



# MISTRAL

Journal of Latin American Women's  
Intellectual & Cultural History

## Mulheres guerreiras *supervivