de Souza
UNILA

Prof. Dr. Andrea Ciacchi
UNILA

Prof. Dr. Fábio Allan Mendes Ramalho
UNILA

Foz do Iguaçu, ____ de _____ de ____.

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA - PTI

F866

Freitas, Luciana de Paula.

Descolonização de e através das telas: os festivais de cinema indígena Cine Kurumin (Brasil), Daupará (Colômbria) e Ficwallmapu (Chile) / Luciana de Paula Freitas – Foz do Iguaçu, 2022.

92 f.: il., color.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História, Programa de Pós-Graduação em Estudos Latino-Americanos. Foz do Iguaçu - PR, 2022.

Orientador: Livia Santos de Souza.

1. Cinema Indígena. 2. Festival de Cinema. 3. Descolonial. I. Souza, Livia Santos de. II. Título.

CDU 791(=1-82)(81:83:862)

Dedico este trabalho ao Jório, a quem sem o apoio não teria sido possível essa jornada.

AGRADECIMENTOS

Agradeço enormemente a minha mãe Renata, meu pai Jório e minha irmã Brenda, que sempre estão ao meu lado dando as forças necessárias para seguir.

Em especial, a todas as comunidades indígenas que me acolheram nos últimos anos, e me ensinaram tanto – principalmente a enxergar o mundo de uma outra, e mais ampla, forma.

Ao Pablo, pelo companheirismo.

Ao professor Bruno por toda a orientação, aportes e paciência durante a pesquisa; e à Livia, que aceitou essa empreiteira de me orientar na complicada reta final.

Aos companheiros e companheiras de turma, que possibilitaram uma troca tão rica durante esse período, que fizeram das salas, corredores e *afueras* da Universidade um mundo de possibilidades. Também aos demais colegas da UNILA, de outros cursos e de todas as partes da América Latina, com quem pude compartilhar ideias e experiências *hermosas*.

Aos professores do IELA, cujos ensinamentos me acompanharão pelo resto da vida.

Aos professores Andrea e Ignacio, pelas contribuições na pesquisa.

Ao Newton, pela simpatia e dedicação em nos atender em todas as demandas desse processo.

Aos colegas da vida, projetos culturais e militância que sempre estão torcendo por mim, em especial ao Felipe que me deu tanto apoio nos últimos meses de escrita.

Por fim, aos meus gatos, Menina, Dandara, Finn, Jake e Agata, que estiveram literalmente ao meu lado durante a maior parte da produção deste trabalho.

*“[...] Subindo de canoa, naquelas rabetas, parando nas
colocações, a câmara era uma viagem nas luzes e
sombras da floresta, invocando os seres invisíveis,
abrindo a boca do rio para o mundo civilizado. Um grito
da Rainha da Floresta, Mapinguary, Ayuaka, Cipó.
Cinema de Índio” **Ailton Krenak***

RESUMO

O número de festivais de cinema voltados exclusivamente às questões indígenas tem crescido em território latino-americano, principalmente nos últimos dez anos, sendo de extrema importância para o cinema indígena contemporâneo, sobretudo por atuarem nos mais diversos espaços e contextos. Partindo deste cenário, o trabalho estuda três dos festivais expoentes, a saber: *Cine Kurumin*, no Brasil; *Daupará*, na Colômbia; e *Ficwallmapu*, no Chile, a fim de compreender as dinâmicas desses eventos, com suas particularidades e convergências, e de que maneira atuam na descolonização das imagens/sons/narrativas e nos processos de criação, leitura e interpretação de cinema. Para isso, as pesquisas inserem-se no campo dos estudos culturais, trazendo elementos dos *festival studies*, das teorias pós-coloniais, decoloniais e dos estudos sobre os cinemas e culturas indígenas.

Palavras-chave: Cinema Indígena. Festival de cinema. Decolonial. Cine Kurumin. Daupará. Ficwallmapu.

ABSTRACT

The number of film festivals focused exclusively on indigenous issues has grown in Latin American territory, especially in the last ten years, being extremely important for contemporary indigenous cinema, especially because they operate in the most diverse spaces and contexts. Starting from this scenario, this research studies three of the exponent festivals: Cine Kurumin, in Brazil; Daupará, in Colombia; and Ficwallmapu, in Chile, to understand the dynamics of these events, with their particularities and convergences, and how they act in the decolonization of images/sounds/narratives and in the processes of creation, comprehension and interpretation of cinema. Considering this, the research is inserted in the field of cultural studies, bringing elements from festival studies; postcolonial and decolonial theories; and studies about cinema and indigenous cultures.

Key words: Indigenous Cinema. Film Festival. Decolonial. Cine Kurumin. Daupará. Ficwallmapu.

Antes de mais nada friso que este trabalho busca dialogar com algumas das iniciativas e movimentos (cinematográficos) indígenas, mas não fala por ou desde seus povos e etnias, principalmente por ser escrito por uma não-indígena e estar atrelado à academia, que carrega seus limites e ainda possui uma carga moderno-ocidental muito forte, mantendo dessa forma um histórico de exclusão dos povos indígenas nos postos institucionais e de participação ativa dentro das estruturas de poder.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Tweet Cristian Wari’u	63
Figura 2 – 1ª edição Cine Kurumin (2011)	74
Figura 3 – 4ª edição Cine Kurumin (2015)	74
Figura 4 – 5ª edição Cine Kurumin (2016)	74
Figura 5 – 6ª edição Cine Kurumin (2017)	75
Figura 6 – 7ª edição Cine Kurumin (2020)	75
Figura 7 – 1ª edição Daupará (2009)	76
Figura 8 – 2ª edição Daupará (2010)	76
Figura 9 – 5ª edição Daupará (2013)	77
Figura 10 – 7ª edição Daupará (2015)	77
Figura 11 – 8ª edição Daupará (2016)	77
Figura 12 – 9ª edição Daupará (2017)	77
Figura 13 – 10ª edição Daupará (2018)	78
Figura 14 – 11ª edição Daupará (2019).....	78
Figura 15 – 12ª edição Daupará (2020)	78
Figura 16 – 1ª edição Ficwallmapu (2015).....	79
Figura 17 – 2ª edição Ficwallmapu (2016).....	79
Figura 18 – 3ª edição Ficwallmapu (2017).....	80
Figura 19 – 4ª edição Ficwallmapu (2018).....	80
Figura 20 – 5ª edição Ficwallmapu (2019).....	80

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 – Oficina de realização audiovisual – 4ª edição Cine Kurumin	28
Fotografia 2 – 4ª edição do Daupará em La Guajira	36
Fotografia 3 – Sessão de Ficwallmapu em Santiago	39
Fotografia 4 – Daupará.....	65
Fotografia 5 – Cine Kurumin	65
Fotografia 6 – Cine Kurumin	65
Fotografia 7 – Cine Kurumin	65
Fotografia 8 – Ficwallmapu	65

Fotografia 9 – Ficwallmapu	65
---	-----------

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Edições Cine Kurumin (2011-2020)	25
Tabela 2 – Edições Daupará (2009-2020)	31
Tabela 3 – Edições Ficwallmapu (2015-2019)	38

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ANTV	Autoridad Nacional de Televisión
CCPI	Centro de Culturas Populares e Identitarias
CLACPI	Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas
CNACC	Consejo Nacional para las Artes y la Cultura en Cinematografía
DANE	Departamento Administrativo Nacional de Estadística
EGEDA	Sociedad de Servicios para los Productores Audiovisuales
EZLN	Ejército Zapatista de Liberación Nacional
FDC	Fondo para el Desarrollo Cinematográfico
FESCOL	Fundación Friedrich Ebert Stiftung
FEPASCO	Festival Pan-africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou
FUNCULTURA	Fundo Municipal de Cultura
FUNDARPE	Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco
ICANH	Instituto Colombiano de Antropología e Historia
IDARTES	Instituto Distrital de las Artes
IDERB	Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia
RTVC	Radio Televisión Nacional de Colombia
SECULT	Secretaria de Estado da Cultura
VNA	Vídeo nas Aldeias

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	12
2. OS FESTIVAIS.....	23
2.1. CINE KURUMIN.....	24
2.2. DAUPARÁ.....	30
2.3. FICWALLMAPU.....	37
3. RITUAL CINEMATOGRAFICO.....	43
3.1 PRÁTICAS RITUALÍSTICAS DOS FESTIVAIS DE CINEMA.....	44
3.2 DIÁLOGOS INTERCULTURAIS E SEGMENTAÇÃO TEMÁTICA DOS FESTIVAIS.....	48
4. DEMARCAÇÕES: TELAS, TERRITÓRIOS E PROTAGONISMO.....	53
4.1 OS CINEMAS E AS TELAS COMO TERRITÓRIOS A SEREM OCUPADOS E AS ALDEIAS COMO POLOS AUDIOVISUAIS.....	54
4.2 MULHERES: PRODUTORAS E PROTAGONISTAS.....	61
4.3 KURUMINS.....	62
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	66
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	69
ANEXOS.....	73
ANEXO A – CARTAZES OFICIAIS DAS EDIÇÕES.....	74
ANEXO B – CONVOCATÓRIAS/REGULAMENTOS.....	81
ANEXO C – MOSTRAS INFANTIS.....	86

1 INTRODUÇÃO

A realização audiovisual foi apropriada pelos povos indígenas não faz muito tempo, tendo a década de 1990 como cenário de fortalecimento de diversas iniciativas, principalmente em decorrência de fatores como os levantes da Emergência Indígena¹ e uma maior democratização do acesso ao cinema – através de aparelhos mais portáteis e baratos, que favoreceram a obtenção de equipamentos e o seu uso nas aldeias. Neste momento, há um estágio contra hegemônico (NUNES; SILVA; SILVA, 2014, p. 2) do cinema, no qual os próprios indígenas passam a filmar suas narrativas, de maneira a afirmar suas epistemologias e, sobretudo, ressignificar imagens que pouco condizem com suas culturas e filosofias. Pois quando filmam aos seus, não estão somente criando algo; mas também desconstruindo todo um acervo de imagens-sons-narrativas que foram e são originadas a partir de uma compreensão colonial.

Um marco para refletir sobre o uso de tecnologias ocidentais e/ou modernas por povos indígenas é o texto *Nueva crónica y buen gobierno*, de Felipe Guamán Poma de Ayala (1526?-1615). A escrita deste volumoso manuscrito foi possível a partir da inserção de Guamán Poma, enquanto *indígena ladino*, no mundo intelectual ocidental, através do qual se voltou à produção literária e imagética desde sua cosmovisão. Desta forma, ele

[...] constrói a sua legitimidade como interlocutor representante do novo mundo, precisamente pela condição de falante nativo de língua quéchua, competente a ponto de conhecer toda a diversidade linguística e cultural do mundo andino. Por outro lado, maneja como segunda língua o espanhol, embora com informações do mundo ocidental fragmentadas, conhece muito bem a máquina burocrática hispânica, o que lhe proporciona elementos críticos constitutivos do texto e lhe dá acesso a formas de oratória para arguir e defender as suas teses. (LAGORIO, 2007, pp. 236-237)

O uso do audiovisual pelos povos indígenas se encontra, em parte, nessa fronteira entre o mundo branco e indígena. Pois apesar de ser uma linguagem que se origina na Europa, carrega muito do que são as cosmovisões de alguns povos, no que tange o imaginário coletivo, de sonhos, produção de imagens e sonoridade/oralidade.

Para Mignolo, a decolonialidade é um pensamento/prática que opera justamente nesse sentido. Não no interior do ocidente, mas na sua fronteira. Essa análise se evidencia em Guamán Poma e, mais adiante, em figuras-destaque como Gandhi (anti-imperialismo inglês); Fanon (revolução haitiana e lutas descoloniais na Argélia); Anzaldúa (contexto

¹ Termo cunhado por José Bengoa (La emergencia indígena, 2016) para referir-se ao conjunto de movimentos indígenas que muito questionaram o imaginário e a (auto)representação: o Levante Zapatista no México, os indígenas no Equador e os movimentos do 500 anos de resistência à colonização.

chicano), apontando para epistemologias fronteiriças onde predominam as mesclas de categorias imperiais/culturais de conhecimento, havendo uma espécie de *auto-infecção* de modelos entre os sujeitos desses “mundos” ocidentais e não-ocidentais. Tal qual uma implosão, que se levanta dentro do próprio sistema.

Levando em consideração que o processo colonial na América, como qualquer outro, não se constituiu somente de regime (de apropriações) de âmbito territorial e se tornou possível a partir de todo um aparato, imposto através de força física e ideológica, na qual fez perpetuar até os dias de hoje o massacre de povos e culturas originárias. Para Mignolo, os sistemas coloniais operam em três níveis: a *colonialidade do poder*, de cunho econômico e político; a *colonialidade do saber*, que abarca os campos epistêmico, filosófico, científico e linguístico; e a *colonialidade do ser*, no que tange à subjetividade, sexualidade e gênero. Ou seja, se configura como um sistema possível graças a seus pilares político-econômicos, e que possuem diversas facetas de um mesmo lado: a modernidade.

A colonialidade é apontada por Mignolo (2006) como o lado mais escuro da modernidade, representada pelo império ocidental, capitalista e cristão. Apesar de compreender o porquê do uso do termo *darkside* pelo autor, nos faz supor que na verdade a colonialidade seria seu lado mais claro e branco...

Para os fazedores/as-pensadores/as desta corrente, o giro decolonial surge em paralelo à colonização, mas se revela principalmente com os movimentos anti-coloniais andinos e mesoamericanos. Momento em que a representação e a auto-affirmação dos povos originários deste território se destacaram na tática de combate e quebra de estereótipos instituídas pela visão europeia, assim como traz Mignolo

El giro des-colonial tiene su genealogía y ella comienza en el mero momento de la gestación de la matriz colonial de poder y con la colonialidad del ser y del saber. No empieza ni con Aristóteles ni con Platón. Ni tiene sus momentos nodales en Locke, Marx o Freud. El pensamiento descolonial tiene una genealogía-otra. Tres momentos básicos de esa genealogía son los movimientos anti-coloniales en Tawantinsuyu y Anahuac. Waman Puma de Ayala en su ‘nueva crónica y buen gobierno’ lo puso muy claro. Se necesitaba una nueva crónica, no desde el punto de vista de los castellanos, sino de los habitantes de Tawantinsuyu. Sin duda, su obra no representa a todos los habitantes originarios de Tawantinsuyu y Waman Puma sumió el mito Europeo de la inferioridad de los Africanos. No obstante, su pensamiento es un pensamiento-otro. (MIGNOLO, 2006. pp. 18-19)

Ao examinar os trabalhos imagéticos de Guamán Poma, Barriendos nos chama atenção para o exercício “paradigmático de desarticulación de la colonialidad del ver, desde la propia visualidad” (BARRIENDOS, p. 26, 2011). O autor utiliza o conceito de “colonialidade do ver” a partir destes conceitos de “colonialidade do poder” trazida por Quijano e expandida por Mignolo, que, como apresentado, acrescenta as colonialidades do

ser e do saber². Esse exercício de “desarticulação da colonialidade do ver” é empregado hoje pelos cinemas indígenas, de maneira que nos interessa tal conceito para pensar os projetos imagéticos de poder coloniais até então criados sobre os indígenas em território americano e como os cinemas indígenas trabalham para sua desconstrução.

Acerca da necessidade de uma prática e pensamento descolonial fronteiriço, Barriendos aponta em direção a

[...] necesidad de construir un nuevo acuerdo visual transmoderno, al cual se le podría definir como un diálogo visual interepistémico entre aquellos regímenes visuales canonizados por la modernidad eurocentrada y aquellas culturas visuales otras que han sido racializadas y jerarquizadas por el proyecto de la modernidad/colonialidad. (BARRIENDOS, 2011, p. 14)

O autor defende o diálogo visual interepistêmico como um dos caminhos possíveis para se lograr o desmonte da racialização epistêmica, inerente à colonialidade do ver. Levando em consideração que as produções acerca dos povos indígenas carregam um forte caráter intercultural, principalmente por possuírem em grande parte uma equipe formada não só por indígenas (e mesmo que seja, muitas vezes são profissionais de diversas etnias ali trabalhando juntos). Dessa forma, segundo Barriendos:

El reconocimiento de la actualidad de la colonialidad del ver no apunta al fortalecimiento de la interculturalidad como diálogo universal abstracto entre iguales, ni hacia la restitución de ningún tipo de imaginario visual global compartido, sino más bien, hacia una mejor comprensión de los problemas epistemológicos y ontológicos derivados de la pretensión de establecer un diálogo visual transparente entre saberes y culturas diferentes; es decir, avanza hacia la problematización de los acuerdos y desacuerdos que se establecen entre grupos culturales y subjetividades diferenciales, los cuales, a pesar de pertenecer a tradiciones epistémicas e imaginarios visuales distintos, están circunscritos a la misma lógica universalizante de la modernidad/colonialidad. (BARRIENDOS, 2011, p.14)

Nesse sentido, em se tratando da experiência imperialista, Said aponta que

Uma das realizações do imperialismo foi aproximar o mundo, e embora nesse processo a separação entre europeus e nativos tenha sido insidiosa e fundamentalmente injusta, a maioria de nós deveria agora considerar a experiência histórica do Império como algo partilhado em comum. (SAID, 2011, p. 17)

O autor palestino, em sua obra *Cultura e Imperialismo* (2011), discute constantemente acerca do entre-lugar dos sujeitos colonizados que partilham da experiência colonial/imperial, mas não estão totalmente (aceitos) dentro da lógica; assim

² Esses conceitos buscam categorizar a experiência colonial através de três dimensões, que podem ser definidas como “uma estrutura complexa de níveis entrelaçados” (Mignolo, 2010: 12 *apud* Ballestrin, 2013: 100). A matriz colonial proposta por Quijano e mais tarde Mignolo é operada a partir de elementos como o controle da economia e da autoridade, da natureza e dos recursos naturais, do gênero e da sexualidade e, por fim, da subjetividade e do conhecimento.

como se referem Du Bois (2021) com a “dupla consciência”; Anzaldúa (2005) com a “consciência mestiça”; e Cusicanqui (2018) com o conceito-metáfora “Ch’ixi”.

Said aborda essa questão a partir da literatura, pensando em uma visão dualista dos grandes títulos que, para ele, podem ser lidos tanto como uma representação da realidade da época tratada como um modo de reforçar a ideia ocidental imperialista sobre o oriente. De acordo com o autor

[...] as histórias estão no cerne daquilo que dizem os exploradores e os romancistas acerca das regiões estranhas do mundo; elas também se tornam o método usado pelos povos colonizados para afirmar sua identidade e a existência de uma história própria deles. (SAID, 2011, p. 12).

Diante disso, Said defende que não se deve ignorar os autores das narrativas e seus locais de privilégio e/ou opressão, como se houvesse um *supersujeito*, uma espécie de “intelectual neutro” que pudesse representar a história com distância e rigor, que, ainda segundo o autor, “tira ou, no período colonial, devolve a história a povos e culturas ‘sem história’” (SAID, 2011, p. 72). Para ele, os escritores não criam as estruturas imperiais, mas seus escritos estão ligados ao desenvolvimento da identidade nacional, com o que ele vai se referir como *afiliação*. Dessa forma, refuta o eurocentrismo disfarçado de universalismo, estendendo a crítica também à matriz secular teológica.

Para Boaventura, essa sustentação universalista se configura a partir da subumanização de uma parcela considerável da população – do *outro lado da linha* – possível graças a uma cartografia moderna dual de caráter epistemológico e jurídico que subumanizam a população. O autor afirma que

[...] A humanidade moderna não se concebe sem uma subumanidade moderna. A negação de uma parte da humanidade é sacrificial, na medida em que constitui a condição para que a outra parte da humanidade se afirme como universal. (SANTOS, 2007, p. 76)

Podemos também pensar o contexto cinematográfico dentro dessas disputas (ou, mais bem, imposição) de poderes. O cinema sempre vai carregar um grande aparato ideológico que muitas vezes se transveste de “universal”. Linguagem que, sem uma análise crítica, pode parecer somente imagens-em-movimento neutras e que retratam a História ou a “realidade” social, não levando em conta quem está por trás da construção dessas narrativas. Se no campo da literatura, ao pensar as grandes obras, Said nos aponta essas problemáticas de poder, Cusicanqui nos traz a perspectiva do campo imagético, através de um viés crítico e de autoanálise. Para ela, as imagens

[...] tienen la fuerza de construir una narrativa crítica, capaz de desenmascarar las distintas formas del colonialismo contemporáneo. Son las imágenes más que las palabras, en el contexto de un devenir histórico que jerarquizó lo textual en detrimento de las culturas

visuales, las que permiten captar los sentidos bloqueados y olvidados por la lengua oficial. (CUSICANQUI, 2015, p. 5)

Nesse sentido, ela plantea a *sociologia da imagem* como uma nova metodologia de análise histórica, na qual as imagens são dadas como um elemento de análise que nos demonstram “[...] interpretaciones y narrativas sociales, que desde siglos precoloniales iluminan este trasfondo social y nos ofrecen perspectivas de comprensión crítica de la realidad” (CUSICANQUI, 2015, p. 20). Podemos concluir então que o circuito cinematográfico e as produções audiovisuais/imagéticas são um território em disputa, de imenso impacto social – e na qual os indígenas estão cada vez mais inseridos e ativos.

Com pouco mais de um século de existência, o cinema se tornou uma linguagem amplamente difundida, presente na rotina de milhares de pessoas, o qual acarreta um consumo massivo que transforma películas em bens de consumo altamente lucrativos, sendo visados como uma fonte para as grandes indústrias que dominam a maior parte das imagens exibidas nas telas de cinema.

Ter o controle de criação e consumo de imagens não é algo trivial no mundo contemporâneo, e de fato não demorou muito desde a concepção do cinema para que os estudiosos, produtores cinematográficos e líderes mundiais percebessem o poder propagandista e de construção de imaginário coletivo que os filmes possuem, principalmente pela influência que podem gerar nos espectadores.

Com efeito, um dos grandes pilares da colonialidade, modernidade são as construções imagéticas. As representações, primeiramente de ilustrações e pinturas, passando pela fotografia até chegar ao cinema, muito colaboraram para reforçar ideologias, culturas dominantes e estereótipos acerca das minorias “subhumanizadas” e dos territórios terceiro-mundistas.

Nessa linha, as correntes pós-coloniais e decoloniais investigam, de maneira geral, o modo como os processos coloniais estabeleceram uma hegemonia epistêmica, possível graças a instituições e práticas que mantiveram e mantêm relações de poder para com os territórios invadidos. Entende-se que os resquícios das colonizações e imperialismos permanecem mesmo quando a colônia se retira fisicamente, pois há todo um aparato ideológico já instaurado (Connel, 2017; Fanon, 2008; Said, 2011). Para Santos,

[...] O pensamento moderno ocidental continua a operar mediante linhas abissais que separam o mundo humano do mundo subumano [...] As colônias representam um modelo de exclusão radical que permanece no pensamento e nas práticas modernas ocidentais tal como no ciclo colonial. (SANTOS, 2007, p. 76).

Grandes nações e grupos se utilizaram e utilizam de pinturas, fotografias, cinema e hoje as novas mídias para imporem seu poder e domínio. Sendo uma ferramenta, dentre tantas, de manutenção do olhar colonialista, racista e estereotipado. O cinema, como uma arte/linguagem que nasce no seio da modernidade, pode ser utilizado para sua sustentação, mas também contra si.

[...] até meados da década de 1960, os filmes feitos sobre o continente [Africano] traziam apenas representações que apresentavam a negritude de suas identidades como sendo algo selvagem, atrasado e sem história (DAMASCENO, 2008). Como herança desse sistema, a memória cinematográfica mais disponibilizada no mercado mundial sobre África e suas populações negras, até o final do século XX, foi aquela produzida por profissionais que não eram nascidos ou criados sob as premissas das culturas africanas. (OLIVEIRA, 2016, p. 7)

Uma das características – de certa maneira até sutil – de perceber tal domínio imagético é que atualmente, mesmo com a amplificação das produções feitas por pessoas indígenas ou negras, essas obras ainda recebem, muitas vezes, uma titulação a partir de sua racialidade/etnicidade. Como se o cinema branco estadunidense e europeu, por exemplo, se encaixasse em um parâmetro que se coloca como cinema “mundial/universal”, “neutro”, “central”, enquanto o restante se encaixaria em um estrato (periférico) da cinematografia.

A questão é, por que um(a) realizador(a) indígena tem seu filme considerado como “cinema indígena”, enquanto um caucasiano não? Este provavelmente seria conceituado como parte do cinema europeu; francês ou italiano; de alguma escola, estilística ou movimento. Mas raramente categorizado enquanto cinema caucasiano.

Dito isso, neste trabalho utilizaremos o termo *Cinemas Indígenas* por dois motivos. O primeiro é que essa é a maneira como os festivais aqui analisados se autorreferem e se autodenominam, a saber: 1) *Daupará – Muestra de cine y vídeo indígena en Colombia*; 2) *Cine Kurumin – Festival de Cinema Indígena*; e 3) *Ficwallmapu - Festival Internacional de Cine y las Artes Indígenas y Afrodescendientes en Wallmapu*. O segundo motivo é a necessidade de, pelo menos por algum tempo, reforçar a existência desses cinemas, demarcando de forma precisa e incisiva dentro dos estudos e produções cinematográficas, onde se encaixam a variedade de obras audiovisuais feitas por e sobre indígenas, ainda em um cenário desigual. Para que seja cada vez mais visível a ponto de não haver a necessidade de ser identificado/categorizado nesses moldes. Nos interessa, além disso, empregar o uso de *Cinemas Indígenas*, no plural, para que esteja em evidência a pluralidade de estilos, narrativas, realizadores(as) etc., que marcam essa categoria.

Mas então que são os Cinemas Indígenas? São um apanhado de filmes que tratam de questões relacionadas a cultura e história indígena ou filmes dirigidos(as) ou protagonizados por pessoas indígenas? Essa definição ainda possui muitas divergências entre pesquisadores(as) do tema e os(as) realizadores(as). Para Nunes, Silva e Silva (2014, pp. 186-187), por exemplo, há uma grande diferença de abordagem entre os longas-metragens *Smoke Signals* (1998), dirigido pelo indígena norte-americano Chris Eyre, e as obras do boliviano não-indígena Jorge Sanjinés, pois o primeiro “[...] não encampa um cinema que apresente o ponto de vista de uma etnia ou mesmo produzido no interior comunitário, pois a direção e a narrativa focam o individual (NUNES, SILVA, SILVA, 2014, p. 186); diferente do que seria o cinema de Sanjinés, que sempre foca na coletividade – pensando desde a construção narrativa até a construção da equipe do filme. Nessa perspectiva, o cinema feito por um branco estaria mais próximo ao que se considera “cinema indígena” do que uma obra audiovisual dirigida (e protagonizada) por pessoas indígenas. A coletividade é tratada como um traço marcante desses cinemas.

Ao empregar o termo “cinema indígena”, abarcamos uma quantidade diversa de povos, de vários países, se comunicando por múltiplas línguas. De acordo com a Comisión Económica para América Latina (CEPAL), o número da população indígena latino-americana nos anos 2010 era de aproximadamente 45 milhões, dividida em mais de 800 povos “[...] que se caracterizan por su amplia diversidad demográfica, social, territorial y política, desde pueblos en aislamiento voluntario hasta su presencia en grandes asentamientos urbanos” (CEPAL, 2014, p. 6).

Povos que possuem algo em comum: estão cada vez mais produzindo materiais cinematográficos. Desde os anos 1990, muitas comunidades indígenas receberam oficinas de produção audiovisual, onde eram formados para produzir, gravar e editar seus próprios filmes, de maneira bem coletiva. Os zapatistas foram vanguarda neste sentido, pois utilizaram bastante da linguagem audiovisual para difundir internacionalmente o movimento, manifestando suas posições e denunciando ataques. Além de combater as narrativas das grandes mídias que, por seu alcance e poder, monopolizavam um discurso criminalizador contra o movimento.

O vídeo indígena tem sido desde então uma potente ferramenta de criação, de denúncia, de memória etc. A presença de cineastas indígenas e filmes sobre questões indígenas antes não abordadas está cada vez maior dentro dos festivais de cinema, streamings de vídeo, cineclubes e afins. Tanto que hoje existem dezenas de festivais de cinema indígena espalhados não só pela América, mas também em outros continentes.

Gerando uma circulação ampla dos filmes, pessoas e, por decorrência, de histórias, ideias e pontos de vista dessas comunidades. Cineastas indígenas de diversas etnias se encontram nos festivais de cinema pela consonância que os une, mas também carregando suas particularidades. A potência do encontro reside justamente nessas trocas e é o que faz dos festivais eventos tão importantes não só para o cinema, mas para a circulação de cinema e fomento cultural a nível regional até internacional.

Para fins de pesquisa, consideraremos esses cinemas nos moldes como os festivais aqui abordados os definem, que são, de modo geral: 1) filmes que tratam de questões indígenas (dirigidos ou não por indígenas); e 2) filmes dirigidos e/ou protagonizados por indígenas.

Em 2019, em suas convocatórias, os festivais analisados fizeram os seguintes chamados: 1) Cine Kurumin, 7ª edição, “Filmes realizados por diretores indígenas ou que tenham temática indígena”³; 2) Ficwallmapu, 5ª edição, “[...] incorporará nuevas categorías y reconocimientos con los cuales hace un llamado a lxs realizadorxs audiovisuales, indígenas o no indígenas, a postular las películas que tengan temática de pueblos ancestrales, afro y afrodescendientes para que sean parte de este festival.”⁴; e 3) Cine Daupará, 6ª edição, contemplando as seguintes categorias: Nacional - Nuestras miradas: obras que son realizadas por individuos o colectivos de comunicación indígena del territorio colombiano; Nacional - Miradas que acompañan: obras realizadas por colombianos, individuos u organizaciones no indígenas en alianza con las organizaciones indígenas y que se sintonizan con la voz de los pueblos indígenas en la expresión de sus realidades a través de la realización audiovisual; Internacional: obras realizadas por indígenas o no indígenas que se sintonizan con la voz de los pueblos indígenas, por fuera del territorio colombiano”⁵.

Ou seja, esses Festivais, de modo geral, pensam em uma categoria que comporta filmes que tratam de forma majoritária em suas narrativas questões acerca dos povos indígenas, de maneira a divulgar suas práticas, demandas, realidades, mas que também não reforcem estereótipos ou generalize etnias. Nos interessa observar esses filmes de uma forma ampla e sua categorização principalmente na maneira com que cada festival aborda, além das convocatórias, em suas curadorias, programação, atividades etc.

³ <https://filmmakers.festhome.com/pt/festival/indigenous-film-festival-cine-kurumin>

⁴ <https://www.ficwallmapu.cl/con-nuevas-categorias-abre-convocatoria-de-peliculas-ficwallmapu-2019/>

⁵ <https://concip.mpcindigena.org/index.php/noticias/convocatorias/243-convocatoria-daupara-2019>

Os festivais de cinema são eventos multiculturais que podem contribuir em diversas causas políticas e sociais. Se configuram como espaços de encontros e de formação de público, entre os mais diversos tipos de pessoas que, de alguma maneira, se interessa ou relaciona - e às vezes nunca teve contato - com a arte cinematográfica, para se consumir e debater não só o produto fílmico em si, mas pensando todas as fases de produção. Um espaço que dialoga com basicamente todas as etapas do cinema e evidencia a troca entre culturas e localidades diversas. Mattos coloca que

Se retomarmos a origem da palavra 'festival', esta se assemelha a palavra 'festa', cujo significado remete à ideia de celebração, de conagração, de entrelaçamento de pessoal. A palavra também pode remeter à inovação, novidade, invenção, transformação. Os festivais também exercem um poderoso papel de protagonismo nos processos de transformação simbólica das sociedades na medida em que são pela sua própria natureza, muito ritualizados, midiaticizados e espetacularizados. Estas características podem ser preciosas chaves de inteligibilidade da potencialidade do segmento festivais de cinema na pós-modernidade. (MATTOS, 2013, p. 4)

A origem dos Festivais de Cinema, entretanto, muitas vezes remete a governos autoritários ou de tendências nacionalista, como aponta Itier (2020). O primeiro que surgiu foi em Venecia, em 1932, sob governo de Mussolini; e Cannes, em 1939 (sua primeira versão se realizou em 1946, após a Segunda Guerra Mundial). Na América Latina o primeiro festival que se tem registro é o Mar del Plata, que foi fundado em 1954 durante o governo de Perón. Mostrando assim como os Festivais são momentos e espaços cruciais para demonstração, circulação e alcance de poder político, cultural ou econômico. No Brasil, o primeiro a surgir foi o Festival de Brasília em 1965 (que, inclusive, por seu caráter questionador foi censurado durante o regime militar, entre os anos de 1972 e 1974).

Neste trabalho, nos focaremos no aspecto decolonial dos festivais, ou seja, como sua configuração permite a criação de ferramentas e encontros que vão de contra os paradigmas coloniais que persistem – muitas vezes remodelados – ao longo do tempo. Através de outras produções de imagens, do diálogo interepistêmico, da coletividade e do uso de ferramentas modernas contra o sistema colonial.

Os Festivais de Cinema Indígena, que são eventos dedicados a diversos aspectos do audiovisual indígena, surgem principalmente nos anos 1980 para suprir a escassa distribuição de suas produções, além de fomentar a produção e discussão acerca das obras. O primeiro registro de um Festival voltado exclusivamente à temática indígena na América Latina é de 1985, no México, com o *I Festival Latinoamericano de Cine y Video de los Pueblos Indígenas*. Esse evento surgiu simultâneo a origem da Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI), que hoje

conta com vários parceiros não só em território latino-americano como também europeu e norte-americano. O Festival teve como sede, nos anos posteriores, o Brasil (1987), seguido da Venezuela (1989), Peru (1992) e Bolívia (1996)⁶. Atualmente ocorre com intervalo de dois anos entre as edições.

Dentro desse contexto estão os três festivais aqui analisados, eventos que são de extrema importância no tange à distribuição, produção, fomento etc. dos cinemas indígenas. Eles se aproximam de diversas formas, por isso nos interessa examiná-los em conjunto. Primeiramente pela relevância de cada um, sua contemporaneidade e localização como sul-americanos em comum. Nos interessa investigar e sistematizar o modo como tais eventos foram e são realizados, a partir de aspectos pertinentes aos festivais, como a idealização, a organização, a curadoria, a comunicação utilizada, o público-alvo e algo da captação de recursos/financiamento etc. a fim de compreender de que maneira atuam na descolonização das imagens/sons/narrativas e no modo de produzir, consumir e estudar o cinema.

Serão analisadas as edições que vão desde a primeira (2011 Cine Kurumin; 2009 Daupará; e 2015 Ficwallmapu) até o ano de 2020. Para tanto, utilizaremos de métodos como revisão bibliográfica, análise dos catálogos oficiais das edições, materiais de apoio e divulgação e redes sociais dos festivais, além de participação como ouvinte nas edições que ocorreram de forma online, no ano de 2020, em decorrência do Covid-19, que impossibilitou que as edições se fizessem de modo presencial, mas que nos permitiu acompanhar suas programações à distância.

A base teórica se fundamenta no campo dos estudos culturais. Primeiramente com revisão bibliográfica de textos dos *Festival studies*, com autores(as) como Janaína Oliveira, Tetê Mattos, Skadi Loist, Marijke de Valck e Tamara Falicov; também das teorias pós-coloniais e decoloniais, como Barrientos, Silvia Rivera Cusicanqui, Edward Said e Walter Dignolo; de estudos sobre cinemas indígenas, como Charles Bicalho, Freya Schiwy e Gastón Careño; e, por fim, de pensadores indígenas, como Daniel Munduruku, Ailton Krenak e Marcos Terena.

O trabalho parte, no primeiro capítulo, de uma cronologia dos festivais, suas datas, locais, temas, patrocínios etc. A fim de compreender seus percursos e o modo como sua estrutura e metodologia de construção se configuram enquanto eventos de caráter decolonial.

⁶ Ver artigo completo em: http://www.rchav.cl/2013_21_b02_bermudez.html#basecon

No segundo capítulo, se examina como a estrutura ritualística dos festivais pode contribuir para essa prática/pensamento decolonial, principalmente a partir de aspectos dos Festivais de cinema que os fazem tão importantes política e culturalmente: de ver, contar, imaginar, dialogar, fazer, pensar, compartilhar, ampliar. Também pensando em um paralelo entre algumas tradições culturais indígenas e seus rituais com os festivais de cinema que produzem. Além disso, localizar os Festivais de Cinema Indígena dentro do movimento de segmentação temática dos festivais de cinema no mundo, e entender suas potencialidades e limitações.

Por fim, no terceiro e último capítulo, trataremos das demarcações: de telas, territórios, corpos, tempo. Ampliando questões que são tão presentes nas discussões e construção dos festivais. Num primeiro momento, trazendo a discussão sobre a ocupação e presença indígena nas telas do cinema e das mídias de um modo geral, principalmente na contemporaneidade. E também sobre a ocupação de espaços, pois os festivais ocorrem tanto nas cidades, ou seja, dentro de espaços culturais já estabelecidos, mas também nas aldeias, mais afastadas dos centros, onde muitas vezes o cinema não chega. Dentro dos Festivais, o cinema se transforma numa aldeia e a aldeia num cinema.

Posteriormente, trataremos da coletividade que, como já apontamos, é uma das características que marcam os Cinemas Indígenas – bem como os Festivais e as práticas decoloniais. Nesse sentido, nos interessa analisar as participações femininas – das mulheres que ocupam as temáticas discutidas nos eventos e do protagonismo nas equipes de organização, curadoria etc; e também a presença do público e programação infanto-juvenil, a importância de dialogar com as gerações que estão, em grande parte, imersos nesse contexto de produção audiovisual e combate de imagens, narrativas e poderes.

Esperamos que este trabalho possa contribuir de alguma maneira para esse diálogo intepistêmico, de fortalecimento de iniciativas audiovisuais indígenas, e dos movimentos indígenas como um todo. Mas principalmente na construção de um pensar, consumir e fazer cinema de um modo não-colonial, contra-colonial, decolonial.

2 OS FESTIVAIS

As iniciativas de construção de festivais e mostras de cinema indígena se fortaleceram partir dos anos 1990, como uma demanda para os cinemas indígenas que começavam a se potencializar. Também como consequência dos levantes desta década que muito questionaram e reivindicaram uma (auto)representação mais justa, tendo como referências o levantamento do *Ejercito Zapatista de Liberación Nacional* (EZLN) no México; os protestos em toda a América Latina no marco dos 500 anos da dor colonial em 1992; e os levantes dos indígenas equatorianos.

No geral, os festivais de cinema são cerimônias que ocorrem em várias partes do mundo, sendo muitas vezes de importância econômica, diplomática e política. Usualmente, se caracterizam por serem anuais e com duração de uma semana, contendo diversas atividades, desde as próprias exhibições de filmes, passando por mesas de debate, seminários premiações, atividades culturais etc. Há uma tendência de segmentação temática dos festivais, onde são agrupados filmes e assuntos relacionados a uma mesma causa, assim como são os festivais de cinema indígena.

Para a população indígena, os festivais também foram e são palco de acontecimentos importantes, seja para idealização ou toma de decisões coletivas, como produção de cartas e notas ou na realização de mingas⁷. Um exemplo é a *Declaración de Quito* (1994), realizada no marco do Festival de Cine y Video de las Primeras Naciones de Abya-Yala, que se propunha a gerar pautas para a exigência da comunicação como um direito fundamental dos povos indígenas latino-americanos.

Talvez um dos pontos mais importantes do funcionamento dos festivais seja sua lógica (não sempre, mas em grande parte) anticapitalista. Prezando pela gratuidade, garantindo ao máximo a participação da população. Os festivais de cinema indígena trabalham com formação de público, mas não só das capitais e não só os já familiarizados com a linguagem cinematográfica. Ao chegar nas aldeias, as projeções alcançam olhos que nunca haviam visto uma projeção na tela. Crianças, adultos e *mayores*. Sem embargo, não é uma linguagem alheia às suas cotidianidades pois se assemelha a produção de imagens-outras (como dos desenhos dos tecidos, dos artesanatos; as visões; os mitos etc.).

⁷ “La palabra minga viene del quechua (*mink'a*) que era como ciertas comunidades andinas llamaban al trabajo agrícola colectivo a beneficio general de la tribu (sic). [...] En Sudamérica, esta palabra es usada en referencia a trabajos comunitarios, o trabajos entre amigos que se ayudan entre si. Estos trabajos no tienen que ser solamente agrícolas” (Fonte: <http://etimologias.dechile.net/?minga>)

Em contrapartida, chega aos olhos de cidadãos urbanos frequentadores ou consumidores de cinema que nunca haviam tido contato com as imagens das aldeias, das vivências, das problemáticas dos povos indígenas.

Hoje existem dezenas de iniciativas nessa linha, não só em território latino-americano, como internacional, principalmente nos EUA, Canadá e países europeus. Abordando temas que vão desde a urbanidade, o feminino, a alimentação, a terra, as invasões, a colonialidade, as resistências, a sexualidade, a espiritualidade e os mitos.

Neste sentido é uma experiência que abarca tanto o local como o global, numa confluência mútua entre comunidades, coletivos, ONG's, setores privados e estatais. Criando uma rede de interesses em comum, seja entre os próprios indígenas, mulheres, pessoas LGBTQI+, comunicadores, acadêmicos, artistas, ativistas. As comunidades locais conhecem também outras realidades, seja de seu país ou de outros, podendo sentir as aproximações e diferenças que há em suas vivências.

2.1 CINE KURUMIN

Em 2011, no nordeste brasileiro, mais especificamente no estado da Bahia, nasceu o Cine Kurumin, festival de cinema dedicado exclusivamente a produções audiovisuais indígenas. O evento desponta em um contexto de ampliação das políticas culturais pelo Ministério da Cultura – sendo algumas delas voltadas aos povos indígenas. Sua primeira edição, realizada através de um desses editais de fomento cultural, provindo de verba federal, foi direcionada ao público infanto-juvenil, por isso o nome do Festival, *Kurumin*, que em Guarani significa criança. A programação da primeira edição ocorreu em três aldeias distintas da Bahia (Itapuã, Coroa Vermelha e Pambu).

O Festival seguiu focando em ações dentro de territórios indígenas por quatro edições, e na quinta começou a abarcar espaços culturais da capital Salvador. Se a ideia inicial era de levar o cinema até as aldeias, a partir de então começou-se também a levar as aldeias aos cinemas. O evento

[...] abre uma janela para o cinema dos povos indígenas e projeta toda essa diversidade, numa ação de retomada do imaginário. Realizamos uma ocupação intercultural que se propõe a refletir com a experiência audiovisual do cinema dos povos indígenas. (CINE KURUMIN, 2017, p. 9)

Existiu por cinco anos como uma mostra de cinema que percorreu diversas comunidades indígenas da Bahia. Em sua sexta edição, em 2017, se consolidou enquanto um festival de cinema indígena, abarcando várias atividades além das exibições, principalmente com premiação, que é um dos maiores diferenciais no que tange uma

mostra de um festival. O projeto foi idealizado pela antropóloga Thaís Brito, que atua na coordenação e curadoria do evento, em todas suas edições.

Antes de cada edição, há encontros entre a equipe de produção e as comunidades que receberão o Festival, para que dialoguem sobre as datas e funcionamento da programação. Articulação, portanto, que não se coloca como unilateral, de uma forma que apenas chega uma equipe, coloca o filme, escolhe uma quantidade de atividades e se vai. Há todo um trabalho processual e dialógico em torno do evento.

Quadro 1 – Edições do Cine Kurumin (2011-2020)

EDIÇÃO	ANO	LOCAL	LEMA
1	2011	Aldeia Itapuã (povo Tupinambá de Olivença); Aldeia Coroa Vermelha (povo Pataxó); e Aldeia Pambu (povo Tumbalalá) – BA	Não houve lema
2	2011	Aldeia Tuatuari (povo Yawalapiti) - Parque Indígena do Xingu – MT	Não houve lema
3	2014	Aldeia Tamandaré (Área de retomada do povo Tupinambá de Olivença) – BA	Não houve lema
4	2015	Aldeia Mirandela (povo Kiriri) – BA	Não houve lema
5	2016	Palacete das Artes (Salvador), e Aldeias Tumbalalá e Kiriri – BA	Eu já me transformei em imagem
6	2017	Salvador e Aldeia Tupinambá da Serra do Padeiro – BA	Da minha aldeia vejo o mundo
7	2020	Online	Não houve lema

Fonte: produção própria, a partir de informações obtidas dos catálogos e redes sociais/sites oficiais

Nas primeiras edições do Festival, a curadoria foi feita através de convite para que filmes pré-determinados (na pré-produção) entrassem na programação, não havendo convocatória para que realizadores(as) pudessem enviar seus trabalhos. Nessa primeira fase, houve uma importante parceria com o projeto Vídeo nas Aldeias.

Os primeiros registros audiovisuais de indígenas, no Brasil, situam-se nos anos de 1914 e 1915 e foram feitos por um fotógrafo da Comissão Rondon, que captou alguns aspectos cotidianos do Povo Bororo, no Mato Grosso (COSTA; GALINDO, 2018, p. 25). Ou seja, a temática indígena está presente no cinema nacional desde sua origem e

[...] vem contribuindo para a construção de uma imagem dos grupos e sujeitos indígenas que situa-nos em termos de bons e maus selvagens face aos preceitos conceituais como civilização, nacional e Estado. (NUNES; SILVA; SILVA, 2014, p. 4).

Porém, apenas em 1970 se tem registro de um filme de temática indígena feita com participação dos próprios indígenas, que é o *Conversas de Maranhão*, de Andrea Tonnaci. Em paralelo, neste momento, o movimento indígena se consolida enquanto movimento organizado. (DELGADO, 2018, p. 215). Tal cenário foi essencial para a criação do projeto que intensificou a produção audiovisual indígena no Brasil, o *Vídeo nas Aldeias*.

O VNA existe desde 1986, fundado pelo antropólogo francês Vincent Carelli, juntamente com sua ex-companheira já falecida, também antropóloga, Virgínia Valadão. Desde então o projeto vem documentando povos e formando cineastas indígenas e, exatamente por isso, possui grande reconhecimento dentro e fora do território nacional, sendo de extrema importância para o cenário do cinema indígena brasileiro. Em 1999, recebeu o Prêmio Unesco pelo respeito à diversidade cultural e pela busca de relações de paz interétnicas; em 2009, Ordem do Mérito Cultural pelo então presidente Lula.

Como consequência dessas atividades ofertadas, hoje há certa autonomia dos indígenas já formados, que acabam também instruindo as próximas gerações, fazendo com que o Brasil hoje possua muitos nomes quando se fala em cineastas indígenas. Figuras como Alberto Alvares, Divino Tserewahú, Takumã Kuikuro, Kamikia Kisêdjê, Yaiku Suya, Zezinho Yube etc. Assim como tem crescido o número de mulheres indígenas fazendo cinema, como Larissa Ye'padiho, Graci Guarani, Pateani Huni Kuin, Patrícia Ferreira Keretxu, Suely Maxacali e Olinda Muniz.

Também há produtoras voltadas diretamente para a produção audiovisual de temática indígena como a Pajé Filmes e inúmeras iniciativas audiovisuais dentro de comunidades indígenas. “A divulgação dessas produções se expandiu para contexto internacional a partir de eventos e licenciamento de conteúdo para canais de televisão fechada e recentemente pelo Netflix, como foi o caso do *Hipermulheres de Takumã Kuikuro*.” (DELGADO; JESUS, 2018, pp. 12-13. grifo dos autores). Esses cineastas, e os filmes produzidos através do *Vídeo nas Aldeias*, estão bastante presentes nas programações e discussões dos três festivais e são de extrema importância para o cinema.

Na terceira edição do Festival, a curadoria dos filmes acabou sendo compartilhada,

tendo uma certa semelhança com o funcionamento de um cineclubes. Nela, foram “exibidas produções audiovisuais sobre os Tupinambá ou produzidas por eles, além de filmes do catálogo do *Vídeo nas Aldeias*, principalmente filmes ligados aos processos de demarcação de terras indígenas como *Placa não fala* (1996), que trata da autodemarcação do território Waiãpi. A curadoria desta edição acabou sendo compartilhada por alguns Tupinambá. Trouxeram filmes que gostariam de ver, mas não estavam na programação. É notável como, na prática, realizar uma curadoria voltada ao público indígena envolve certa abertura às interações e intervenções deste público e aos acontecimentos cotidianos da aldeia onde acontecem as projeções.”⁸

A partir da sexta edição, a curadoria do Cine Kurumin se deu através de convocatória, onde qualquer pessoa, seja do Brasil ou não, pudesse enviar seu filme, desde que estivesse dentro dos critérios expostos (ver Anexo B). Se nas primeiras edições (da primeira a quinta), a quantidade de filmes girou em torno de 30 títulos, na sexta edição, com um festival mais robusto, foram exibidas 154 obras (81 nacionais e 73 internacionais). Entre os temas-destaque dos filmes está a demarcação indígena frente ao agronegócio e invasão de projetos de alto impacto socioambiental. Esta foi a primeira edição com presença de Juri e mostra competitiva. Além desta, houve mais três mostras: Cinema das mulheres indígenas; Volta Grande do Xingu; e Nordeste Indígena.

É interessante perceber a presença das mulheres como curadoras dentro do Cine Kurumin. Na sexta edição, por exemplo, a seleção foi feita por uma equipe totalmente feminina (Aline Frey, Naine Terena e Thais Brito). Segundo elas,

No processo seletivo, reunimos filmes sobre diversos povos e países, buscando priorizar realizações de cineastas indígenas, de diretoras mulheres e obras que tecem diálogos com o tema principal do festival esse ano: Da minha aldeia vejo o mundo, uma referência à cosmovisão indígena e seu olhar sobre os desafios do mundo contemporâneo. Filmes sobre os impactos socioambientais que grandes obras têm gerado para comunidades tradicionais, afetando suas terras e suas águas, até temáticas sobre o universo das crianças indígenas, o empoderamento feminino, os saberes cosmológicos e ritualísticos, as histórias de resiliência, as inúmeras lutas de resistência e as aprendizagens afetivas no cotidiano.⁹

Na sétima edição, a curadoria ficou por conta de Amandine Goisbault, Edgar Kanaykō, Graci Guarani, Olinda Muniz, Aline Frey, Sarah Shamash, Thaís Brito e Ana Carvalho, mais uma vez equipe majoritariamente feminina. Como se percebe pelo texto acima, e observando os filmes selecionados, há uma preocupação em priorizar a temática da mulher nas mostras (seja tendo as mulheres na direção ou como tema central do filme).

⁸ <https://cinekurumin.org/historico/>

⁹ <https://raiz.art.br/2017/05/09/cine-kurumin-divulga-os-selecionados-para-mostra-competitiva/>

A programação do Cine Kurumin, no geral, é composta por mostras temáticas de filmes, debates após as sessões, oficinas, seminários e atividades lúdicas e cerimoniais – como as celebrações de abertura e encerramento. Na primeira edição, com o festival ainda de porte relativamente pequeno comparado com as atuais edições, foi oferecida uma oficina de edição em Software Livre, apontando para a formação (principalmente dos jovens) das comunidades onde ocorreu o evento, bem como o fortalecimento no que tange a autonomia de produção.

Na quarta edição, houve uma oficina de realização audiovisual, na qual participaram 10 indígenas da etnia Kiriri. A atividade foi realizada durante os 10 dias do evento, e possibilitou a capacitação dos participantes (novamente, em sua maioria jovens) para a captação e edição de imagem e som. Além de direção, escrita de roteiro e montagem. Durante a atividade, produziram imagens que ao final do festival foram exibidas na aldeia. Os arquivos ficaram disponíveis na comunidade, deixados em um HD pela equipe organizadora do festival.

Fotografia 01 – Oficina de realização audiovisual – 4ª edição Cine Kurumin



Fonte: relatório 4ª edição Cine Kurumin

O Festival, assim como o Daupará e o Ficwallmapu, é inteiramente gratuito, desde a inscrição até a participação nas atividades de formação. Percebe-se que os indígenas sempre têm preferência de participação, seja na autoria dos filmes selecionados, nas posições de organização e tomadas de decisão do Festival, nas mesas de debate e seminários, bem como no público selecionado para participar dessas atividades de formação. Não é um festival, a priori, exclusivamente voltado aos indígenas, mas entende-se que pelo contexto de exclusão, é importante ter esses espaços de acolhimento,

protagonismo e qualificação.

Foi pensando nisso que a partir da sexta edição o Festival começou a contar com mostras competitivas, na qual os filmes ganhadores levam para si prêmios em dinheiro (ver anexo B). Para isso, há presença de júri, em sua maioria formado por indígenas, como Ailton Krenak, Patrícia Ferreira, cineasta Guarani, e Carvajal Parra, da *Yepan (Revista de Cine y Comunicación de los Pueblos)*¹⁰.

A ideia dos festivais não é só permanecer e fortalecer o campo das ideias, mas de gerar circulação de bens – mais adiante nos atentaremos em discutir, brevemente, a relação da (in)dependência econômica e financeira com a descolonização. Os festivais carregam em si essa compreensão de fomento do cinema, e a questão econômica sem dúvidas é chave nesse sentido. Ter pessoas indígenas trabalhando nesses eventos também colabora para a justa contribuição e circulação financeira entre os seus, fazendo com que possam continuar produzindo.

Quanto ao financiamento do Festival, a primeira edição contou com recursos do Edital de Apoio à realização de mostras e festivais do IRDEB e SECULT-BA. Todas as demais edições contaram com o apoio dos editais anuais da SECULT (no caso deles, do Estado da Bahia, e na 7ª edição, em 2020, contando também com edital de Pernambuco). Além fundos do Ministério da Cultura, também tiveram financiamento do CCPI, Programa BNB de Cultura do Banco Nordeste etc., como podem ser vistas em algumas logomarcas presentes nos cartazes (ver anexo A). Ou seja, é uma produção que engloba diversas organizações e parceiros.

Além da divulgação em páginas oficiais nas redes sociais (site, facebook, instagram), o Festival carrega a preocupação de ir até as comunidades para fazer a divulgação (além de criar a programação em conjunto, como mencionado anteriormente). Também utilizam de meios de comunicação como jornais (sejam elas pertencentes ao estado da Bahia, ou de âmbito nacional e internacional) e de meios utilizados pelos próprios indígenas, como as rádios comunitárias, que acompanham de perto a programação do festival.

Algumas produções audiovisuais foram geradas durante e pelo festival, como os curtas-metragens *Espelho Partido* (2011), *Arupãb Kijetxawê Txihihãe – Escola Indígena* (2011) e *Plantas Medicinais* (2011). Em 2018, o Cine Kurumin alargou seu alcance ao público, produzindo uma websérie chamada *Cineastas Indígenas*, que foi divulgada de forma periódica em sua página oficial no facebook e youtube, como uma forma de

¹⁰ <https://cinekurumin.org/historico/>

aquecimento para o festival do ano em questão. Com linguagem acessível e duração curta, as entrevistas foram feitas a cineastas indígenas, como diz o nome, que estão produzindo no Brasil atualmente, com suas percepções e demandas acerca do ser indígena e cineasta/comunicador no Brasil contemporâneo.

Em um dos vídeos, o cineasta guarani Alberto Alvares diz que “Nem todos no cinema contam como na nossa visão. A gente sabe que televisão e cinema quando vai para a nossa aldeia, ele sempre quer contar a história do índio congelado, como se o índio parasse no tempo, como se o índio parasse como se fosse aquela árvore. Parasse ali esperando alguém ir lá”. Defendendo a ideia de uma reformulação, em constante crescimento desde as últimas três décadas, acerca das imagens e narrativas indígenas produzidas e difundidas pelos circuitos audiovisuais que hoje vão além do cinema fechado.

2.2 DAUPARÁ

O Daupará é uma mostra de cinema indígena que desde 2009 fomenta a circulação de filmes de temática indígena em território colombiano. Seu nome carrega o termo embera que se refere a capacidade dos jaibaná (sabedores embera) de ver e conhecer o mundo em sua essência, além do que os olhos permitem. O “*para ver más allá*” neste caso traça um paralelo entre a visão espiritual e cinematográfica dos povos indígenas. O festival foi concebido por um grupo heterogêneo de comunicadores indígenas, ativistas e documentaristas, e surgiu, de acordo com Rosaura Villanueva y María Angélica Guerrero,

[...] como una iniciativa para difundir, reflexionar y fomentar los procesos de auto-representación indígena en Colombia. Su objetivo principal fue generar un espacio anual de exhibición, discusión e intercambio intercultural, para dar a conocer no solo la voz, sino la mirada que los pueblos realizan sobre la realidad local y global. (DAUPARÁ, 2013: 51)

Assim como o Cine Kurumin, nasceu como uma Mostra de Cinema, mas pela sua limitação – em não poder contar com premiações, atividades de formação etc. – sentiu-se a necessidade de expandi-lo para um Festival, inspirado principalmente no Festival da CLACPI, quando ocorreu na Colômbia e serviu de exemplo para que os organizadores pudessem criar esse evento anual de caráter indígena em território colombiano.

O Festival ocorre principalmente na capital Bogotá, em lugares distintos da cidade, seja em espaços de circulação cinematográfica, de caráter cultural, e públicos. Alcançando, desta maneira, os transeuntes urbanos, convidando-os ao contato com as imagens e sons e a realidade dos povos indígenas. A mostra, como os demais festivais aqui analisados, é

de caráter itinerante e percorre diversos municípios para além da capital, principalmente em locais de forte presença indígena e os territórios mais afetados pelo narcotráfico, como é possível ver na tabela abaixo.

Quadro 2 – Edições do Daupará (2009-2020)

EDIÇÃO	ANO	LOCAL	LEMA
1	2009	Bogotá	Não houve lema
2	2010	Popayán - Cauca	Não houve lema
3	2011	Bogotá, e comunidades Misak-Misak, Inga, Pastos, Nasa e Yanacona de Bogotá	Não houve lema
4	2012	Wayuu - Guajira	“Putchi eiyatulu akuaipaa, del Wayuunaiki” (Imágenes y palabras para contar y construir)
5	2013	Bogotá	Não houve lema
6	2014	Putumayo: comunidades de San Andrés; Sibundoy (Alto Putumayo); Mocoa; Puerto Asís (Medio Putumayo); e Santa Rosa de Guamez (Bajo Putumayo)	El agua
7	2015	Bogotá	Territorio Bakatá, para ver más allá
8	2016	Urabá antioqueño: municípios de Mutatá, Chigorodó e Apartadó	Urabá de Regreso al Vientre
9	2017	Bogotá	Renaciendo en Bakatá
10	2018	Sierra Nevada – Santa Marta	Con los espíritus de la imagen
11	2019	Bogotá	Soberanía audiovisual de los pueblos indígenas
12	2020	Online	Memória de los pueblos

Fonte: produção própria, a partir de informações obtidas dos catálogos e redes sociais/sites oficiais

O Festival, em cada edição, possui mostras temáticas de filmes, sendo duas recorrentes em todas os anos – como mencionado na introdução ao tratar das convocatórias –, que são o *Nuestras miradas* (para os/as autores/as indígenas) e *Miradas que acompañan* (para os autores/as não-indígenas). Os filmes aceitos pela curadoria não são apenas os dirigidos por indígenas, mas se faz essa separação metodológica nas exibições. As outras mostras temáticas, que variam a cada edição, se atentam a diversas questões pertinentes, sejam elas políticas, de gênero, de agroecologia, espiritualidade etc. Também há mostras internacionais e de divisão de gênero cinematográfico (como videocliques, ficção, videoarte etc.).

Nessas mostras estão filmes de diversos países que ressaltam os saberes dos povos latino-americanos, sendo de extrema importância para o contexto (cinematográfico) colombiano, pois, como aponta Julián David Correa (DAUPARÁ, 2013, p. 12), diretor da Cinemateca Distrital de Bogotá, a história do cinema nacional colombiano está em dívida com as realidades indígenas. Ele coloca que a democratização dos equipamentos, juntamente com a “[...] voluntad de creadores que hacen parte de decenas de etnias y que encontraron en las cámaras el nuevo pincel, el nuevo bastón, el nuevo tejido que se puede compartir” y que “[...] han llevado las imágenes de nuestros pueblos indígenas de ser un decorado o un objeto de exotismo en las pantallas, a ser una expresión de sujetos en búsqueda de un propio relato audiovisual, de una *propia gramática*.” (DAUPARÁ, 2013: 13-14, *grifo nosso*).

Esta proposta reforça a ideia dos processos decoloniais aqui abordados, pois permite que indivíduos e coletivos indígenas tenham acesso à uma linguagem tão potente – principalmente por sua infinidade de possibilidades de criação e representação. Além da importância do ver-se na tela de uma maneira não pejorativa, como ocorreu por tantos anos com os povos indígenas no que tange as produções imagéticas. Essa comparação entre os instrumentos históricos e culturais indígenas com as novas mídias é mencionado por muitos dos realizadores e líderes indígenas e, por conseguinte, dos festivais de cinema indígena.

Há toda uma discussão sobre o uso de equipamentos modernos pelos povos indígenas e o questionamento equivocado de que isso os fariam menos indígenas – levando em consideração a imagem congelada do “índio” com o estereótipo de vestimentas e modos de vida que não devem se adaptar aos novos tempos. Essas analogias instrumentais e, por que não, filosóficas, reforçam a relevância da apropriação audiovisual pelos indígenas.

Isso se amplifica ao levar em conta o contexto histórico colombiano de violência contra os povos indígenas, assim como em toda a América Latina, cada qual com suas particularidades. No censo de 2018 feito pelo DANE¹¹, 1.905.617 colombianos se autodeclararam indígenas, 36,8% a mais comparado ao ano de 2005. Em diversos países latino-americanos, em especial nos três aqui referenciados, tem havido esse crescimento no número de populações indígenas, consequência primária dos movimentos indígenas que reforçam a importância da autoidentificação e autoreconhecimento enquanto um posicionamento político. Entendemos que o uso do audiovisual pelas comunidades tem seu papel nessa conjuntura. Segundo o catálogo da 5ª edição (2013) do Daupará

Ha sido largo y doloroso el camino de los pueblos indígenas en Colombia: una conquista y colonia que quiso borrar sus idiomas, religiones y cosmogonías, fue seguida por una república que los explotó y que de distintas formas siguió reescribiendo su identidad a través de nuevas herramientas como el cine. Incluso después de la Constitución de 1991 que reconoció el hecho elemental de que Colombia es un país de múltiples razas, culturas y religiones, las cosas no han sido fáciles. De toda esta historia dan cuenta las ocho selecciones audiovisuales que conforman la muestra Daupará 2013, y de las que este catálogo ofrece amplias informaciones. Todos esperamos que ambos discursos (el audiovisual que forma la Muestra y el escrito que forma el catálogo) sean un vehículo para el autoreconocimiento y para la construcción de una ciudadanía y de una identidad colombiana más compleja y cercana a nuestras realidades. (DAUPARÁ, 2013, p. 10)

Muitas das edições do Daupará ocorreram paralelo e em conjunto com outros eventos de caráter político e cultural indígenas. No segundo ano, fizeram parte da *Primera Cumbre Continental de Comunicación Indígena de Abya Yala*, o que mostra a importância do fortalecimento mútuo de iniciativas para além do audiovisual. Os Festivais de Cinema Indígena nunca são um fim em si mesmo. Essa coletividade está presente desde a construção dos eventos, como nos aponta Zúñiga, Mina e Calero, quando colocam que

Como principio organizativo, la Muestra cuenta con un comité organizador, pero prima la lógica de la asamblea, en la que hay oportunidad de conversar, encontrarse y organizarse como colectivo, para negociar no solo internamente sino también con las instituciones estatales encargadas de diseñar políticas nacionales sobre producción de contenidos propios de los pueblos indígenas, como es el caso del Plan Nacional de Televisión Indígena. Algunos de los representantes de Daupará participaron del equipo técnico que construyó un documento unificado sobre la política pública de comunicación indígena, protocolizado a finales de 2017 en la Mesa Permanente de Concertación. (ZÚÑIGA; MINA; CALERO, 2020, p. 24)

A lógica organizacional (em forma de assembleias e *mingas*) se estendem aos festivais, fugindo da pura unilateralidade da lógica de alguns festivais, tal qual mencionado sobre o Cine Kurumin, que também preza por essa construção junto às comunidades que

¹¹ <https://www.dane.gov.co/files/investigaciones/boletines/grupos-etnicos/presentacion-grupos-etnicos-2019.pdf>

receberão ou participarão do Festival.

Na segunda edição também ocorreu o *Encuentro de Saberes*, na Universidad del Cauca, com os temas: La mujer indígena y la comunicación; La comunicación indígena y la academia; Além disso, houve uma parceria com o Cinemínga para uma atividade chamada Videomínga, na qual

[...] se realizaron proyecciones simultáneas en Tokio, París, Londres, Nueva York y Popayán. Se exhibieron las producciones subtituladas en japonés, inglés y francés *Rober de Jesús Guachetá: Caudal de un pueblo* y *Jiisa Weçe: Raíz del conocimiento* de esa fundación y *Mujeres indígenas y otras formas de sabiduría de la organización Fuerza de mujeres wayuu*. Las proyecciones fueron acompañadas por video-foros con la presencia de los realizadores desde la ciudad de Popayán y del público virtual en cada una de las ciudades del exterior. (VILLANUEVA; GUERRERO, 2013, p. 4)

As programações, então, prezam pelo regionalismo, quando se focam nas comunidades mais afastadas do centro, por exemplo. Ao mesmo tempo que se projetam de forma internacional, como essa ação que divulgou a questão indígena em quatro diferentes e grandes capitais do mundo, além da cidade-chave desta edição, Popayán, na região sudeste da Colômbia.

Na terceira edição, nesse mesmo sentido de exibição de vídeos nas ruas e em outros espaços públicos, em parceria com distintos coletivos, houve uma busca por aproximação às populações indígenas da zona urbana, localizadas em Bogotá (Cabildos Misak, Inga, Pastos, Nasa e Yanacona) e à população civil de uma forma geral. Ocorreram exibições de partes de filmes ou curtas sobre as questões indígenas em alguns espaços abertos da cidade, em parceria com o coletivo Cine Libertad, como forma de chamar os transeuntes para o evento, além de divulgar as imagens dos povos indígenas para quem estivesse de passagem.

Na quinta edição, em 2013, houve uma mostra de filmes sobre ou feito pelos mapuches do Chile e da Argentina. É um dos exemplos de atividades que promovem a interação entre diferentes povos indígenas, fazendo conhecer suas culturas. Além de contar com outras experiências para suas futuras ações, pois muitas vezes uma comunidade já utilizou de certa tática para lidar com questões, que pode ser adaptada pelos espectadores que estejam numa situação igual ou parecida. Os convidados desse ano, em sua maioria, foram comunicadores/ativistas/intelectuais indígenas de várias regiões colombianas, também com a presença de um indígena dos EUA e um do Equador. Igualmente houve participação de não-indígenas engajados nas lutas, que contribuem com algum movimento ou coletivo, gerando, dessa forma, interação entre diferentes culturas que enfrentam problemas em comum.

Ainda neste ano, aconteceram as mesas de debate: “Verdades de nuestra imaginación”, “Memorias ejemplares”, “Comunicación indígena y políticas públicas diferenciales”, com seis convidados internacionais “[...] desde las praderas del norte el pueblo indígena Navajo de Estados Unidos, hasta las tierras del sur con los pueblos mapuche de Chile, Kichwa de Ecuador y Wayuu de Venezuela, entre otros; y 40 realizadores y comunicadores del país a nivel nacional”¹³. Na sexta edição (2014), as mesas giraram em torno dos temas “Minería y defensa territorial”; “IIRSA, situación variante San Francisco - Mocoa”; “Apropiación de medios para la memoria”; “Comunicación en contexto de guerra y defensa del territorio” y; “Comunicación propia y fortalecimiento de la identidad”.

Por isso, o encontro vai além da análise e discussão audiovisual, havendo essas mesas de trabalho onde se debatem questões políticas, sociais e culturais pertinentes às comunidades indígenas ali presentes.

No que tange aos filmes, a quantidade e estilos de filmes varia. No primeiro ano, foram exibidas trinta obras em quatro dias de festival. Na terceira, já mais que dobrou o número de filmes, com sessenta e nove obras em cinco dias. Na quinta edição foram cento e dez obras divididos em quatro dias, mostrando o crescimento e consolidação do festival. No ano seguinte, na sexta edição, a quantidade de filmes diminuiu, foram oitenta e cinco obras, entre curtas, médias e longas, mas com maior duração, pois foram nove dias de festival. Sobre a curadoria dos filmes, especificamente na sétima edição, em 2015, os organizadores apontam que

Para la organización de la muestra anual, el Comité de Apoyo lanza por internet una convocatoria pública dirigida especialmente a los colectivos de comunicación existentes y reconocidos por sus trayectorias. En general, la curaduría procura no excluir ninguna película hecha por indígenas, lo que no implica la ausencia de fructíferos debates alrededor de la calidad y la estética de las obras, principalmente en contexto del panorama tecnológico actual, que, si bien abre las posibilidades de producción, no siempre lleva a los mejores resultados. Sin embargo, Daupará está abierto a esas nuevas exploraciones, por ejemplo a los audiovisuales hechos con teléfono móvil. Las únicas obras que abiertamente se excluyen son aquellas que denigran o irrespetan la dignidad indígena. (ZUÑIGA, MINA, CALERO, 2021).

Esse ponto colocado, sobre a qualidade (de técnica e estética) dos filmes, é fundamental para se pensar o contexto dos festivais de cinema indígena dentro do campo dos outros festivais mais gerais, pois há essa exclusão, que nos atentaremos mais adiante, no próximo capítulo.

Na primeira edição do Daupará, em 2009, a seleção dos filmes exibidos se deu

¹³ <https://www.crihu.org/2013/10/comunicado-daupara-2013.html>

através da Mostra da CLACPI, do Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas, e também do Vídeo nas Aldeias – mais uma vez apontando sua relevância para além do contexto nacional brasileiro. A partir da segunda edição os filmes foram selecionados através de convocatória pública, de alcance internacional – tirando a Terceira edição que não abriu convocatória, pois aproveitaram os títulos dos dois primeiros anos. Apesar de suas diversidades no que tange a origem, duração, gênero etc. dos filmes, o que há em comum entre elas, segundo organizadores do festival, é que todas provêm do pensamento indígena “[...] ya sea porque fueron escritas, dirigidas o realizadas por autores pertenecientes a grupos indígenas o porque sus autores no-indígenas se sintonizaron con la voz de individuos, pueblos, u organizaciones representativas”¹⁴.

Fotografia 02 – 4ª edição do Daupará, em La Guajira



(Fonte: <https://revistas.uniminuto.edu/index.php/med/article/view/2430/2394>)

Todas as edições do Daupará contaram com apoio do Ministério de Cultura da Colômbia. No primeiro ano, foi financiado principalmente pela CLACPI, mas também dispendo, assim como o Cine Kurumin e o Ficwallmapu, de verba provida de iniciativas públicas e privadas. Principalmente de nomes como a FESCOL, através do Projeto regional *FES Comunicación*, a Prefeitura de Bogotá (Alcaldía Mayor de Bogotá), ICANH, ANTV, IDARTES, Cinemateca Nacional, Aliança Francesa de Bogotá, EGEDA, FDC e CNACC.

A maioria das edições também contou com apoio das universidades, como a Pontificia Universidad Javeriana, Universidad Externado de Colombia, la Universidad Nacional, la Universidad de Los Andes, La Universidad Central, Universidad del Cauca. Os

¹⁴ <https://miputumayo.com.co/2014/11/04/muestra-de-cine-daupara-2014-putumayo/>
<https://miputumayo.com.co/2014/11/04/muestra-de-cine-daupara-2014-putumayo/>

organizadores reforçam a importância da ocupação das Universidades públicas que, apesar de carregar seu lado excludente e eurocentrado, são espaços de trocas e construção epistemológica. Todos os festivais tiveram bastante apoio e atividades dentro dos câmpus.

As Universidades, cada vez mais, são espaços de disputa, intelectual, teórica, política e a crítica ao eurocentrismo é chave para entender os processos de ocupação por minorias (de raça, gênero, classe) e seus respectivos campos de análise e produção. Existindo, portanto, esse dualismo de ser um espaço que reforça ideais e práticas coloniais, ao mesmo tempo que permite questioná-lo e produzir conhecimentos que vão de contra a essa lógica.

Mas para além disso, também há diversas críticas acerca do grupo Modernidad-Colonialidad e, como extensão, às teorias decoloniais, que são nossa base para este trabalho. Essas ponderações em torno do decolonialismo (SILVA, 2018, p. 52), feitas principalmente por autores como Cusicanqui, Curiel e Cumes, vão desde a compreensão de que seria apenas uma “moda acadêmica” para encher auditórios universitários, que desqualifica teorias anteriores, pós-coloniais, ou mesmo que se baseia em extrativismo de conhecimento para levar o pensamento do sul para o Norte Global, que é onde estão lecionando a maior parte dos teóricos dessa corrente. Ou seja, como um fetichismo.

De todas as formas, os termos decolonial e descolonial são amplamente utilizadas pelos festivais aqui analisados, e podemos compreender que, apesar da grande importância dessa crítica, principalmente as feitas por mulheres e/ou indígenas latino-americanos, seu uso pode também ser ressignificado e apropriado, pois, como dito, a academia é um campo de batalha, não algo dado e imutável.

Foram muitas décadas de exclusão dos indígenas dentro das Universidades, como protagonistas de suas histórias e epistemologias, pois como temas e objetos de estudos sempre estiveram presentes. Por isso a importância de os festivais abarcarem e ocuparem esses espaços, de maneira a reproduzir suas próprias imagens e levar essas discussões para reflexão.

2.3 FICWALLMAPU

O Festival Internacional de Cine y las Artes Indígenas en Wallmapu¹⁵, Ficwallmapu, nasceu no ano de 2015 em paralelo ao 12º Festival Internacional de Cine y video de los Pueblos Indígenas da CLACPI que, como mencionado, se originou no ano

¹⁵ Território ancestral mapuche que compreende ambos lados da Cordillera, tanto pelo lado que hoje se conhece como chileno como pelo argentino.

de 1985 no México e teve sua edição no Chile no ano em questão. Essa primeira edição foi organizada juntamente com o Parlamento Mapuche de Río Bueno de Chewelche (Bariloche), juntamente com outras instituições – principalmente públicas, e meios de comunicação, centros culturais e coletivos indígenas e não indígenas comprometidos com a causa. O processo organizacional se iniciou em 2012, ou seja, três anos antes de se concretizar.

O festival acontece sobretudo no sul, tendo Temuco como sede, mas por ser itinerante também percorre outras regiões, como as comunas de La Araucanía, Los Ríos, Bío Bío, Los Lagos e da Región Metropolitana chilena, além de territórios argentinos, como se pode observar na tabela abaixo:

Quadro 3 – Edições do Ficwallmapu (2015-2020)

EDIÇÃO	ANO	LOCAL	LEMA
1	2015	Ambos lados de la cordillera – Temuco (Chile) e Bariloche (Argentina)	Por el derecho a la comunicación
2	2016	Gulumapu (Temuco) e Puelmapu (Argentina)	Hilando imágenes desde la tierra
3	2017	Santiago, Gulumapu (Temuco) e Puelmapu (Argentina)	Não houve lema
4	2018	Temuco	Festejando las voces de la diversidad
5	2019	Temuco	Diversidades sexuales y afectivas

Fonte: produção própria, a partir de informações obtidas dos catálogos e redes sociais/sites oficiais

Essa itinerância (neste caso, o único festival dentre os três que abarca mais de um país) reforça a lógica de integração e difusão, com a intenção de levar essas obras e discussões para lugares aonde talvez não chegaria, principalmente por falta de recursos. Para os/as organizadores/as, a proposta do festival parte do princípio de que

[...] ninguna persona merece ser reducida a un conjunto de estereotipos, usualmente negativos, bajo los que se etiquetan a determinados grupos, entre ellos, los Pueblos Indígenas, es por ello que desde Ficwallmapu queremos romper los imaginarios contruidos por medios hegemónicos de comunicación, a través del arte, cine, encuentro, debate y celebración de esa diversidad. (FICWALLMAPU, 2018, p. 9)

Renomeado em 2018 como Festival Internacional de Cine y Artes Indígenas y Afrodescendientes em Wallmapu, agora abarcando outras formas de produção artística além do audiovisual (como as artes plásticas) e incluindo os povos afro e afrodescendentes, pois acreditam serem grupos igualmente invisibilizados nas grandes mídias. Afim, principalmente, de

[...] promover el encuentro y diálogo entre los Pueblos Indígenas y no indígenas, desde la perspectiva del respeto a la diversidad cultural, a través de la producción audiovisual, junto con ofrecer la oportunidad a realizadores y realizadoras para exponer y difundir sus obras audiovisuales referidas a temáticas de relevancia para los Pueblos Originarios. (FICWALLMAPU, 2018, p. 20)

Neste ano, em 2018, a seleção dos filmes se deu através de um júri formado por sete pessoas, entre comunicadores e artistas de Wallmapu; e mais quatro simpatizantes não indígenas, formando o júri internacional. Na edição em questão foram analisados mais de 140 filmes provindos de 82 povos indígenas latino-americanos, ademais de serem enviados de 30 países diferentes, entre Argélia, Argentina, Áustria, Bolívia, Brasil, Burkina Faso, Canadá, Chile, Costa Rica, Dinamarca, Equador, Espana, Estados Unidos, Guatemala, Irã, Cazaquistão, Malásia, Marrocos, Panamá, Saara Ocidental, Senegal e Tanzânia. Filmes que chegam através de convocatória internacional online, disponível em espanhol, inglês e mapudungun e por isso sua abertura para realizadores de todas as partes.

Fotografia 03 – Sessão de Ficwallmapu em Santiago



Fonte: VO Notícias

Os critérios base para a seleção são expostas em seu site e catálogo (ver anexo B), sendo eles: obras que reflitam o direito dos povos indígenas a liberdade e autodeterminação; fomentem o respeito e a dignidade dos povos indígenas; denunciem a

violação dos direitos, perseguição e genocídio sofrido pelos povos indígenas; que promova a igualdade de gênero e dos direitos da mulher indígena; que contribua para o fortalecimento da identidade e cultura indígena; que destaque as expressões culturais em situações de desaparecimento e ou assimilação; contribua para os processos organizativos e de luta dos povos indígenas; que expresse a noção de desenvolvimento desde a perspectiva indígena; promova o diálogo intercultural; promova a conservação ou preservação de costumes e tradições de rituais, relatos etc. dos povos indígenas; que defenda o direito a comunicação e a utilização criativa dos recursos estéticos e narrativos dos povos indígenas; que promova a produção e criação local; e, por fim, que reflitam a mirada das expressões culturais dos povos afro e afrodescendentes.

Mais uma vez percebe-se a grandiosidade dos temas abordados nas programações desses festivais, não ficando somente no âmbito da análise audiovisual. Os filmes são uma parte importante para essas discussões, sendo muitas vezes usados como base para gerar as observações coletivas, mas vai além, como um espaço de fortalecimento das causas políticas, sociais e econômicas dos povos.

Um ponto interessante na lógica deste festival – e sua potencialidade decolonial – é seu modo de reconhecer (em vez de premiar) as obras selecionadas, fugindo do padrão competitivo de outros festivais, sem deixar de mencionar as obras-destaque dentro da programação. A avaliação, neste caso, se dá somente pela qualidade estilística, visual ou narrativa; mas principalmente por suas implicações e comprometimento com a defesa dos povos indígenas. As categorias de reconhecimento são: i) direitos das mulheres indígenas; ii) defesa do território; iii) defesa dos direitos dos povos indígenas; iv) contribuição à identidade indígena; v) melhor ficção; vi) melhor documentário; vii) melhor curta-metragem; viii) melhor série televisiva; ix) contribuições às novas linguagens audiovisuais indígenas; x) cine e vídeo indígena pichikeche (infantil); xi) Wallmapu: obra destacada do território; e xii) cultura e identidade povos afro e afrodescendentes.

Muitas das obras exibidas são um denominador entre os três festivais, mesmo havendo diferenças temporais entre as edições aqui analisadas. Pois as cerimônias apresentam uma característica de não seguirem propriamente o critério da novidade que prioriza os filmes mais recentes ou que estão em circuito de festivais e cinemas. Afinal, a temática e as representações aqui são o propósito maior.

Diferente dos festivais usuais, o Ficwallmapu não acontece apenas em uma semana, mas várias vezes durante o ano, fomentando as diversas atividades como exhibições, fóruns,

debates e oficinas nas cidades propostas, além das mostras oficiais. No ano de 2018, foram ofertadas sete oficinas e atividades de formação, num intervalo de sete meses, abarcando: Historia lafkenche y cosmovisión mapuche; Comunicación y herramientas de difusión; Radio y video; Lenguaje Audiovisual y realización de video; Cine Foros y matetun; Conversación con objetos patrimoniales; Comunicación no sexista y radiodifusión; Taller de video y memoria; e Cine foro inclusivo para personas en situación de discapacidad.

No 12 de outubro desse ano, dia da dor colonial em que se (des)comemora a chegada de Colón a América, o Ficwallmapu realizou uma atividade com exibição de filmes mapuches no centro de Santiago. A abertura foi com *Wiñaypacha* (Óscar Catacora, 2017), filme peruano totalmente falado em Aymara (e dirigido por um aymara), nomeado para o Oscar do ano de sua estreia. Uma escolha simbólica para a data, num ato de ressignificação e valorização das histórias audiovisuais dos povos originários.

Outro encontro importante dentro do festival é o Fórum Koyantun Kimün, que em 2018 chegou em sua 4ª versão. Nele, há intercâmbio de saberes, experiências e pontos de vista de representantes de diversos povos originários, com profissionais ligados a temas como direito, educação e legislação. O tema desta vez foi propriedade intelectual e direitos coletivos dos povos indígenas. Pois, como mencionamos acerca da potencialidade das discussões e práticas para além do âmbito audiovisual, “Se trata, no sólo de compartir experiencias y reflexiones dentro del Foro, sino también generar ideas y conclusiones para compartir con la ciudadanía, tanto a nivel local como internacional” (FICWALLMAPU, 2018, p. 45). Na última página do catálogo, a seguinte mensagem, primeiro em mapudungun e depois com a tradução em espanhol:

Femechi akuyiñ ficwallmapu mu 2018 mew, taiñ folil newentuley mulepayiñ, nentugepel ka zugu cine mew, weicharpelu malal ñi katxütuetew pegey re ñi nentual kuyiñ feymu müleyiñ zugumu ka pewmamu.

Así llegamos a FICWALLMAPU 2018, con el conocimiento, la voz, el espíritu y las raíces firmes. Aquí estamos, descolonizando el cine y la comunicación, ayudando a romper los cercos que lo mantienen preso de quienes ven en él una forma de lucro. Aquí estamos, construyendo un nuevo lenguaje de paz, armonía y Esperanza.

O Ficwallmapu, entre os três festivais, foi o único a não ter edição no ano de 2020, pelo contexto da Covid-19 que fez com que os festivais de cinema precisassem se adaptar ao modo online de exibição e discussão. Meio que ainda é de certa maneira excludente ao se pensar o acesso à internet (sobretudo de qualidade) pela população latino-americana, principalmente a indígena. As edições só voltaram a ocorrer, de maneira virtual, em 2021. Mas nesse intervalo aconteceram atividades online como foros, algumas exibições de

filmes, e atividades recorrentes.

3 RITUAL CINEMATOGRAFICO

A estrutura dos festivais de cinema faz com que esses eventos carreguem um certo teor ritualístico. Se alguns cineastas indígenas e pesquisadores da área propõem determinadas analogias entre a linguagem cinematográfica e aspectos da cultura e espiritualidade indígenas, podemos também pensar nos festivais de cinema indígena como uma extensão e espelho dessas práticas.

Há toda uma discussão entre os antropólogos sobre a definição do que seria um ritual ou as práticas ritualísticas, aqui não nos compete necessariamente buscar essa definição mais profunda, ou adentrar a esses debates, e sim considerar pontos-chaves ao se tratar de rituais que podem ser encontrados nos festivais de cinema – principalmente os indígenas. Alguns desses tópicos que nos interessa para pensar o Cine Kurumin, o Daupará e o Ficwallmapu são: a sazonalidade/marcação de tempo; coletividade; espiritualidade/xamanismo; formação/ritos de passagem; aspecto lúdico.

Costa, ao fazer uma comparação entre os autores Victor Turner e Richard Schechner, traz alguns apontamentos sobre os processos ritualísticos. Para Turner, o ritual, em muitos povos – aqui em especial para os Ndembo, “[...] está associado à ideia de um retorno ao equilíbrio espiritual de um indivíduo ou grupo que possuía uma perturbação” (COSTA, 2013, p. 52). Sendo os rituais, nesse caso, uma forma de lidar com as problemáticas presentes nas comunidades. Ao comparar com os festivais de cinema indígena, podemos pensar neles como uma forma de reparar o histórico de exclusão dos indígenas em espaços de poder e protagonismo dentro do cinema e principalmente na circulação de filmes, pois há uma desvantagem sistemática ao se pensar a distribuição e consumo das obras audiovisuais realizados por indígenas ou feitos pelos não-indígenas aliados, mas que não tratem de forma estereotipada e sim colaborem com a luta.

Algumas das discussões sobre os rituais giram em torno do aspecto cotidiano. Isto é, fazem parte do cotidiano daquela comunidade – com intensificação de seus costumes, ou se configura como uma suspensão de rotina? Costa traz que

[...] o ritual é realizado de modo que nem o tempo, o espaço e nem os indivíduos nele envolvidos são os mesmos da vida cotidiana. Pessoas, tempo e espaço estão sob influência de uma atmosfera simbólica que os ressignifica e transforma seus atributos e status. Este é o momento liminar do ritual, que segundo as atribuições de Van Gennep (2011) adotadas por Turner (1974), é precedido por um momento de separação – onde o indivíduo se reintegra à sociedade. (COSTA, 2013, p. 52)

Ou seja, para ele, o ritual está num limar onde há uma quebra, suspensão da

cotidianidade dos indivíduos e funcionamento daquela comunidade/sociedade. Já para Neurath, o ritual “[...] no puede entenderse como um ámbito separado de la vida cotidiana. [...] es más bien, un campo de entrenamiento para sobrevivir o triunfar en el caótico mundo contemporáneo” (NEURATH, 2020, p. 8).

3.1 PRÁTICAS RITUALÍSTICAS DOS FESTIVAIS DE CINEMA

Existem diversos aspectos dos Festivais de Cinema que os fazem tão importante politicamente: ver, contar, imaginar, dialogar, fazer pensar, compartilhar, ampliar. Assim como os rituais. Oliveira, em seu artigo sobre o FEPASCO (Festival Pan-africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou), considerado o maior festival de cinema do continente africano, que ocorre na capital de Burkina Faso, refere-se a ele como um *evento-ritual* (OLIVEIRA, 2016, p. 5). Para ela, o funcionamento do festival, com suas exibições e premiações, gera símbolos de identidade cultural.

Essa característica, de unidade e agregação, o transporta para o nível máximo de um evento estandarte: duplamente ritualizado e importante, diante de um cenário mundial demasiado escasso para os filmes negros. Afinal, é durante o FESPACO que ocorre, em dois atos, a exibição e a premiação das obras eleitas por um conselho panrepresentativo, como *símbolos da identidade cultural africana*. (OLIVEIRA, 2016, p. 19. Grifo da autora)

Oliveira se refere ao FEPASCO como um evento duplamente ritualizado, reforçando a ideia de que os festivais de cinema (neste caso mais focados nas populações indígenas e negras) possuem tanto sua face e relevância cinematográfica, quanto uma mais incisiva de tomadas de decisão ou fortalecimento político e interno de grupos sociais que são mais marginalizados pela lógica e prática colonial.

O FEPASCO possui dinâmicas parecidas aos dos Festivais aqui analisados, mas lidando principalmente com a diáspora negra transatlântica, que em muitos aspectos se diferencia da experiência unicontinental dos povos indígenas. De todas as maneiras, se aproximam pelo contexto da experiência/imposição colonial. Por isso, inclusive, que o Ficwallmapu se colocou, a partir da 4ª edição, como um festival indígena e afro, por compreender essas nuances que os fazem tão próximo enquanto luta anticolonial em território latino-americano.

Para ela, [...] um cinema feito em África, por africanas e africanos, sobre africanas e africanos, não interessa ao mercado de bens e consumo, organizado dentro da lógica econômica euro ocidental” (OLIVEIRA, 2016, p. 15), por consequência direta de hierarquias coloniais as quais não carrega como relevância as narrativas não-

brancas desde seu protagonismo. Dessa forma, os estudos decoloniais seriam

“[...] fundamental no pensar a produção de filmes sobre os fenômenos atuais relacionados ao racismo, às imigrações e aos movimentos internos protagonizados por africanas, africanos e seus descendentes. Ele está no fato de como essa corrente se dispõe a romper com a fábula da universalidade do conhecimento, que o colonialismo insiste em reconhecer. Ignorando a existência de outras formas, de outras versões sobre as histórias das sociedades. Afinal, qualquer descrição será sempre apenas uma das versões sobre os fatos. E tendem a ser diferentes as descrições feitas por quem viu e viveu, ou por quem apenas ouviu falar. Além disso, a história contada pelos vencidos é sempre diferente da história contada pelos vencedores. Quem melhor pode contar sobre os efeitos do racismo e da dominação cultural, por exemplo, com mais conhecimento de causa e pertença, senão aqueles diretamente afetados por isso? Alguém pode desenvolver um roteiro sobre o que é ser apartada de sua terra, trancafiada em um navio, feita de escrava. Mas, ‘desde quando’ e ‘a partir de onde’ a história é contada, implica incisivamente no tipo, no formato e nos detalhes da história contada”. (OLIVEIRA, 2016, p. 15)

As questões acerca da autorrepresentação são recorrentes nos debates sobre os cinemas indígenas e negros, estendendo-se aos festivais de cinema voltados exclusivamente a essas produções audiovisuais. De qualquer forma, tanto o Cine Kurumin quanto o Daupará e o Ficwallmapu aceitam filmes dirigidos por não-indígenas, bem como em espaços como deicineiros, curadores etc. Isso não exclui o fato de que o debate está posto e que há desproporção na acessibilidade de pessoas brancas no que tange à produção e distribuição de suas obras, em comparação aos indígenas.

Isso faz parte, e Oliveira toca no ponto, da discussão acerca da universalidade do conhecimento, apontada por Said e Mignolo no início do trabalho. Não se pode mais ignorar o local de onde vêm e são produzidas as narrativas, a partir de qual ponto de vista e contexto foi feito, e, como conseqüente, qual a carga ideológica ele carrega.

Os Festivais de Cinema Indígena nascem com o propósito contrahegemônico de lidar com essas questões, preenchendo lacunas no que tange principalmente a distribuição de filmes de cineastas indígenas, ao exibirem obras que quebram com os estereótipos coloniais e fortalecem culturas e povos ali representados; e de maneira totalmente gratuita e aberta ao público; geralmente em espaços públicos e/ou em comunidades indígenas – que em sua maioria não possuem cinema próximo; sendo, dessa forma, democrático.

Segundo Tetê Mattos

“Os festivais também exercem um poderoso papel de protagonismo nos processos de transformação simbólica das sociedades na medida em que são pela sua própria natureza, muito ritualizados, mediatizados e espetacularizados. Estas características podem ser preciosas chaves de inteligibilidade da potencialidade do segmento festivais de cinema na pós-modernidade”. (MATTOS, 2014, p. 4)

Mattos, dessa forma, reforça a visão de que a característica de ritualização dos festivais de cinema é uma potência dentro do cinema e fora dele. Mas a discussão acerca

dessa construção não fica apenas no campo da autorrepresentação da imagem por si só, toda a metodologia dos três festivais aqui analisados, por exemplo, carrega padrões que fogem, como dito, da pura produção unilateral. Não são apenas as imagens exibidas, mas como elas são apresentadas. Os festivais muito se parecem com as festas e rituais indígenas, podendo-se fazer esse paralelo entre os dois. Ambos levam em conta o ser espiritual, o ver-ouvir-sentir-performar.

Charles Bicalho, em seus estudos junto ao povo Maxakali que habita o estado de Minas Gerais, traz a discussão acerca das aproximações entre os dispositivos culturais tradicionais indígenas e a linguagem cinematográfica. Ele aborda sobre como o “impulso em direção ao cinema e seus mecanismos de associação da imagem e seu movimento ao som” (BICALHO, 2019, p. 268) pode ser observado, antes mesmo da criação do cinema, em rituais tradicionais de povos indígenas. Ele se refere a esse entrelaçamento como uma “narração imagética”, na qual a imagem encontra-se nas palavras e não no visível imagético propriamente. Nesse sentido ele cita Arlindo Machado quando diz que

Quanto mais os historiadores se aprofundam na história do cinema, na tentativa de desenterrar o primeiro ancestral, mais eles são remetidos para trás, até os mitos e ritos dos primórdios. Qualquer marco cronológico que possam eleger como inaugural será sempre arbitrário, pois o desejo e a procura do cinema são tão velhos quanto a civilização de que somos filhos (MACHADO, 1997, p. 14 apud BICALHO, 2019, p. 268)

Os *yãmîy*, que são os cantos rituais dos Maxakali aos quais se Bicalho se dedica em sua pesquisa, são formados de trechos curtos que indicam ações tal qual um roteiro. Com uma estrutura que comporta diálogos, descrições e cortes, os cantos se configuram através de narrativas que guiam e incentivam a produção de imagens-em-movimento sincronizadas a sons. De forma que a ponte que une o saber audiovisual às práticas e pensamentos indígenas é mais estreita do que se imagina, afinal, como continua

[...] os princípios da arte cinematográfica já podem estar dados em todas as culturas, uma vez que a busca pela representação, não só da imagem, mas também de sua sequência e movimento, podem já estar presentes nas expressões mitológicas e ritualísticas. (BICALHO, 2019, pp. 281-282)

Se levamos essas questões em consideração, podemos pensar nos pontos dos festivais que dialogam com os aspectos ritualísticos. O primeiro deles é a sazonalidade e marcação de tempo que definem o calendário de uma certa aldeia/comunidade/grupo social. Os festivais de cinema, no geral, possuem edições anuais e marcam um momento do ano em que se sabe que haverá um espaço único para discussão acerca das questões indígenas a partir do audiovisual. São momentos em que os participantes mais ativos (desde os espectadores/público em geral, os organizadores, cineastas indígenas etc.) já

sabem que vão se reencontrar e poder dialogar sobre as questões mais atuais. Uma rede que vai se formando, pois não acaba em apenas uma edição. É uma construção pontual, mas não encerrada, que gera um calendário.

Outro ponto característico dos rituais que está presente nos festivais é a coletividade. São diversas pessoas por trás desses eventos – na construção deles; e, em maior número, os espectadores e consumidores, todos ali por causas em comum. Para Turner, “[...] os indivíduos envolvidos no ritual têm uma forte tendência a desenvolver um sentido de grupo muito forte” (COSTA, 2013, p. 53). Dessa forma, os encontros propiciam um fortalecimento daquele grupo, pois o estado limiar – que, segundo o autor, é gerado pela “suspensão da realidade” dos rituais,

[...] provoca uma reelaboração simbólica do espaço e tempo, que são relativizados. O atributo liminar do ritual é potencializador da relação de *communitas* e visa o desencadeamento de uma mudança nos indivíduos e/ou no grupo – esta mudança pode ser referente a uma curta a ou a uma elevação de *status* social, por exemplo. (COSTA, 2013, p. 54)

Um dos aspectos de fortalecimento comunitário e social presente nos rituais e nos festivais de cinema são o de formação e dos ritos de passagem. Segundo Neurath, uma das características dos rituais é que eles são “[...] lentos y repetitivos; por eso sirven para aprender a concentrarse y a manipular objetos con cuidado” (NEURATH, 2020, p. 3). Isso se observa vivamente com a relação do público mais jovem nos festivais, nas suas formações em oficinas audiovisuais e nos debates. Os cineastas mais velhos ensinam aos mais jovens, para que possuam autonomia de contar suas próprias histórias e produzir suas imagens e sons. E, para além das técnicas e linguagem, a reflexão sobre a história do cinema, sobre o poder das imagens, da autorrepresentação e de questionar as imagens que estão postas pelas grandes mídias.

Tais fatores são essenciais para se compreender a importância geracional que há nesses eventos, principalmente levando em consideração o que Neurath diz sobre o ritual ser um campo de treinamento para sobreviver ou triunfar no mundo contemporâneo. Nesse sentido, também podemos pensar no aspecto lúdico dos festivais e rituais, que são uma maneira de ensino, principalmente para essas novas gerações, as crianças. Os três festivais possuem inúmeras atividades voltada ao público infantil, com abordagens mais recreativas que os fazem adentrar ao mundo do cinema.

Nos interessa, por fim, considerar um dos pontos mais emblemáticos ao se tratar de rituais, que é o xamânico/espiritual. André Brasil, ao pensar sobre a analogia e convergência entre o cinema e as culturas indígenas, questiona que acontece quando a

máquina fenomenológica do cinema se encontra com a máquina xamânica dos povos ameríndios. Segundo ele

A resposta nos exigiria atenção não apenas ao que se enquadra e se inscreve, tornando-se assim visível, mas principalmente àquilo que guarda relações com o fora, invisível mas constituinte da imagem. Isso significa que, sem desconsiderar a dimensão fenomenológica definidora do cinema, devemos arriscar a hipótese de que ele seja também uma máquina cosmológica, cuja matéria é, em grande medida, invisível (mapas cognitivos, gradientes míticos; relações de socialidade entre homens, animais e espíritos; atravessamentos da experiência histórica etc.). (BRASIL, 2021, p. 128)

O autor afirma essa aproximação entre o cinema e o espiritual, considerando o a relação de ambos com os sentidos e o invisível, como algo partilhado e em comum. Os festivais aqui analisados carregam essa característica em duas frentes, uma, quando se aproxima a esse invisível, com cerimônias e pajelança. Por outro lado, com a exibição de filmes que tratem sobre o tema, pois também é um meio de passar os conhecimentos ancestrais mais voltados ao espiritual, não só ficando no âmbito da produção audiovisual. A múltipla compreensão sobre a criação e incorporação dos sons e imagens-em-movimento. As visões do universo palpável, mas *além*.

3.2 DIÁLOGOS INTERCULTURAIS E SEGMENTAÇÃO TEMÁTICA DOS FESTIVAIS

Os festivais de cinema são eventos plurais, multi e interculturais que, por mais que se tratem de algo específico como forma de tornar aquele tema relevante (pois possuem pouco espaço, no geral), são compartilhadas com pessoas de diversas culturas e contextos. São encontros para além do campo simbólico, pois fomentam ações reais e concretas para a vida das pessoas, tanto do ponto subjetivo como social. Os festivais, então, têm se tornado espaços essenciais para a democratização do cinema e para o fomento de debates cruciais dentro da esfera social contemporânea, ao se expandirem como iniciativas por todo o mundo.

O Daupará, por exemplo, teve participação “[...] en las dinámicas políticas y comunicativas del país, entre otros, en la formulación e implementación de la Política Pública de Comunicación y el Plan de Televisión Indígena, aportando significativamente en los componentes de formación, patrimonio audiovisual y soberanía audiovisual como derecho de los pueblos indígenas a producir, difundir y conservar sus obras audiovisuales

según su libre autodeterminación y sus formas de comunicación propia”¹⁶. Dentre os feitos que se concretizam, principalmente no âmbito das políticas públicas, para além do próprio evento.

Há uma tendência, nas últimas duas décadas, de segmentação temática dos festivais de cinema, fazendo com que certos assuntos ou causas (como a indígena, regional, ambiental, feminista, afrodiáspórica, animal, infantil, sexual diversa etc.) sejam a tônica central dos eventos como um todo. Festivais que, segundo Mattos “[...] se situam na fronteira entre campos culturais distintos” (MATTOS, 2014, p. 1). Os festivais de cinema indígena aqui abordados são um fruto, dentre tantas confluências, desse “movimento” de segmentação.

Eliza Steinbock, realizadora do *Trans film festivals*, que ocorre em San Francisco, nos Estados Unidos, expõe, em entrevista a Skadi Loist e Marijke de Valck, que esses festivais segmentados muitas vezes são questionados por serem de temática ‘limitada’ ao tratarem de minorias. Também se questiona certo caráter instrumentalista que os filmes selecionados podem ter, pois entende-se que podem, assim, perder sua amplitude enquanto obra. Seriam enquadrados em “meros” veículos para *contar com histórias e representação* (LOIST; VALCK, 2013, p. 582). Por isso há entre os organizadores desses festivais, como coloca Steinbock, uma certa necessidade de justificar a audiência dos festivais e defender a qualidade dos filmes.

We would often get feedback like ‘you have such a limited audience, because how many trans people are there?’ You would always have to justify the size of your audience and the interest of the theme – and then also justify the quality of the films as films, not just as a vehicle for story-telling and representation, in order to get out of this minority ghetto. (LOIST; VALCK, 2013, p. 582)

Sobre isso, Steinbock reforça que os filmes que falam sobre a transexualidade, por exemplo, não precisam somente abordar unicamente a questão da transição. Ou seja, que os filmes sobre minorias não permaneçam em suas caixas pré-estabelecidas. Ela ainda traz a sobre a seriedade que é lidar com essas temáticas, pois carrega um peso social e de impacto individual muito grande. Mais adiante, conta como exemplo que algumas pessoas transgênero passaram pela transição durante ou depois o festival *Trans film festivals*.

With regards to the kind of popular films versus the quality films in our applications, we were trying to explain how the films themselves were strong enough to be of interest to general cinephiles. It has taken a very long time to build that general interest. What we have managed to do is explain that trans* people are people who

¹⁶<http://www.actualidadurbana.com/daupara-soberania-audiovisual-de-los-pueblos-indigenas/?fbclid=IwAR2OZop25oArxmNo1p6tBYnABl6wBWQPiC884OSJrimtGJF23d7bjrSJrrY>

have partners, family, children, friends, allies, colleagues, and to show that their life is not only about transitioning. So it is really about also trying to demonstrate the trans* person is not only surgeries, sad narratives, or murder. Show them as complex protagonists, move beyond these stereotypes. We think that this is of interest to society at large because everybody has to confront gender. (LOIST; VALCK, 2013, p. 582)

But it does place a lot of pressure on the core group to make good decisions. It seems very serious – let me put it that way. Not only do we take it serious, but it is serious, because you know the effects it can have for people! (LOIST; VALCK, 2013, p. 585)

Tais exemplos deixam nítido o motivo da existência desses tipos de eventos. Primeiro porque, mesmo com o caráter democrático que a maior parte dos festivais de cinema carrega, e com o fato de que a temática indígena está mais presente em algumas edições dos festivais de cinema latino-americanos e mundiais, muitos ainda carregam um peso formalista e excludente que deixa de fora produções de realizadores(as) indígenas, principalmente os eventos de maior porte. Exclusão não só das telas, mas também – e principalmente – os espaços de decisão, algo que não ocorre nos Festivais de Cinema Indígena, pois a maioria conta com profissionais indígenas na organização, na produção, na curadoria, nos debates etc.

No geral, os festivais segmentados talvez se preocupem menos com os formatos e estilísticas que com os conteúdos em si. Voltando a questão da qualidade dos filmes, que trouxeram os organizadores do Daupará no capítulo anterior. Nele, os curadores dão preferência aos filmes feitos pelos indígenas, mesmo que não se encaixem em um grande padrão técnico e estético, como os curtas feitos com celular, por exemplo. Isso abre todo um campo para identificar obras que não entrariam em um festival maior, ampliando vozes, espaços e discussões.

Mesmo assim, podemos perceber pelos tópicos de convocatória para filmes (Anexo B) que os Festivais, ao longo dos anos, ficaram mais criteriosos na curadoria, aumentando e aperfeiçoando a quantidade de itens para se cumprir ao enviar sua obra. Mas não se atentam somente aos critérios técnicos, de formatação, há todo um critério social e de teor dos filmes, que servem de base para a exclusão de obras que reproduzam imagens racistas, de estímulo a violência contra os indígenas etc. Como exemplo, podemos trazer a 5ª edição do Daupará que coloca em seu regulamento os seguintes critérios

- Que aporten al fortalecimiento de la identidad y las culturas de los pueblos indígenas.
- Que promuevan el diálogo intercultural.
- Que resalten las expresiones culturales en situaciones de desaparición.
- Que aporten estéticamente al lenguaje audiovisual.

Esse tipo de critérios nas convocatórias e nas escolhas dos(as) curadores são um

ponto importante no que tange à singularidade dos festivais temáticos, principalmente quando se trata de minorias.

São diversos os setores movimentados no que tange à realização dos Festivais, como: produção, curadoria, tradução, consultoria, publicidade, design, hotelaria, transporte aéreo e terrestre, artesanato, fotografia e vídeo, segurança, alimentação, turismo etc (MATTOS, LEAL, 2013, p. 53). Mattos, em seu texto “Festivais pra quê? Um estudo crítico sobre festivais audiovisuais brasileiros” também agrupa campos de conhecimento e prática que são fomentados nos Festivais, sendo eles: exibição e difusão (vitrines); formação (oficinas); reflexão (debates); e produção (concursos).

O leque de setores e atividades envolvidas acentua a importância desses eventos para geração de renda, movimentação de capital, estimulação a produção cultural e encontros internacionais e multidisciplinares e multiculturais, características inerentes a um contexto moderno. “Diante de um cinema que se anuncia ‘global’, e ao mesmo tempo fragmentado, pluri-identitário e multiculturalista, seriam os festivais de cinema como lugares de troca transculturais?” (MATTOS, 2021, p. 4).

Por gerar tantos recursos, envolvendo aí também nomes importantes de realizadores, produtoras, setores governamentais e privados, e por sua intensa condição de vitrine, acaba por atrair forte presença midiática, tornando-se um espaço espetacularizado, cuja característica é inerente aos eventos culturais

[...] que, por sua vez, possuem importante significação cultural numa sociedade em que se apresenta cada vez mais ancorada no espetacular. Todo o aparato que envolve um festival de cinema, como as celebridades (tapete vermelho, *glamour*), presença de cineastas, o forte interesse da mídia e dos críticos, a publicidade, direção de espetáculo cênico (mestre de cerimônias, iluminação etc.), aproximam esta manifestação cultural ao entretenimento, e dessa forma geram forte interesse no público presente. Os festivais se apresentam como uma ferramenta estimuladora, multiplicadora e arregimentadora de plateias e de formação de público para um modelo de cinema que não encontra espaços de veiculação frente aos padronizados mercados hegemônicos. (MATTOS, p. 129)

De maneira que muitos desses grandes eventos, como o Festival de Cannes na França, ou o Festival de Brasília no Brasil têm sido palcos de protestos e denúncias, cujo destaque midiático envolvido se torna ferramenta para que cineastas difundam suas bandeiras dentro não só da História, mas do espaço cinematográfico em si, para que a espetacularização não seja a essência de convergências tão potentes.

Mas então qual o limite dos festivais enquanto eventos de caráter decolonial, levando em consideração essas problemáticas? Oliveira, nesse sentido, aponta que nem o fato de o FEPASCO ser

[...] o mais antigo e importante festival afro desse porte, que reúne produtores, pesquisadores e curiosos de vários lugares do mundo, torna a sua investigação menos complicada. Faltam dados, referências e acesso aos filmes premiados. Faltam visibilidade, reconhecimento internacional, financiamento e estabilidade estrutural e política. (OLIVEIRA, 2016, p. 14)

Reforçando a crítica sobre as dificuldades que esses tipos de festivais carregam, apesar de todo atributo democrático que há em torno. É crucial levar em consideração o fator econômico e suas limitações de ação no sistema capitalista, tema ao qual nos atentaremos mais adiante.

Se seguimos o questionamento sobre o limite das práticas decoloniais dos festivais de cinema voltados às minorias e aqui podemos sugerir que, levando em conta os festivais de cinema indígena, há, no geral, dois campos de ação decolonial em relação ao público – participantes no geral e equipe de produção, enfim, todas pessoas envolvidas. Primeiro, é a relação do descolonizar para o público indígena, que mesmo estando no mesmo ambiente, recebendo as mesmas informações e conhecimentos, carrega uma subjetividade distinta do espectador não indígena.

Um espectador, cineasta, comunicador ou líder indígena não demanda, necessariamente, sua própria descolonização. Nesse caso, os filmes e as atividades geram um parâmetro de **construção** (ou de reconstrução), seja de autoestima, autorreconhecimento, laços entre etnias, demandas (sociais, políticas, econômicas, culturais), memórias, ou até mesmo dos filmes, uma carreira etc.

Por outro lado, um espectador não indígena pode ter uma recepção mais voltada à **desconstrução**, principalmente no que tange aos estereótipos carregados de preconceito, racismo, a partir da visão imposta pelo sistema colonial.

Sabemos que o pensar e agir decolonial no mundo contemporâneo é bastante complexo, envolvendo diversas facetas e suas contradições, mas essa é a forma mais simples e visível de observar como agem (mais incisivamente) os festivais, e seus resultados, na subjetividade e vida dos públicos que os acompanham.

4 DEMARCAÇÕES: TELAS, TERRITÓRIOS E PROTAGONISMO

Os festivais ocorrem nas cidades, ou seja, dentro de espaços culturais e públicos já estabelecidos. Ao mesmo tempo que acontecem nas aldeias, mais afastadas dos centros, onde muitas vezes o cinema não chega. E, na maior parte, em ambos, pois os três festivais aqui analisados são de natureza itinerante, sem ter necessariamente um lugar fixo de operação. O cinema se transforma numa aldeia e a aldeia num cinema.

Ao considerar o cinema como um espaço, é interessante analisar esses festivais de a partir de uma visão territorial, pois nas aldeias, por exemplo, onde não há essa estrutura formal do cinema – uma sala fechada, escura, climatizada e com uma grande tela e som estéreo, cria-se um cinema temporário, em sua maioria à céu aberto. Projetor, tela, caixas de som e ali há um espaço cinematográfico onde antes não havia. Esses eventos vão ressignificando a ideia da “grande tela” do cinema, fixada dentro de uma sala escura e climatizada, ao transportarem as imagens-em-movimento para espaços públicos, abertos e/ou não formais: aldeias, praças, colégios etc.

Um dos temas mais tratados nas atividades das programações, sejam elas de exibição ou formação, são as que estão em torno da territorialidade. A colonização se dá e intensifica a partir da apropriação de terras e essa é uma das ações que mais impedem a autonomia e direito à vida (digna) das populações indígenas. Tanto que hoje é uma das maiores bandeiras/pauta do(s) movimento(s) indígena, indo desde o direto a demarcação de terras, *desplazamineto forzado, desalojos*, até os megaprojetos em territórios indígenas etc. Não raro os festivais terem essa abordagem tão presente. Segundo Said,

Tudo na história humana tem suas raízes na terra, o que significa que devemos pensar sobre a habitação, mas significa também que as pessoas pensaram em ter mais territórios, e, portanto, precisaram fazer algo em relação aos habitantes nativos. Num nível muito básico, o imperialismo significa pensar, colonizar, controlar terras que não são nossas, que estão distantes, que são possuídas e habitadas por outros. (SAID, 2011, p. 32)

Exemplo dessa colocação e a importância para os movimentos e festivais indígenas está no próprio nome do Ficwallmapu, que carrega o território como uma marca primordial. Segundo eles,

Mapu es el concepto en mapudungun que refiere al espacio territorial, pero también es más que eso. Es un concepto profundo y extenso que abarca mucho más allá que la superficie donde habitamos. Mapu incluye los territorios visibles y los invisibles. Aborda tanto la dimensión espiritual, como también lo referido al espacio para la vida humana y su desarrollo. *Por eso, la tierra y el territorio como ideas para acercarnos a la extensión de la Mapu, son tan vitales en la lucha del Pueblo Mapuche por recuperar sus derechos políticos.* (FICWALLMAPU, 2018, p. 52. Grifo nosso)

Ou seja, os territórios não são considerados, para grande parte dos povos indígenas, apenas a partir da esfera material, mas também espiritual (*los invisibles*). Por isso a importância dessa luta, pois o pertencimento territorial é essencial ao se pensar a manutenção e continuidade de suas culturas e costumes. Sua construção ancestral.

Ainda há a questão do indígena em contexto urbano que vive nesse “entre-mundos”, “entre-lugar”, seja por força de retirada de território, por busca de emprego nas grandes cidades, por construção de carreiras em universidades etc. Ressaltando a questão da identidade, pois já não é indígena o suficiente; nem cidadão urbano suficiente. Quase um limbo. E diversos filmes exibidos nos festivais giram em torno dessas nuances.

Para além da demarcação de terras, nos interessa pensar a demarcação de protagonismos dentro da construção e posicionamento dos festivais, principalmente observando a importância que as mulheres e crianças têm na construção e recepção das atividades.

4.1 OS CINEMAS E AS TELAS COMO TERRITÓRIOS A SEREM OCUPADOS E AS ALDEIAS COMO POLOS AUDIOVISUAIS

Se este “entre-lugar” do indígena contemporâneo está dado para muitos povos e indivíduos, reforça-se a importância de estar em ambos espaços: tanto ocupando as telas de cinemas e espaços culturais já estabelecidos – seja em contextos urbanos ou não; quanto transformando as aldeias em lugares de ativa produção, circulação e discussão audiovisual. Isso é chave ao se pensar os festivais de cinema indígena.

A demarcação do nome “cinema(s) indígena(s)” passa por essa discussão, pois, ao mesmo tempo que pode segregar e diminuir esses cinemas, também se coloca um modo de demarcar um espaço ainda colonial e excludente. Oliveira, ao abordar o FESPACO, sugere que com o “cinema africano”, “cinema negro”, sucede algo parecido com o termo “cinema indígena”, pois o Festival

[...] proclama ser um festival pan-africanista de cinema, na função de servir de palco para as diferentes filmografias produzidas no continente, cada qual sendo tratada como uma economia política endógena distinta. *Mesmo que estejam todas elas reunidas sob o signo aglutinador de um cinema continental, negro, africano.* (OLIVEIRA, 2016, p. 9. *Grifo nosso*)

O cinema foi por décadas um meio de reforçar estereótipos – portanto violências – sobre o ser indígena. Alguém que consome produtos audiovisuais indo ao cinema ou assistindo à TV, provavelmente já se deparou com personagens indígenas em papéis de

inimigos (*Western* norte-americano); ignorantes (programas de comédia); mulheres hipersexualizadas (telenovelas); objetos de estudo (filmes etnográficos) etc. Sem contar os inúmeros casos de prática de *Redface*, no qual um ator não-indígena pigmenta a pele com tinta e utiliza peças de vestuário (geralmente estereotipados) para representar um indígena. E a representação, sendo um posicionamento, demonstra então a ideologia por trás dessas produções. Por isso a importância da autorrepresentação, pois, ainda segundo Oliveira

[...] faz parte do exercício decolonial conhecer as histórias que contam sobre o trânsito das populações negras, dentro e fora do continente, sob a ótica dessas populações. Pois, mesmo tendo em vista que as noções de negro e branco foram inventadas, fabricadas, não se trata de negar a identidade negra. Porque ela já está posta e enraizada. A questão é questionar tudo o que lhe é atribuído. Para tanto, no caso do Pan-africanismo, foram desenvolvidas uma série de ações no intuito de fomentar uma nova consciência a respeito da raça negra, dentro e fora da África. Entre elas, o FESPACO, que abriu um espaço que antes não existia, de divulgação e fomento, para imagens totalmente diferentes daquelas tão difundidas pela perspectiva de uma educação articulada à colonialidade. (OLIVEIRA, 2016, p. 10)

Ainda que tenha crescido exponencialmente a partir dos anos 1990, os filmes feitos por indígenas ainda não possuem tanto alcance, sendo vistos muitas vezes como exóticos ou inimagináveis. “*Como assim, índio fazendo filme?*”. Como se o contato com novas tecnologias (ou qualquer elemento considerado não-indígena) apagasse sua identidade, sua cultura. Nesse sentido, Munduruku aponta que

Está presente no imaginário do brasileiro que as populações indígenas estão paradas num tempo imemorial e que o estilo de vida por elas adotado é comprovação mais que suficiente para demonstrar que elas precisam ser incorporadas ao repertório ‘civilizado’ que a cidade possui e, assim, poderem deixar seu ‘atraso’ cultural e tecnológico para trás. (MUNDURUKU, 2018, p. 169)

Para quebrar com esses estereótipos, é necessário conhecer. Dessa forma o cinema proporciona uma experiência sensorial capaz de comunicar e contar as histórias por trás do que se conhece como “índio”. Munduruku, nesse sentido, critica o (pouco ou inexistente) conhecimento das populações não indígenas sobre os indígenas.

O que a maioria das pessoas conhece sobre nossa gente indígena é o que está estampado nos livros didáticos, disso já sabemos. O que não se sabe é como chamar essa gente que vem sendo apelidada de índio há mais de 500 anos. Esta palavra, carregada de todo sentido pejorativo que um apelido traz, foi capaz de reduzir uma enorme diversidade cultural a um conceito tímido e impreciso capaz de generalizar e empobrecer a experiência de humanidade construída ao longo de 10 mil anos [para não ser arrogante] de conhecimento acumulado. E, infelizmente, em pleno século XXI continuamos sem conhecer realidades únicas e especiais que tornam estes povos autênticos guardiões de saberes ancestrais. (MUNDURUKU, 2018, p. 170)

Terena, consoante ao tema, aponta para a criação de mitos e estereótipos acerca dos indígenas a partir de uma visão colonial.

Convém observar que, em toda história indígena, valores e imagens apropriadas a

cada situação na relação com o mundo colonizador sempre foram concebidos como verdade pelo próprio sistema intelectual do colonizador, mesmo que de boa fé. Daí o mito do *grande chefe*, *índio ideal* ou do *bom selvagem*. Por outro lado, de maneira folclórica e também corrosiva, do índio *preguiçoso*, *indolente*, *incapaz*, contribuindo sistematicamente para anular a realidade indígena e de seus valores humanos, tão afáveis e sinceros para as novas relações, como para o rompimento diante da traição. (TERENA, 2020, p. 1)

Uma das primeiras e mais importantes iniciativas de cinema indígena de teor contra hegemônico na América Latina é o grupo Ukamau, criado na Bolívia no início da década de 1960. O grupo leva o nome do filme dirigido por Jorge Sanjinés, mencionado no início do trabalho, que foi o primeiro a ser falado majoritariamente em Aymara. O coletivo prega um *cine junto al pueblo*, ou seja, não um cinema para o povo, mas sim com ele. De acordo com Sanjinés, o grupo

[...] começou a fazer cinema com um propósito deliberado de participar e de contribuir com a luta dos setores empobrecidos da sociedade boliviana. Assim como chamar a atenção dessa mesma sociedade sobre os valores culturais das maiorias indígenas que são a maior parte da população da Bolívia. (SANJINÉS, 2020, p.1).

Nesse momento, a ideia do Ukamau era de utilizar esse meio tecnológico moderno que é o cinema, mas apropriando-o para uma linguagem cinematográfica diferente, que se aproximasse mais e melhor das cosmovisões, culturas e ritmos internos das comunidades indígenas. Queriam desenvolver uma identidade nacional própria sem renunciar aos avanços tecnológicos, científicos e sociais modernos.

Uma das propostas para uma linguagem cinematografia indígena foi o uso do que ficou conhecido como “plano-sequência integral”, no qual a câmera, no geral, mas não como regra, permanece imóvel, de longe, captando o que acontece. Isso para permitir as improvisações dos não-atores envolvidos; e também como, nas palavras de Sanjinés, “um mecanismo narrativo que se funda na concepção cíclica do tempo – própria do mundo andino – ao priorizar o protagonista coletivo sobre o protagonista individual, correspondendo à concepção andina da Harmonia social” (SANJINÉS, 2020, p. 1).

Schiwy, ao analisar as dinâmicas do grupo Ukamau, traz elementos importantes ao abordar a descolonização das práticas culturais, mais precisamente do audiovisual, através do cinema indígena boliviano. Ela afirma, a partir de suas pesquisas, que “El video indígena certamente descoloniza el encuadre del saber al transformar la estética de Hollywood en estética indígena” (SCHIWY, 2006, p. 50).

Como indicamos, no mundo contemporâneo, as imagens são bombardeadas a todo momento para milhares de pessoas, muitas vezes alcançando uma espécie de consumo compulsório, principalmente se pensamos nos centros urbanos. De modo que também as

identidades acabam sendo arquitetadas e reforçadas nesta matriz.

Sobretudo com uma maior democratização do acesso à internet e a popularização de celulares, contendo câmeras, aplicativos de edição e meios para divulgação e consumo de produções de todo o mundo. Ou seja, está inserida no comportamento e na rotina de grande parte da população mundial. O mesmo acontece nas comunidades indígenas, que hoje estão criando e difundido conhecimento através do cinema e da linguagem audiovisual no geral. Sobre isto, Schiwy aponta que

En el video indígena el medio audiovisual y sus convenciones occidentales, en un nivel material así como en uno estético, son incorporados a las tradiciones orales-visuales indígenas, esto es, en sistemas de conocimiento que son iconográficos-auditivos, aún si las particularidades de su sistema semiótico varían según las regiones. El medio audiovisual se vuelve una extensión natural de estas tradiciones. (SCHIWY, 2006, p. 56-57)

A autora acredita que a inovação dos cinemas indígenas está mais presente em sua produção que propriamente no vanguardismo lingüístico-estilístico. O que, desde a publicação de seu texto, podemos contestar, visto a quantidade de obras produzidas por cineastas indígenas que vem se destacando por sua originalidade. No geral, os cinemas indígenas possuem caráter mais coletivo – mesmo em se falando de cinema que é grupal por excelência. Muitas vezes sendo o grupo e não um indivíduo a assinar a direção. Ou nem mesmo havendo funções tão definidas e delegadas. Seguramente há uma grande parte das obras que seguem os padrões de produção mundial, pois estamos tratando de um leque heterogêneo de realizações. Sobre essas “imperfeições estilísticas” ou pleno domínio tecnológico e seus desdobramentos na exclusão de obras indígenas dentro dos grandes festivais de cinema, o Daupará coloca que

La gran trayectoria de Daupará muestra cómo la producción audiovisual indígena en Colombia no ha sido suficientemente ponderada por la crítica cinematográfica nacional, ni siquiera con la amplia circulación con la que en la actualidad goza en distintos festivales y muestras especializadas y de los premios que han ganado. De acuerdo con los autores agrupados en la citada compilación de Pablo Mora (2015), la razón es que la preocupación central de los realizadores indígenas no es la búsqueda de la competencia por el dominio tecnológico o estético de sus producciones. Los mismos autores indican, adicionalmente, dos razones que dificultan que las obras cinematográficas indígenas tengan presencia en festivales de cine de carácter más formal, como el de Cartagena. La primera es la imperfección estilística, dado que, por lo general, los formatos indígenas no coinciden con la sofisticación y la factura con la que se construyen las obras que circulan en los grandes festivales de cine. La segunda razón es el carácter decididamente político de las obras: las producciones indígenas se enfrentan con las grandes tensiones que hay en el circuito artístico mundial respecto a la conveniencia o no de mezclar arte con política. Las producciones audiovisuales indígenas son obras situadas en una estrategia de acción que busca señalar, desde adentro, los saberes propios y los problemas y peligros que enfrentan los pueblos indígenas. Son películas que controvierten y cuestionan los fundamentos mismos de los modos de vida, los modelos de desarrollo occidental y las concepciones de lucha armada, soberanía cultural, ciudadanía. (ZÚÑIGA; MINA; CALERO, 2020, p. 26)

Ainda pensando sobre as características dos cinemas indígenas, mais especificamente sobre suas singularidades narrativas, estão a presença de planos-sequência que, pela ausência de cortes, se pretende de *mais observação e menos interferência*; e igualmente o uso de som direto, que capta o mais próximo do que se escuta em seus territórios, seja um pássaro, o som de um instrumento ou de um ataque na aldeia. Sobre as potencialidades do fazer audiovisual, Mignolo expõe que para os intelectuais indígenas várias questões estão em jogo, e

Una de ellas es el proceso mismo de *producción*, en el cual los productores de video trabajan con las poblaciones que participan en la producción del guión y deciden sobre el resultado final antes de que éste sea distribuido. Otra es la *narración* organizada sobre categorías de pensamiento, de espacio/tiempo, de diversas dimensiones de lo real, de distintas formas de subjetividad que se plasman en la narración. La tercera es la dimensión *política* liberadora que el video permite. [...] Mediante el video, los intelectuales indígenas están contribuyendo tanto a la descolonización del saber (montado sobre la escritura alfabética) y la descolonización del ser (el sujeto de la modernidad ligado a la escritura alfabética y al conocimiento producido, en las lenguas imperiales y el substrato del griego y del latín). (MIGNOLO, 2006, p. 28, *grifos nossos*)

Para Cusicanqui, as imagens carregam consigo o poder da arte como vanguarda ativa, estando a frente das ciências sociais no que tange a compreensão social do mundo:

Mientras que los textos escritos representativos del pensamiento social boliviano tienden a domesticar el pasado - haciéndolo transparente e inteligible las fuentes orales e iconográficas apuntan a la irreductibilidad de la experiencia humana, a las grietas y fracturas del ámbito normativo, mostrando cómo las cosas son, en lugar de figurarse cómo deberían ser. Mientras que la escritura y los marcos conceptuales de la ciencia social convencional tienden a obliterar las voces subalternas o a integrarlas en una narrativa monológica de progreso y modernización, la imagen pictórica o audiovisual reactualiza las fuerzas que dan forma a la sociedad, a tiempo de organizar lo abigarrado y caótico en un conjunto de descripciones "densas" e iluminadoras. Más que ornamentos, interferencias o ruidos, en la obra de Sanjinés y Mercado los sectores subalternos indígenas, trabajadores y campesinos, ocupan un lugar central y ejercen una crítica práctica a las fuerzas subyacentes del colonialismo, el racismo y la opresión patriarcal, incluso desde mucho antes de que estos conceptos fuesen adoptados por la ciencia social contemporánea. (CUSICANQUI, 2015, pp. 82)

Ailton Krenak, nesse sentido, coloca que o cinema indígena possui um “parentesco com o Cinema Novo, movimento que dominou o gênero brasileiro no final da década de 1960. A característica atualizada deste movimento é a simplicidade dos equipamentos, como um celular, através dos quais é possível contar histórias prodigiosas. É com estas ferramentas que muitos indígenas, através de seus coletivos, estão indo a campo de suas próprias aldeias para registrar a realidade”¹⁷

¹⁷ Entrevista concedida por Ailton Krenak ao Portal Amazônia Real no marco da bienal de cinema de SP – Aldeia SP. <disponível em: <https://amazoniareal.com.br/bienal-revela-o-olhar-de-cineastas-indigenas-brasileiros/>>

Outro quesito fundamental ao se falar em cinemas indígenas é a presença das línguas originárias falada nas obras, o que é bastante escasso dentro das produções cinematográficas, e por isso os Festivais aqui abordados reforçam a importância de estarem sempre presentes nas edições. Sobre os efeitos dessa discussão e fortalecimento das línguas indígenas, o Daupará narra um episódio ocorrido em sua terceira edição:

En la ranchería muchas familias se sentaron al frente de sus casas de barro o en las llantas de caucho que encierran el parque, con la atención puesta en las películas. Los chivos aparecieron tanto en la pantalla como alrededor del escenario. Las obras en lengua wayunaiki fueron el deleite del público. Sus risas contrastaron con la seriedad de los espectadores en proyecciones anteriores, porque no es lo mismo leer subtítulos que entender la lengua y la cultura propia. (DAUPARÁ, 2013, p. 7)

A questão linguística está presente sobretudo no Ficwallmapu que, dentre os três festivais, é o mais “bilingue”, pois faz a tradução para Mapundungun em quase todos seus materiais de divulgação. Mas como são muitos idiomas, de diversas etnias, muitas vezes se mantém o padrão de idioma “oficial” – português ou espanhol, a depender do festival. E muitas vezes o inglês, para abarcar o público internacional. O Ficwallmapu consegue manter esse caráter bilíngue porque é um pouco mais focado nos mapuches (maior etnia indígena em território chileno), apesar de ser plural em se tratando de povos. Já os outros festivais não possuem um foco étnico tão centrado.

As conceituações em torno dos cinemas indígenas são um modo de demarcá-los dentro da cinematografia mundial, mas ainda falta muito para que seja pareado. Quando se trata de fomentar as produções das aldeias, a questão se complica, pois envolve toda uma barreira econômica e de pertencimento territorial. Não adianta ter o domínio das técnicas se não houver equipamentos próprios ou facilidade de empréstimo, por exemplo. Nesse sentido, segundo os organizadores, o Daupará

[...] representa el esfuerzo permanente de las comunidades indígenas por visibilizar de qué forma, franqueando muchas dificultades de orden económico y de acceso a las tecnologías, están intentando «domesticar» las actuales tecnologías y proponer nuevos lenguajes y nuevas maneras de expresar su pensamiento (Mora, P., 2012). El proceso también responde a una cierta política de autoexclusión voluntaria de algunos realizadores indígenas, en tanto para ellos su quehacer no es «artístico», tal como se concibe lo artístico en Occidente. Incluso, para ellos, sus obras son producidas no por «amor al arte» sino por una necesidad de agenciamiento político respecto al cual pierde importancia la comercialización de aquellas. Como el lucro no es considerado un valor, el negocio del arte —cobrar por las exhibiciones de las obras, entre otras posibilidades de ganancia económica— está lejos de considerarse una prioridad para los pueblos indígenas. Sin embargo, a medida que sus producciones han ido ganando espacio en el país y en el exterior, este asunto ha tenido que considerarse cada vez más en el orden del día de las discusiones entre las comunidades. (ZÚÑIGA; MINA; CALERO, 2020, p. 26)

Nessa direção, Said traz um elemento crucial para se pensar a lógica e manutenção imperial e colonial que é o lucro e, portanto, poder. É a partir dele que o sistema-mundo se torna viável, fundamentado principalmente em mão de obra barata, grandes e rentáveis terrenos e diversidade de matérias primas. Ou seja, o motivador aqui é o capital, e quem o questiona, está enfrentando um entrelaçado e poderoso sistema de interesses e (des)privilégios.

Daí a importância dos coletivos audiovisuais, mais independentes, que estão nesse campo de batalha para produzir de forma mais autônoma, sem muita verba ou apoio. Se observa nas programações dos festivais que grande parte dos filmes provêm de produção coletiva, e não apenas de um(a) ou dois(uas) diretores(as). Também a participação dos integrantes dentro das oficinas e mesas de debates, seminários.

Para Iordanova, “[...] they [the festivals] only make the communities they represent visible but also institutionalise their visibility by taking advantage of freely accessible state-sanctioned mechanisms, such as incorporation and local funding streams” (IORDANOVA, 2010, p. 17).

À vista disso está a importância da itinerância dos festivais enquanto meio de fortalecer os diversos espaços que nunca tiveram produções, mas também os que já estão produzindo, e possuem seus cineastas locais. Geram novas produções e incentivam pessoas interessadas/capacitadas, através de oficinas e as próprias exposições, que criam espectadores e fomenta a cinefilia, sendo um exemplo que serve de inspiração. Além do fortalecimento desses indivíduos/coletivos/espços através dos prêmios, por meio de valores financeiros ou de distribuição de equipamentos, principalmente o básico que são a câmera, microfone e computador para edição.

Os cinemas indígenas, e os próprios festivais, como pôde ser visto, ainda são bastante dependentes das políticas públicas. Podemos dizer que o cinema latino-americano mais independente de uma forma geral está enquadrado nesse contexto. Mas ainda assim, muitas dessas políticas ainda são exclusivistas, pois os editais pelos quais se premia, muitas vezes carregam formalismos que impedem algumas pessoas acessá-los.

Ter controle de produção, no caso, geraria uma autonomia que é uma base e impulso contemporâneo para a descolonização? Não adianta uma discussão acerca do decolonialismo sem levar em conta a autonomia financeira, e essa é uma das diversas críticas a alguns eventos, principalmente de âmbito cultural, que se supõe ou que propõem enquanto decoloniais, mas não trabalham para a real autonomia dos povos, não gerando circulação econômica entre os indígenas. Obviamente que a descolonização não se resume

a apenas uma questão de autonomia financeira, mas é uma demanda e discussão essencial ao se contextualizar os modos de vida contemporâneos.

Para além da questão de territorialidade e demarcação no campo da produção audiovisual, podemos trazer também a notoriedade com que os festivais lidam com a questão das demarcações de terras. É visível em todas as edições, dos três festivais, a presença de filmes e discussões que abordam esse tema, sendo também uma forma pública e ampla de denúncia, fortalecimento de calendário de ações e conscientização.

4.2 MULHERES: PRODUTORAS E PROTAGONISTAS

Se para os indígenas, como um povo que sofreu e sofre diversas violências impostas pelo sistema colonial, é difícil o caminho de uma vida digna quando se têm todo um aparato repressor ao redor, para as mulheres indígenas é duplamente complicado. Os festivais carregam essa preocupação de considerar e abordar as lutas interseccionais em duas programações, em sua filosofia e demandas.

As mulheres, tanto no Cine Kurumin, quanto no Daupará e no Ficwallmapu, estão à frente dos festivais como coordenadoras, curadoras e diretoras convidadas. Também estando presentes nas mostras e mesas de debates como temas, a partir do feminino entrelaçado a diversas outras causas, como direitos reprodutivos, relação com a natureza, maternidade, sexismo nas aldeias, fetichização da mulher indígena, suas violências diversas etc. Podemos também observar a presença e premiação de diretoras, atrizes, fotografas etc. que se destacaram nas edições.

O Cine Kurumin, por exemplo, é coordenado por uma mulher, a Thaís Brito, que concebeu o projeto e o conduz até as edições mais atuais. Todas as curadorias, ao longo das edições, como apontado anteriormente, foram feitas majoritariamente por mulheres. No Daupará e Ficwallmapu, no geral, esse número é pareado, entre mulheres e homens.

Sobre a luta das mulheres indígenas, o Ficwallmapu traz em seu catálogo da 3ª edição, em 2018, que

Fruto de la colonización, la arraigada cultura occidental homogeneiza la diversidad cultural y con ello silencia las expresiones propias de los pueblos originarios junto con el velo histórico que cae sobre las mujeres e invisibiliza sus luchas, anhelos y creaciones artísticas con notorias diferencias frente a la atención privilegiada que la historia del arte ha tenido con los artistas hombres. Es en el afán de aportar, visibilizar y relevar a que surjan espacios que apunten a un encuentro colectivo reunido en torno a la mirada de la mujer indígena, es que decidimos inaugurar FILLKE con las creaciones de Faumelisa Manquepillan, Marcela Huitraiqueo y Paz Ñancuvil, mujeres artistas del territorio Mapuche, así como también abrir el espacio invitando a la hermana del pueblo ancestral hoy ubicado en territorios usurpados

por Estados Unidos y Canadá , la artista Caroline Monnet perteneciente al Pueblo Algonquín. (FICWALLMAPU, 2018, p. 24)

Algo a se levar em consideração dentro dessa temática é a importância da articulação dos festivais com coletivos de mulheres indígenas. A 4ª edição do Daupará, em 2012, por exemplo, foi desenvolvido junto ao coletivo Fuerza de Mujeres Wayuu, havendo programação em comum com um fórum que aconteceu de forma paralela, o I Foro Mujer, Paz y Seguridad.

Finalmente, con una participación de más de 100 personas en el Centro Cultural de Riohacha, se realizó la cuarta y última proyección de la muestra del 2012, en el marco del *I Foro Mujer, Paz y Seguridad*. Este evento organizado por la Fuerza de Mujeres Wayuu se realizó el 25 noviembre, para conmemorar el día internacional de la no violencia contra las mujeres. El Foro propició un espacio de diálogo interinstitucional alrededor de las afectaciones diferenciales del conflicto armado en las mujeres indígenas wayuu. Allí se resaltó el papel de la comunicación audiovisual como herramienta política para la visibilización de las realidades que viven las mujeres y para la exigencia de sus derechos. (VILLANUEVA; GUERRERO, 2013, p. 7)

Entre as vinte pessoas que compuseram a 7ª edição do Daupará, distribuídas nas funções de direção, produção, coordenação de programação, comitê de seleção, coordenação de atividades nos Cabildos, equipes de apoio, fotografia, design, registro audiovisual e apoio administrativo, dez são mulheres. Ao se analisar as programações dos três festivais, percebe-se a preocupação de manter essa paridade nas equipes.

Nesta edição, em 2015, houve uma mostra chamada *Selección especial mujer indígena*, onde só foram exibidos filmes que abordassem questões em torno do ser mulher indígena. As próprias convocatórias dos festivais estimulam o envio dessas obras, mesmo quando não há mostras específicas para isso, como podem ser vistas em algumas dos regulamentos presentes no anexo B.

4.3 KURUMINS

Os três festivais, como dissemos, também se preocupam com a participação do público infanto-juvenil nas edições e fora delas, nas atividades paralelas. O próprio Cine Kurumin carrega em seu nome o ser criança – e por isso aqui neste capítulo nos referenciamos a ele. A primeira edição do Festival, como colocado anteriormente, foi voltado exclusivamente às crianças, ampliando-se ao grande público somente a partir da 2ª edição.

A maioria das mostras voltadas para as crianças são de filmes de animação (como se pode ver no Anexo C, contendo alguns títulos de filmes exibidos em mostras específicas

para o público infantil de cada Festival). Os títulos provêm de diversos países e realidades distintas, ainda que se aproximem em muitos sentidos, com diversas técnicas de animação, que fazem com que as crianças, principalmente as que estão nas aldeias, fiquem vidradas nas telas. Dessa forma, crescem se vendo, tendo essa referência imagética que é tão crucial dentro da lógica moderna, o qual, querendo ou não, estamos inseridos.

O público mais jovem, quando se torna produtor e protagonista, mantém a tradição ao contar, memorizar, gravar as práticas tradicionais e ancestrais, numa linguagem que gerações anteriores não tiveram tanto (ou muitas vezes nenhum) acesso, como coloca Cristian Wari'u

Figura 01 – Tweet Cristian Wari'u



Fonte: Twitter

Há algumas críticas entre os mais velhos, numa certa desarmonia geracional, que é comum, sobre a apropriação dessas tecnologias modernas, pois muitos podem entender como uma perda cultural, ou infecção do mundo moderno capitalista. Nesse sentido, para Munduruku que defende o uso do audiovisual pelos povos, “[...] a utilização das câmeras de vídeos e celulares usados por indígenas são mais que uma aceitação do sistema consumista, são armas novas utilizadas para denunciar a degradação (MUNDURUKU, 2018, p. 176).

Apesar da diversidade dos povos indígenas, seja através das particularidades em relação aos traços físicos, às pinturas, às vestimentas, a alimentação, às filosofias, às músicas, às crenças etc., para Munduruku há algo em comum a todas elas que é a importância da memória, como meio de manter suas tradições vivas. Memória que outrora se configurava principalmente – quando não unicamente – de maneira oral, hoje encontra

eco em tecnologias ocidentais modernas, a partir uma adaptação para suas culturas e demandas.

Munduruku se refere a essas ferramentas e linguagens como *tecnologias da memória* (MUDURUKU, 2018, p. 169). Os festivais podem ser considerados como espaços e momentos de concretizar – reforçar, compartilhar e construir essas memórias. Ao trazer a perspectiva ritualística, podemos citar Schechner, quando diz que “Rituais são memórias em ação, codificadas em ação (SCHECHNER, 2012, p. 49 apud COSTA, 2013, p. 55).

As crianças são um grande aliado do processo de descolonizar, principalmente se levamos em consideração a importância das mudanças a partir das novas gerações.

Alexandre Werá, na websérie Cineastas Indígenas (2019), do Cine Kurumin, diz sobre sua experiência de aproximação com a linguagem cinematográfica, que ele enxerga a câmera como uma criança, que está ali, captando - vendo e ouvindo o que os outros dizem, o que acontece ao seu redor. Já na montagem, é um jovem, que ali vai processar os dados que recolheu ao longo da jornada, para criar algo. Ou seja, o próprio cinema carrega essa energia infantil.

Fotografia 04 – Daupará.



Fonte: Site Daupará

Fotografia 05 – Cine Kurumin



Fonte: Catálogo 6º Cine Kurumin

Fotografia 06 – Cine Kurumin



Fonte: Catálogo 6º Cine Kurumin

Fotografia 07 – Cine Kurumin



Fonte: Catálogo 6º Cine Kurumin

Fotografia 08 – Ficwallmapu



Fonte: Izquierda Diário

Fotografia 09 – Ficwallmapu



Fonte: Soy Chile

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentro da linguagem audiovisual existe toda uma multiplicidade de usos e finalidades: Contar, ensinar, mostrar, gerar memória, denunciar, criar. Ou seja, o cinema como uma arte/linguagem/ferramenta que nasce no seio da modernidade, pode ser utilizado para sua sustentação, mas também contra sua lógica. As produções cinematográficas permitem constituir novas epistemologias, sendo uma ferramenta privilegiada para essa transição paradigmática, ao lidar com experimentos artísticos e sociais. Principalmente se pensamos a presença – e, portanto, influência – do audiovisual na construção do imaginário e das relações sociais na contemporaneidade.

Os cinemas e os festivais de cinema indígena surgem não apenas como uma quebra do *passado*, mas enfatizando igualmente suas continuidades e desdobramentos que destroem o presente. Destruição que hoje leva nome de neoliberalismo, extrativismo, agronegócio... todas as facetas desta modernidade esmagadora. Utilizam das possibilidades de captação, montagem e distribuição de suas cosmovisões e agendas políticas como uma forma de luta.

Apropiarse de la cámara es un posicionamiento político, puesto que constituye un lugar desde donde se construyen la historia y las nuevas narrativas de los pueblos indígenas; es decir, un lugar desde el cual tomar el control final de la representación social de lo indígena en el mundo contemporáneo. (ZÚÑIGA; MINA; CALERO, 2020, p. 27)

Neste estudo, muito nos interessou pensar a ideia de autorrepresentação, ao entender quem são os sujeitos por trás e a frente das produções apresentadas, quem são incluídos nas programações, que estão organizando os eventos. Tal como traz Said com a literatura a partir do conceito de afiliação, ou seja, pensar o contexto em que a obra está inserida. Também de autorreconhecimento, principalmente ao levar em consideração a importância da heteroidentificação para o avanço das políticas públicas e ações em torno das comunidades;

Como pudemos observar, todos os festivais carregam o apoio e financiamento do Estado, e isso é primordial para se pensar a (falta de) autonomia dos povos e suas ações – aqui mais precisamente as artísticas e culturais. Essa dependência de políticas públicas, limita as produções mais autônomas que não sejam “caseiras”. A descolonização passa pela autonomia econômica também, principalmente no contexto capitalista.

Por outro lado, tem-se a importância, por ora, desse financiamento. Como resultado direto está a circulação econômica, a partir dos profissionais contratados pelo evento,

fortalecimento dos espaços que abrigam os festivais etc. Fortalecimentos mútuos.

Igualmente importante nesse sentido estão o ensino de técnicas, para criação de novos agentes e autonomia de produção; prêmios em dinheiro dentro das mostras competitivas; fortalecimento de coletivos autônomos de audiovisual indígena – para que sigam produzindo.

Outros pontos chaves para se analisar o impacto decolonial desses eventos são: i) itinerância, pois os festivais abarcam diversos locais, desde as aldeias mais afastadas dos centros, até os polos urbanos e capitais. Como dito, potencia o fato da aldeia se transformar num cinema e o cinema/cidade numa aldeia; ii) intercâmbio/articulação entre indígenas de diversas etnias que participaram dos festivais, sejam eles da área do cinema ou não; entre coletivos, campo e cidade, indígenas e não-indígenas, artistas, trabalhadores do audiovisual, militantes, líderes etc.; e iii) interseccionalidade ao trazer a luta das “minorias dentro da minoria”, principalmente as mulheres, crianças e comunidade LGBTQI+ indígenas.

As edições dos Festivais acabam, mas seguem ecoando por onde passam. Seja através de perspectiva mais imaterial, como os conhecimentos ofertados, as trocas (de informações, técnicas etc.); ou mais material, como a circulação de equipamentos, prêmios em dinheiro, sementes, materiais de divulgação etc.

Mas também virtuais, pois todo o material produzido pelos festivais segue disponível em suas páginas oficiais, e também de outros meios pelos quais acabam divulgando (canais de TV, jornais, redes sociais). Igualmente estão os materiais produzidos durante as edições que são deixados nas comunidades em mídias como DVDs, pendrive ou HD, contendo os filmes apresentados – pode-se observar nas convocatórias/regulamentos que muitos colocam que uma das condições de inscrição do filme é a liberação para que a obra seja gravada num disco rígido para estar em posse das aldeias que receberam a edição em questão.

Nesses festivais se mostra uma constante a importância de destacar os/as realizadores/as que estão produzindo desde suas comunidades no interior, ou individualmente/coletivamente nos grandes centros urbanos. Afirmar que existem, e estão realizando e resistindo, sendo um saber que empodera subjetividades desempoderadas pela colonização do saber. Um pensamento contra hegemônico e um paradigma outro só podem ser alcançados coletivamente e os festivais se configuram enquanto uma festa de muitos para muitos.

O Cinema, apesar de suas limitações, carrega uma grande potencialidade de transformação e isso se estende – e expande – aos festivais. Que essa quantidade de informações, movimentos, criação e trocas seja um propulsor para transformação e descolonização das imagens e da vida.

REFERÊNCIAS

ANZALDÚA, Gloria. **La conciencia de la mestiza / Rumo a uma nova consciência**. In: Estudos Feministas 13(3): 320, setembro-dezembro, 2005.

BARRIENDOS, Joaquín. **La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico**. Revista Nómadas (Colômbia), nº 35, pp. 13-29. Universidad Central. Bogotá, Colombia, 2011.

BICALHO, Charles Antônio de Paula. **O “cinema” cantado dos Maxakali**. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.18: nov, 2019. Disponível em: <https://eba.ufmg.br/revistapos>. Acesso em: 15 de agosto de 2020

BRASIL, André. **Ver por meio do invisível: o cinema como tradução xamânica**. Disponível em: http://www.academia.edu/30373651/Ver_por_meio_do_invis%C3%ADvel_o_cinema_com_o_tradução_xamânica Acesso em: 23 de outubro de 2021.

CEPAL. **Los pueblos indígenas en América Latina. Avances en el último decênio y retos pendientes para la garantía de sus derechos**, 2014. Disponível em: <https://www.cpalsocial.org/documentos/71.pdf> Acesso em 20 de setembro de 2020.

CINE KURUMIN. Catálogo 6ª edição, 2017. Disponível em: <https://issuu.com/cine.kurumin/docs/ck-catalogo-miolo-300dpi> Acesso em 28 de maio de 2020.

CONNEL, Rawyen. **Usando a teoria do sul: descolonizando o pensamento social na teoria, na pesquisa e na prática**. Foz do Iguaçu: Revista Epistemologias do Sul, pp. 87-109, 2017.

COSTA, Gilson Moares da. GALINDO, Dolores. **Produção audiovisual no contexto dos povos indígenas: transbordamentos estéticos e políticos**. In: Povos Indígenas no Brasil: Perspectivas no fortalecimento de lutas e combate ao preconceito por meio do audiovisual. Curitiba: Editora Brazil Publishing, 2018.

COSTA, Grasielle Aires da. **O conceito de ritual em Richard Schechner e Victor Turner: análises e comparações**. In: Revista Aspás, nº3, pp. 49-60, 2013.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Un mundo Ch'ixi es posible: ensayos desde un presente en crisis**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

_____. **Sociología de la imagen: ensayos**. 1ª ed. Buenos Aires: tinta Limón, 2015.

DAUPARÁ. Catálogo 5ª edição, 2013 Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/354622248/Catalogo-2013-Festival-Daupara-Colombia> Acesso em 28 de maio de 2020.

DU BOIS, W. E. B. **As almas do povo negro**. São Paulo: Veneta, 2021.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FICWALLMAPU. Catálogo 4ª edição, 2018. Disponível em: <https://dev2021.ficwallmapu.cl/wp-content/uploads/2022/03/Catalogo-4to-Ficwallmapu-2018.pdf> Acesso em 29 de maio de 2020.

IORDANOVA, Dina. **Mediating Diaspora: Film Festivals and 'Imagined Communities**. In: Film Festival Yearbook, v. 2, 2010.

ITIER, Sebastián González. **Estudiando el circuito de festivales de cine en Chile: Una deuda en la investigación sobre cine chileno**. Disponível em: <http://www.lafuga.cl/estudiando-el-circuito-de-festivales-de-cine-en-chile/861> Acesso em: 17 de novembro de 2020.

LAGORIO, Consuelo Alfaro. **Textualidade, imagem e mestiçagem na crônica de Guamán Poma**. Niterói, n. 22, p. 235-252, 1. sem. 2007. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/download/33204/19191/111449>. Acesso em 16 de setembro de 2020.

LOIST, Skadi; VALCK, Marijke de. Trans* film festivals: An interview with Eliza Steinbok. In: NECS US, nº4, v. 2, 2013.

MIGNOLO, Walter. **El desprendimiento: pensamiento crítico y giro descolonial; La descolonización del ser y del saber**. In: Mignolo, Walter. Torres, Nelson M. Shiwy, Freya. (Des)Colonialidad del ser y del saber (Videos indígenas y los límites coloniales de la izquierda) en Bolívia. 1 ed. Buenos Aires: Del Signo, 2006.

MATTOS, Tetê. **Festivais pra quê? Um estudo crítico sobre festivais audiovisuais brasileiros**. In: BAMBA, Mahomed (org). A Recepção Cinematográfica. Salvador: EDUFBA, 2013.

MATTOS, Tetê. **Festivais de cinema e a nova lógica do consumo cultural - o caso do Cinefoot.** Disponível em: <http://www.labaudiovisual.com.br/labav/wp-content/uploads/2017/10/FESTIVAIS-DE-CINEMA-E-A-NOVA-L%C3%93GICA-DO-CONSUMO-CULTURAL-%E2%80%93-O-CASO-DO-CINEFOOT.pdf> Acesso em: 28 de março de 2021.

_____. LEAL, Antonio. **Festivais Audiovisuais Brasileiros: um diagnóstico do setor.** Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19077.pdf> Acesso em: 28 de março de 2021.

MUNDURUKU, Daniel. **As literaturas indígenas e as novas tecnologias da memória.** In: **Povos Indígenas no Brasil: Perspectivas no fortalecimento de lutas e combate ao preconceito por meio do audiovisual.** Curitiba: Editora Brazil Publishing, 2018.

NEURATH, Johannes. **La contemporaneidad del ritual indígena.** In: Iberoforum. Revista de Ciencias Sociales, ano 15, nº. 29, pp. 1-22, 2020.

NUNES, Karliane Macedo; SILVA, Renato Izidoro; SILVA, José de Oliveira dos Santos. **Cinema indígena: de objeto a sujeito da produção cinematográfica no Brasil.** In: Polis, Revista Latinoamericana, Volumen 13, Nº 38, pp. 173-204, 2014.

OLIVEIRA, Maíra Zenun. **Sobre a colonialidade do pensamento em imagens e a reinvenção da negritude no Fespaco: maior festival de cinema africano.** Vol. 5. N. 2. Rebeca. Julho-dezembro, 2016.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo.** Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANJINÉS, Jorge. **¿Qué es y qué ha sido el cine del grupo Ukamau?** Disponível em: <https://www.voltairenet.org/article122850.html>. Acesso em 03 de agosto de 2020.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Para além do pensamento abissal. Das linhas globais a uma ecologia dos saberes.** Revista novos estudos, n. 79. pp. 71-94, 2007

SCHIWY, Freya. **Descolonizando el encuadre: video indígena en los Andes.** In: Mignolo, Walter. Torres, Nelson M. Shiw, Freya. (Des)Colonialidad del ser y del saber (Videos indígenas y los límites coloniales de la izquierda) en Bolívia. 1 ed. Buenos Aires: Del Signo, 2006.

SILVA, Claudia Zapata. **El giro decolonial. Consideraciones críticas desde América Latina.** In: Pléyade, nº 21, pp. 49-71, 2018.

TERENA, Marcos. **A voz dos índios.** Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/>. Acesso em 01 de agosto de 2020.

VARONELLI, Gabriela A. **Sobre la colonialidad del lenguaje**. Universitas Humanística no. 81, pp. 33-58. Bogotá, Colombia, 2015.

VILLANUEVA, Rosaura; GUERRERO, Maria Angélica. **Para ver más allá: Reseña histórica de Daupará**. In: Análisis, nº 12, 2013.

ZÚÑIGA, Rocío Gómez; MINA, Julián González; CALERO, Victoria Valencia. **Muestra de Cine y Video Indígena en Colombia, Daupará: una lectura a once años de su creación**. In: *Mediaciones*, n. 24 (16). Pp. 22-44, 2020. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.26620/uniminuto.mediaciones.16.24.2020.22-44> Acesso em 13 de Janeiro de 2021.

ANEXOS

ANEXO A - CARTAZES OFICIAIS DAS EDIÇÕES

CINE KURUMIN



Figura 2 - 1ª edição Cine Kurumin (2011)



Figura 3 - 4ª edição Cine Kurumin (2015)



Figura 4 - 5ª edição Cine Kurumin (2016)



Figura 5 - 6ª edição Cine Kurumin (2017)



Figura 6 - 7ª edição Cine Kurumin (2020)

DAUPARÁ



Figura 7 - 1ª edição Daupará (2009)



Figura 8 - 2ª edição Daupará (2010)

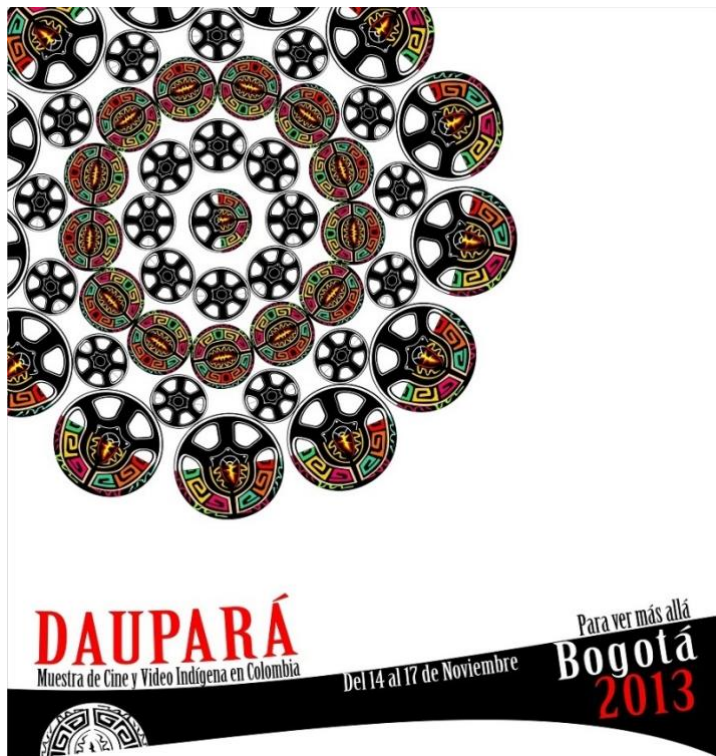


Figura 9 - 5ª edição Daupará (2013)



Figura 10 - 7ª edição Daupará (2015)



Figura 11 - 8ª edição Daupará (2016)

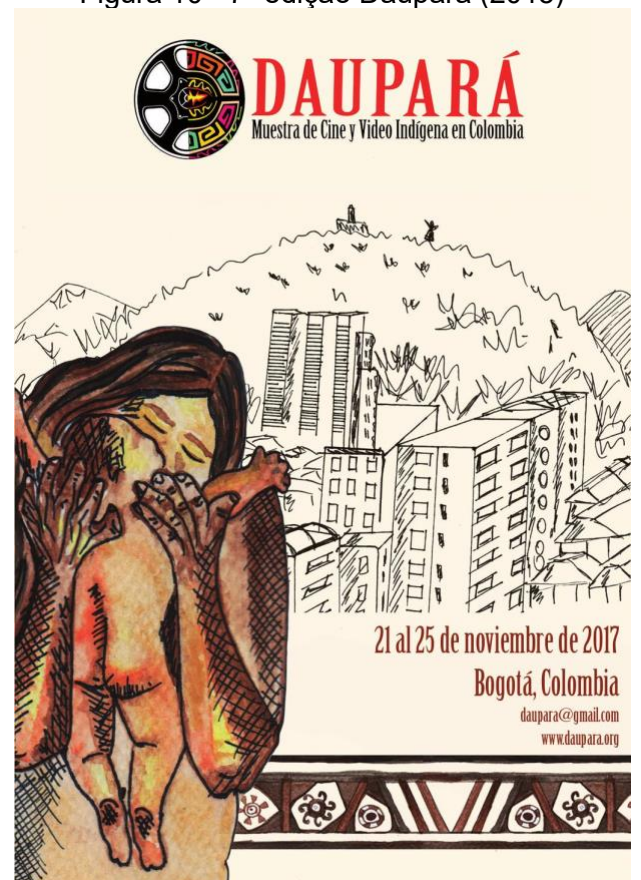


Figura 12 - 9ª edição Daupará (2017)

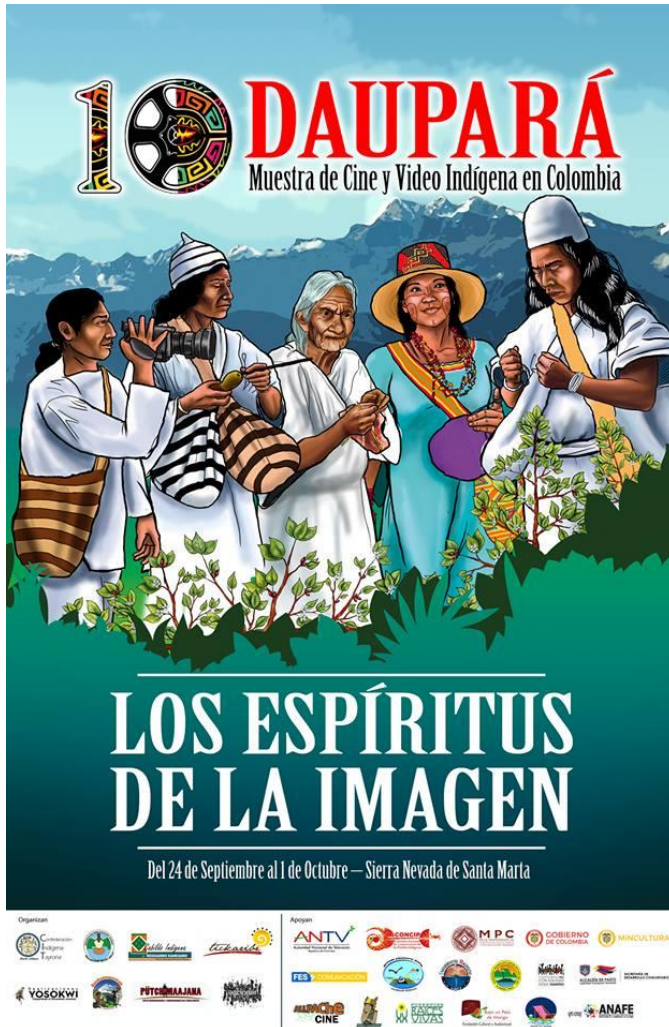


Figura 13 - 10ª edição Daupará (2018)

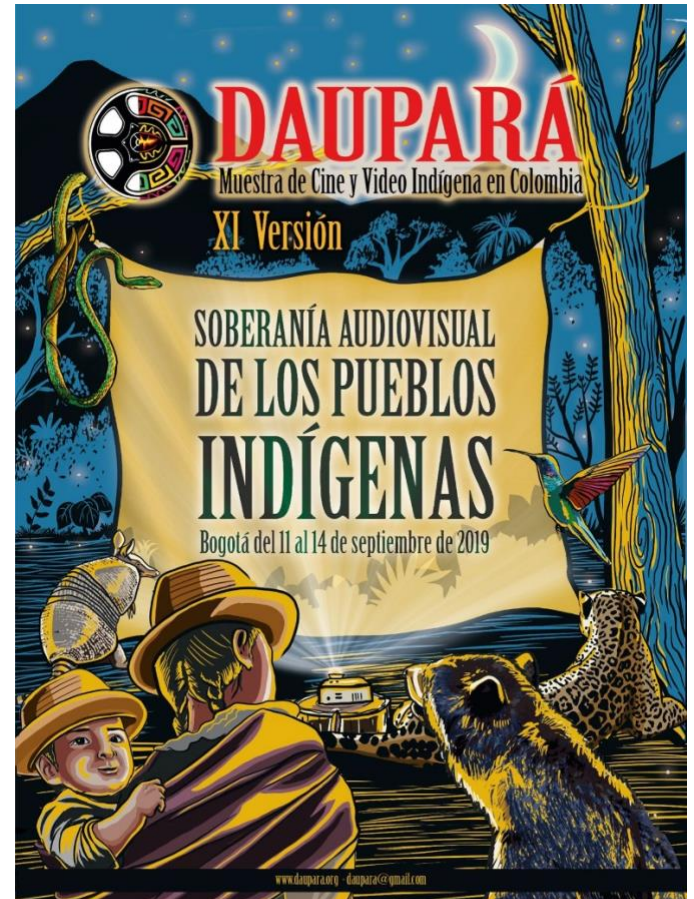


Figura 14 - 11ª edição Daupará (2019)

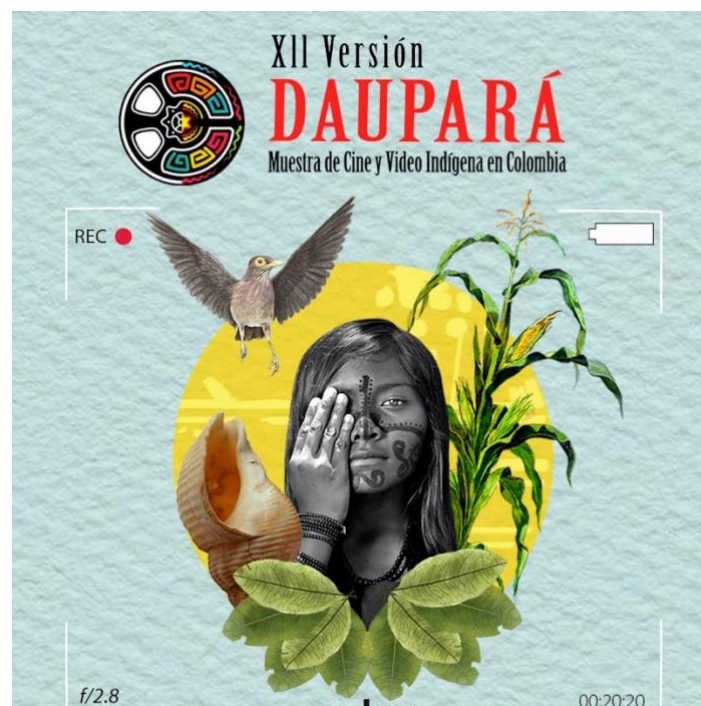
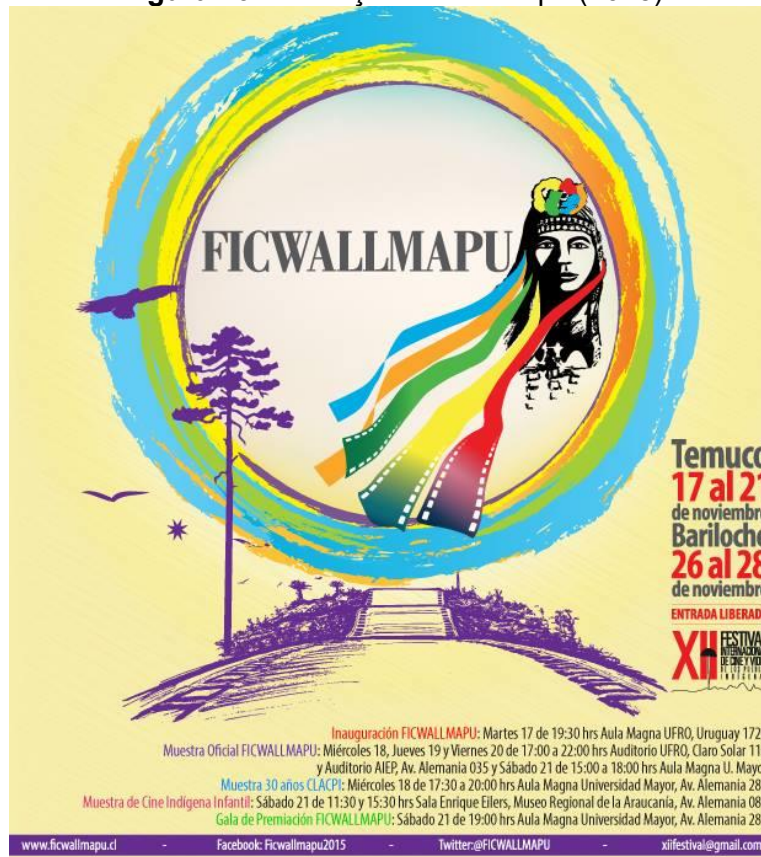


Figura 15 - 12ª edição Daupará (2020)

FICWALLMAPU

Figura 16 - 1ª edição Ficwallmapu (2015)



Fonte: site oficial do festival

Figura 17 - 2ª edição Ficwallmapu (2016)

FICWALLMAPU
Festival Internacional de Cine Indígena de Wallmapu
2016

Gulumapu - Chile
22 al 26
noviembre
Puelmapu - Argentina
14 octubre al
13 de noviembre

Una semana de encuentro con las culturas originarias mediante la selección de destacadas películas que se dan cita al festival, además de talleres y foros con destacados panelistas; te invitamos y puedes invitar, ¡mañun!

martes 22	miér. jue. vier. 23-24-25	jue. vier. 24-25	sábado 26	sábado 26	sábado 26
Inauguración FICWALLMAPU 19:30 hrs. Aula Magna UFRO Uruguay 1720 Temuco	Muestra Oficial FICWALLMAPU 15:00 a 22:00 hrs. Auditorio Med. UFRO Claro Solar 115 y Auditorio AIEP Av. Alemania 035 Temuco	Mapulab LABORATORIO 10:00 a 17:00 hrs. Extensión UFRO Prat 321 Temuco	Muestra de Cine Indígena Infantil 12:00 hrs. Museo Regional de la Araucanía Av. Alemania 84 Temuco	Koyantun Kmvn (foro comunicación y pueblos indígenas) 15:00 hrs. Auditorio Med. UFRO, Claro Solar 115 Temuco	Clausura FICWALLMAPU 20:00 hrs. Auditorio Med. UFRO, Claro Solar 115 Temuco

TODAS LAS ACTIVIDADES SON CON ENTRADA LIBERADA, NO FALTES, TE ESPERAMOS!

www.ficwallmapu.cl FICwallmapu @FICWALLMAPU

Fonte: Catálogo Ficwallmapu



Figura 18 - 3ª edição Ficwallmapu (2017)

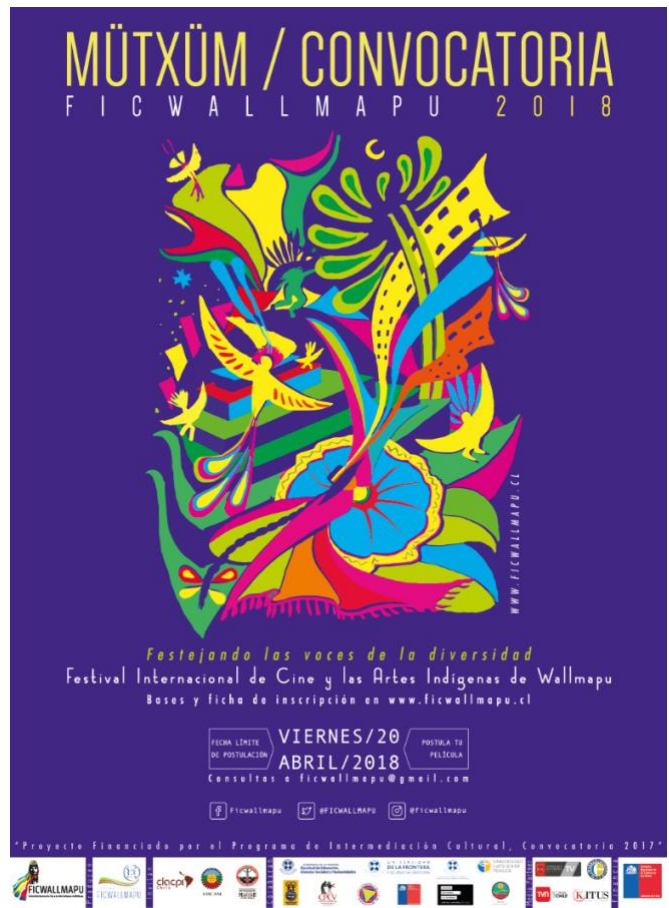


Figura 19 - 4ª edição Ficwallmapu (2018)



Figura 20 - 5ª edição Ficwallmapu (2019)

ANEXO B - CONVOCATÓRIAS/REGULAMENTOS

CINE KURUMIN

Convocatória/regulamento da 6ª edição Cine Kurumin¹⁸

O Festival de Cinema Indígena Cine Kurumin convida realizadores de filmes com temática indígena a inscreverem suas produções na convocatória pública da sexta edição do festival!

Estão abertas as inscrições para a 6ª edição do Cine Kurumin – Festival de Cinema Indígena. O evento acontecerá em Salvador, de 12 a 16 de julho, e na Aldeia Tupinambá da Serra do Padeiro, Bahia, de 16 a 19 de agosto. Pela primeira vez, a mostra terá filmes nacionais e internacionais, selecionados por uma convocatória pública.

Filmes de longa, média ou curta metragem, de qualquer gênero e formato podem ser inscritos, incluindo vídeos feitos por câmeras em celulares e câmeras digitais, desde que finalizados a partir de janeiro de 2014.

A comissão de seleção da Mostra Competitiva será formada por curadores escolhidos pelo festival. Um conjunto mínimo de cinco produções será selecionado para exibição na mostra competitiva de longa ou média-metragem. Um mínimo de dez produções participará da mostra competitiva de curtas-metragens.

O melhor filme de longa ou média-metragem receberá R\$ 2 mil; o prêmio para melhor curta é de R\$ 1 mil e o melhor filme indígena escolhido pelo público da aldeia tupinambá terá a premiação no valor de R\$ 2 mil.

As inscrições são gratuitas e podem ser feitas até 20 de fevereiro de 2017 diretamente no site: <http://cinekurumin.com>. O evento é apoiado pelo Fundo de Cultura da Bahia

Convocatória/regulamento da 7ª edição Cine Kurumin¹⁹

CONDIÇÕES PARA INSCRIÇÃO

Filmes realizados por diretores indígenas ou que tenham temática indígena
Filmes finalizados nos anos 2016, 2017 ou 2018

Forma de envio

Link (vimeo, youtube, dropbox, google drive, etc... ou outros)

INSCRIÇÕES

A inscrição é gratuita e deve ser feita através de formulário disponível no site do festival

<http://cinekurumin.com>

Ou no link <https://goo.gl/fEXW9i>

CATEGORIAS

Competição Longa ou Média-metragem (a partir de 31min)

Competição Curta-metragem (até 30min)

Poderão ser inscritos filmes com temática indígena de Médias, Longas e Curtas-metragens produzidos em qualquer formato incluindo vídeos feitos por câmeras em celulares e câmeras digitais. O mesmo diretor pode inscrever mais de um filme, sendo para cada filme uma ficha de Inscrição.

Filmes com diálogos em outra língua, que não seja o português, devem estar legendados em português, inglês ou espanhol.

SELEÇÃO

A Comissão de Seleção da Mostra Competitiva será formada por curadoras/es convidados pelo Festival. Um conjunto mínimo de 05 (cinco) produções será selecionado para exibição na mostra competitiva de

18

https://prosas.com.br/uploads/public/system/arquivos/arquivos/000/019/574/original/Convocatoria_Cine_K.pdf?1485953368

¹⁹ <https://filmmakers.festhome.com/pt/festival/indigenous-film-festival-cine-kurumin>

longa ou média-metragem.

Um mínimo de 10 (dez) produções participará da mostra competitiva de curtas metragens

Os títulos escolhidos serão oficialmente comunicados em Janeiro de 2019.

PRÊMIOS

Melhor Filme Indígena de Longa ou Média-Metragem

Prêmio do Júri

Troféu Cine Kurumin

Melhor Filme Indígena de Curta-Metragem

Prêmio do Júri

Melhor Filme Indígena escolhido pelo público da Aldeia

DAUPARÁ

Convocatória/regulamento da 5ª edição Daupará (2013)²⁰

Quiénes pueden participar: esperamos congrega a miembros de comunidades, colectivos y organizaciones indígenas que realizan todo tipo de trabajos audiovisuales. También pueden participar autores no indígenas que se sintonizaron con la voz de individuos, pueblos, u organizaciones indígenas representativas.

Duración y formato de rodaje de las obras: libre

Idioma: las obras que sean habladas en lenguas originarias deben estar subtituladas al Castellano. No se considerarán producciones que de manera directa promuevan partidos políticos, instituciones gubernamentales, no gubernamentales y movimientos religiosos.

Los videos y las películas serán seleccionados de acuerdo a los siguientes criterios:

- Que aporten al fortalecimiento de la identidad y las culturas de los pueblos indígenas.
- Que promuevan el diálogo intercultural.
- Que resalten las expresiones culturales en situaciones de desaparición.
- Que aporten estéticamente al lenguaje audiovisual.

Previo consentimiento de sus autores, las obras harán parte del archivo audiovisual de la Muestra e itinerarán a solicitud de las comunidades y organizaciones indígenas.

De ninguna manera las obras serán utilizadas con fines de lucro.

Requisitos: diligenciar ficha de inscripción, envío de dos (2) copias dvd de las obras, y dos (2) fotografías para el material publicitario.

Envío de las obras: Los trabajos acompañados de las Fichas de Inscripción, fotografías y otro material de promoción/ traducciones, etc., deberán enviarse por correo en un sobre cerrado con el título "sin valor comercial destinado a un evento cultural" a la siguiente dirección:

Daupará - Muestra de Cine y Video Indígena de Colombia
Transversal 3 No. 54 - 26 Apto. 6 - 18
Bogotá

Daupará es organizado por Fundación Laboratorio Accionar y Fundación Cinemanga y ha sido posible gracias al empuje de diferentes colectivos de comunicación y organizaciones indígenas y al apoyo del Ministerio de Cultura.

Convocatória/regulamento da 11ª edição Daupará (2019)²¹

Fecha de cierre de la convocatoria: Hasta el 15 de mayo de 2019

Publicación de resultados: julio de 2019

Duración y formato de rodaje: Libre

Géneros y narrativas: Libre (ficción, documental, animación, experimental, musical, entre otros).

²⁰ <http://otramerica.com/eventos/daupara-muestra-cine-video-indigena-colombia/2955>

²¹ <https://concip.mpcindigena.org/index.php/noticias/convocatorias/243-convocatoria-daupara-2019>

Idioma: Las obras que sean habladas en lenguas originarias deben estar subtituladas al Castellano.

Fecha de producción de las obras: se contemplarán obras producidas a partir del año 2017

No se considerarán producciones que de manera directa promuevan partidos políticos, instituciones gubernamentales, no gubernamentales y movimientos religiosos.

La presente convocatoria contempla las siguientes categorías de participación:

Nacional | Nuestras miradas: obras que son realizadas por individuos o colectivos de comunicación indígena del territorio colombiano.

Nacional | Miradas que acompañan: obras realizadas por colombianos, individuos u organizaciones no indígenas en alianza con las organizaciones indígenas y que se sintonizan con la voz de los pueblos indígenas en la expresión de sus realidades a través de la realización audiovisual.

Internacional: obras realizadas por indígenas o no indígenas que se sintonizan con la voz de los pueblos indígenas, por fuera del territorio colombiano.

Los videos y las películas serán seleccionados de acuerdo a los siguientes criterios:

Que aporten al fortalecimiento de la identidad y las culturas de los pueblos indígenas.

Que promuevan el diálogo intercultural.

Que resalten las expresiones culturales en situaciones de desaparición.

Que presenten cualidades estéticas y aporten al lenguaje audiovisual del cine indígena

Que planteen perspectivas originales y la búsqueda de narrativas propias en sintonía con el pensamiento de los pueblos indígenas

Inscripción de las obras

Procedimiento

Diligenciar la ficha de inscripción en línea que se encuentra pulsando [aquí](#). Adjuntar el enlace de visionado en el campo correspondiente dentro del formulario (se admiten enlaces de youtube, vimeo, mega o cualquier plataforma web utilizada por el participante, con sus debidas claves de acceso). También pueden subir sus obras a través de la plataforma [Festhome](#).

Quiénes no cuenten con un enlace de visionado, pueden enviar 2 copias dvd en físico, por correo certificado en un sobre cerrado con el título: “sin valor comercial, destinado a un evento cultural” a la siguiente dirección: Daupará – Muestra de Cine y Video Indígena de Colombia - Calle 11A # 78D – 11 Torre 44 Apto 202 Bogotá Para ampliar la información o resolver cualquier duda puede escribirnos al correo convocatoriadaupara@gmail.com

Nota:

Los productores o representantes de las obras seleccionadas deberán diligenciar el formato de autorización de exhibición, donde consta que poseen los respectivos derechos para su exhibición. Este formato debe estar debidamente firmado. Previo consentimiento de sus autores, las obras seleccionadas harán parte del Centro de Documentación Daupará (archivo), igualmente podrán exhibirse a solicitud de las comunidades y organizaciones indígenas como muestra itinerante. De ninguna manera las obras serán utilizadas con fines de lucro.

FICWALLMAPU

Convocatória/regulamento da 2ª edição Ficwallmapu (2016)²²

Rhakidhuamu Dullin- Criterios de selección

Las películas y videos se seleccionarán sobre la base de los siguientes criterios:

- Que se refleje el derecho de los Pueblos Indígenas, Originarios a la libertad y la autodeterminación.
- Que fomente el respeto y dignidad de los Pueblos Indígenas.
- Que denuncie la violación de los derechos, persecución y genocidio sufrido por los Pueblos Indígenas.
- Que promueva la equidad de género y los derechos de la mujer indígena.
- Que aporte al fortalecimiento de la identidad y la cultura indígena.
- Que resalte las expresiones culturales en situaciones de desaparición y/o asimilación.

²² <https://www.ficwallmapu.cl/el-30-de-julio-finaliza-convocatoria-mvtxmchen-2016-de-ficwallmapu/>

- Que contribuya a los procesos organizativos y de lucha de los Pueblos Indígenas.
- Que exprese la noción del desarrollo desde la perspectiva indígena.
- Que promueva el diálogo intercultural.
- Que promueva la conservación o preservación de costumbres y/o tradiciones de ritos, relatos y otros de los pueblos indígenas.
- Que defienda el derecho a la comunicación y a la utilización creativa de recursos estéticos y narrativos de los pueblos indígenas.

Las obras seleccionadas serán parte de la Muestra Oficial del festival y serán exhibidas en las dos salas oficiales de FICWALLMAPU 2016: Auditorio Facultad de Medicina de la Universidad de la Frontera (Claro Solar #115, Temuco, Chile) y en el Auditorio del Instituto Profesional AIEP (Av. Alemania N° 035, Temuco, Chile)

Las realizaciones audiovisuales reconocidas por el Jurado Internacional del festival procederán a ser parte de DVD recopilatorio que circulará y se difundirá de forma gratuita y sin fines lucrativos, por diferentes territorios, Lof, Comunidades y establecimientos educacionales, vecinales, comunitarios, entre otros.

Bases e inscripción (gratuita) en www.ficwallmapu.cl

Convocatória/regulamento da 7ª edição Ficwallmapu (2019)²³

El Festival Internacional de Cine y las Artes Indígenas en Wallmapu, dakel'ün ka mangeluwün / Convoca e Invita

A realizadorxs audiovisuales indígenas y no indígenas, de diversas nacionalidades y territorios, a postular sus obras de temática indígena y/o afrodescendiente, estilo y extensión libres, de creación individual o colectiva, a la 7ma edición del Festival Ficwallmapu, que se celebrará en enero de 2022, en la ciudad de Temuko, Ngülumapu, Territorio Mapuche, en la denominada Región de la Araucanía.

La fecha límite para participar es el día 30 de julio de 2021.

1) Rakiduum Dullin/Criterios de selección

Las realizaciones audiovisuales que sean postuladas a Ficwallmapu deben respetar las miradas y voces propias de las distintas comunidades de Pueblos Originarios y/o Afrodescendientes que participen en los procesos detrás y delante de cámaras. El festival privilegiará la selección de películas que contribuyan a procesos de descolonización y en sintonía con los valores y cosmovisiones de los pueblos originarios, nacionalidades indígenas y primeras naciones, alejándonos de aquellas realizaciones que promuevan apropiación cultural, estereotipos, discriminación, prejuicios, machismo, propaganda directa de partidos políticos, entre otros aspectos que vayan en detrimento o perjuicio de los pueblos Originarios.

En su séptima edición, Ficwallmapu quiere entrar en diálogo con los y las personas mayores de nuestras comunidades, tañ follikeche/nuestras raíces. Los pueblos originarios se han caracterizado por una histórica valoración de los abuelos y abuelas que portan la sabiduría colectiva que se va traspasando a las nuevas generaciones. En estos tiempos ellos y ellas son parte de las voces de defensa del territorio, la salud de los pueblos, la revitalización de la lengua y todos los temas que nos implican, pero en tiempos de colonialismo y extractivismo sus vidas en los territorios, son afectadas por complejidades sobre las cuales nos parece relevante establecer un diálogo intergeneracional.

Los criterios para que las películas sean parte del festival son:

- Que promueva la producción de autoría indígena y/o afrodescendiente.
- Que aporte al diálogo intergeneracional y refleje la vida de las personas mayores de las comunidades indígenas, pueblos originarios y primeras naciones y/o afrodescendientes en los territorios.
- Que contribuya a la realización local en el Territorio Mapuche, Wallmapu en ambos lados de la cordillera: Puelmapu y Ngülumapu.
- Que promueva el derecho a la comunicación, creatividad, autorepresentación, búsqueda y desarrollo de recursos estéticos y narrativos de los Pueblos Originarios y/o Afrodescendientes.

²³ <https://www.clickforfestivals.com/festival-internacional-de-cine-indigena-de-wallmapu>

- Que promueva los derechos de las mujeres Indígenas y/o Afrodescendientes, infancia, juventud, personas mayores, diversidades sexuales y afectivas.
- Que denuncie la violación de los derechos, persecución y genocidios sufridos por los Pueblos Originarios y/o Afrodescendientes y las actuales violencias coloniales a las que hacemos frente.

Las obras escogidas por el equipo de programación de Ficwallmapu, formarán parte de la selección oficial de la 7ma versión del festival.

1.1) Fechas

- La fecha de realización de los trabajos debe ser posterior al 31 de diciembre de 2018.
- Fecha límite para postular la obra: 30 de julio de 2021 (impostergable).

1.2) Idioma

- Las películas de habla no hispana deben hacer envío de los subtítulos al español.
- Los subtítulos no deben ser pegados a la película sino enviados como archivo aparte en formato SRT.
- Si ud. cuenta con subtítulos al inglés u otros idiomas, debe incorporarlos al envío de su archivo (separado de la película).

2) Reconocimientos y menciones Ficwallmapu no es un festival competitivo. Se reconoce la labor realizada por quienes se comprometen y destacan en las áreas temáticas que se establecen en 1 Criterios no excluyentes entre sí las bases. Los reconocimientos no se entregan por jerarquía numérica; es decir, no hay primero, segundo, y subsecuentes lugares. Solo en caso que amerite, el Jurado Internacional, en el marco del evento central, eventualmente otorgará menciones especiales a los trabajos que, no resultando reconocidos, sean destacados por su calidad en la categoría Mención Especial Jurado Internacional.

Se reconocerán los trabajos audiovisuales que destaquen en las siguientes áreas:

- Derechos de las mujeres Indígenas y/o Afrodescendientes.
- Diversidades sexuales en los Pueblos Originarios y/o Afrodescendientes.
- Defensa y cuidado del territorio.
- Pueblos Afrodescendientes.
- Cine comunitario.
- Nuevos lenguajes audiovisuales indígenas (cine experimental, videodanza, video musical, cine arte, nuevas narrativas, entre otros).
- Choyün: brotes de cine para la niñez.
- Wallmapu: realizador/a o equipos indígenas.
- Revitalización lingüística.

3) Inscripciones

- La inscripción de obras a la 7ma edición de Ficwallmapu no tiene costo.
- La ficha de inscripción (adjunta en este documento) podrá ser descargada desde el sitio web www.ficwallmapu.cl, para ser enviada directamente al correo contacto@ficwallmapu.cl.
- Se encuentran habilitados para la postulación los siguientes sitios web:
 - 1) Festhome
 - 2) Click for Festivals

4) Formatos de imagen y sonido

- MOV y/o MP4, códec H264 (se excluye DCP).
- Resoluciones aceptadas: Full HD 1080p (archivos que no superen los 10GB), 2k y 4k.
- Imagen: al igual que los fotogramas que adjunte a su película, deben ser en 1080x1920.
- Audio: Sonido 2.0, formato ACC 320 kbps 48KHz stereo.

5) Envío

- Las realizaciones audiovisuales deben enviarse debidamente identificadas con nombre en letras mayúsculas y en su versión final, a contacto@ficwallmapu.cl y/o por las plataformas antes señaladas con nombre de la/s persona/s responsables y título de la obra. Se recomienda que este envío se realice a través de plataformas digitales que permitan visionado y/o descarga tales

como: Google Drive, WeTransfer, Dropbox, OneDrive, Firefox Send, Mediafire, junto com a chave de acesso correspondente.

- Si su película es seleccionada, se le solicitará el material de difusión de la obra audiovisual (para usar en catálogo, afiches, banner para web, gigantografías, gráficas para redes sociales y prensa) tendrán que enviarse obligatoriamente fotogramas de la película y de la persona o grupo a cargo de la realización en ALTA RESOLUCIÓN (300 dpi) dentro del archivo comprimido debidamente identificados al correo contacto@ficwallmapu.cl
- El envío de la obra se debe hacer al momento en que complete la ficha de inscripción por cualquiera de las vías habilitadas.

ANEXO C - MOSTRAS INFANTIS

CINE KURUMIN

Sessão Cineastas Indígenas para Jovens e Crianças - 4ª edição Cine Kurumin

Depois do ovo, a guerra - Príara Jõ

Doc. | 15 min. | 2008

Direção: Komoi Panará

Sinopse: As crianças Panará apresentam seu universo em dia de brincadeiras na aldeia. O tempo da guerra acabou, mas ainda continua vivo no imaginário das crianças.

No Tempo do Verão

Doc. | 22 min. | 2013

Direção: Wewito Piyãko

Sinopse: É fim de semana e as crianças Ashaninka deixam a escola e partem, rio acima, para acampar com os pais e aprender a vida na mata.

A História do Monstro Khátpy

Doc./fic | 5 min | 2009

Direção: Kamikia P.T. Kisêdjê, Whinti Suyá

Sinopse: Os índios Kisêdjê, da Aldeia Ngôjwêrê (MT), encenam e filmam a lenda do índio feio que ameaça os caçadores na mata.

Akukusiã, o dono da caça

Fic. | 10 min. | 1998

Direção: Dominique Gallois e Vincent Carelli -

Sinopse: A fábula sobre o Akukusiã, monstro canibal, narrada e interpretada pelos índios Waiãpi. "Fizemos o vídeo", dizem eles, "para alertar os incautos. Até um não-índio pode ser devorado por estes monstros ao entrar na mata".

Sessão Minha Aldeia Animada

A mãe da lua e o bacurau

Direção: Mônica Brito

Animação | 3 min. |

Sinopse: Baseado na história "A Mãe da Lua e o Bacurau" escrita por Kanáttyo e em depoimentos orais da comunidade Pataxó.

Awara nane putane – uma história do cipó

Direção: Sérgio de Carvalho

Animação | 22 min | 2013 |

Pajerama

Direção: Leonardo Cadaval

Animação | 9 min. | 2008 |

Sinopse: Um índio é pego numa torrente de experiências estranhas, revelando mistérios de tempo e espaço.

Tainá- Kan - A Grande estrela

Direção: Adriana Figueiredo

Animação | 15 min. | 2006 |

Sinopse: Segundo uma lenda karajá, Tainá-Kan, a grande estrela, vem à Terra por amor, na forma de um homem velho. A lenda explica o surgimento da agricultura para o povo karajá. Suas bonecas de cerâmica servem de inspiração para os personagens, e a trilha é composta de músicas típicas

Sessão Ikpeng**Das crianças Ikpeng para o mundo - Marangmotxingmo Mirang**

Direção: Natuyu Yuwipo, Karané e Kumaré Txicão

Doc. | 35 min. | 2001

Sinopse: Quatro crianças Ikpeng apresentam sua aldeia respondendo à vídeo-carta das crianças da Sierra Maestra em Cuba. Com graça e leveza, elas mostram suas famílias, suas brincadeiras, suas festas, seu modo de vida. Curiosas em conhecer crianças de outras culturas, elas pedem para que respondam à sua vídeo-carta.

DAUPARÁ**Muestra infantil - 7ª edición Daupará (2015)**

Esta muestra se realiza gracias a la agrupación cultural Amun, Encuentro de Pueblos y se compone de una selección de la Muestra Audiovisual Infantil de los Pueblos Originarios, a la cual se integran también dos producciones animadas del Resguardo Indígena Kankuamo.

Aymara marka milena

Mariana Carvallo / Chile / Pueblo Indígena: Aymara

Animación / 18 min

Sinopse: Milena, acompañada por su hermano, sube al altiplano a quedarse por unos días con su abuela aymara. La niña no quería subir; la madre tuvo que “embaucarla”. Una vez arriba, la magia del desierto y de las abuelas, la harán cambiar de opinión.

El Guardián de la Sierra

Resguardo Indígena Kankuamo / Colombia / Pueblo Indígena: Kankuamo

Animación / 2 min

Sinopse: Mientras el guardián de la sierra cuidaba de los tesoros naturales, llega del cielo un malvado robot minero, una gran disputa se arma por defender las riquezas el territorio Kankuamo.

Inkarri

Crónicas del abya yala / Chile / Pueblo Indígena: Inca

Animación / 3 min

Sinopse: Del proyecto pedagógico y musical “Crónicas de Abya-Yala”. Las crónicas son una serie de varios capítulos sobre Historia Precolombina; Inkarrí es una leyenda posthispánica, que muestra desde una visión indígena los eventos de Cajamarca y de la conquista en general. Españañarrí (España rey), martirizó y dio muerte a Inkarrí (Inca rey), dispersando sus cuatro miembros por todos los rincones del Tawantinsuyu y enterrando su cabeza en el Cuzco. La leyenda dice que la cabeza esta viva y su cuerpo se regenera en secreto, esperando el día para volver, acabar con los invasores y restaurar el Tawantinsuyu.

Lalen

Felipe montecinos / Chile / Pueblo Indígena: Mapuche

Animación / 13 min

Sinopse: Saqui, una niña mapuche, enferma y muere. Al atardecer su espíritu abandona su cuerpo y comienza el camino hacia el oeste, hacia el mar; al lugar donde reposan las alma de los muertos, sin saber que su hermano menor la ha seguido. Durante la travesía, siguiendo el sendero trazado del río de las lágrimas, los hermanos se encuentran con extrañas criaturas como el Chonchon, brujo con forma de lechuza, pero sin duda el mayor peligro es el Wekufe, espíritu del mal, que intenta convertir a Saqui en un alma errante a su servicio. En el mar, la espera una anciana ballena para llevarla a su destino, la isla de los muertos.

La Madremonte

Resguardo Indígena Kankuamo / Colombia / Pueblo Indígena: Kankuamo

Animación / 2 min

Sinopse: Dos campesinos caminan por el monte, mientras se dan un descanso algo en la profundidad del bosque los sigue al acecho.

Mari mari

Complot estudio creativo / Chile / Pueblo Indígena: Mapuche

Animación / 15 min

Sinopse: Nicolás un niño aventurero que le sale de excursión al cerro, en una de sus aventuras conoce a Ayelen, una niña indígena fantasma que vive junto a su familia en el bosque. Lugar que está siendo amenazado, por la construcción de un complejo habitacional. Nicolás evitará que esto suceda.

Po-poc

Daniel Jácome / Ecuador

Animación / 5 min

Sinopse: Po-Poc, nuestro emplumado amigo, quién al atravesar por los retos más inimaginables no solo nos probará su valor, sino que nos permitirá echarle un vistazo a su mundo, a su exótica vegetación y a sus intrépidos cazadores que habrán de perseguirlo obstinadamente hasta lograr atraparlo.

Ten ten vilú cai cai vilú

Mascota audiovisual / Chile / Pueblo Indígena: Huilliche

Animación / 5 min

Sinopse: Capítulo de la miniserie Mitos étnicos en la que se abordan leyendas de las etnias huilliche (tentenvilú y caicaivilú) y kaweskar (atqásap, el ratón valiente).

FICWALLMAPU**Muestra de cine para niños – 2ª edição Ficwallmapu (2016)**

Este espacio, que se realizará el último día de FICWALLMAPU durante el mediodía, es una jornada pensada especialmente en las y los más pequeños. A lo largo de nuestros distintos recorridos realizados por medio de las Muestras Itinerantes de Cine Indígena, el cine y video orientado en la infancia ha sido uno de los principales protagonistas, despertando la curiosidad e interés en lo/as pichikeche dispuestos/as a aprender. Por segundo año consecutivo, la Muestra Infantil tendrá lugar en dependencias del Museo Regional de la Araucanía, exhibiéndose programación seleccionada de la convocatoria 2016 de FICWALLMAPU, que en esta ocasión recibió una amplia gama de animaciones enfocadas en las niñas y niños. De igual forma, contaremos con la presencia de Patricia Mix, destacada cuentacuentos y narradora oral directora de “Valparaíso es un cuento”

Pengelwe Pichikechengealu: Muestra de Cine Indígena Infantil – 3ª edição Ficwallmapu (2017)

Jornada ubicada estratégicamente el día sábado, considerando que la muestra pichikeche de FICWALLMAPU convoca a niños y niñas desde los 4 años en adelante. Se busca generar un ambiente propicio que permita a lo/as asistentes apreciar las propuestas audiovisuales de cine indígena pensadas especialmente en los más pequeños. Cine y video local e internacional ofrecerán un panorama que detallará los formatos, estilos narrativos, visuales y de sonido que actualmente se utilizan en el desarrollo de cine indígena con miras al público infantil. En esta oportunidad “La corteza de mi abuela” (Chile), “Nosotros los niños y niñas del Wallmapu” (Wallmapu), “Cuentame un Cuento: El Calafate” (Chile), “Trully, el lobo solitario” (Ecuador) y “Nakú, el niño volador” (México).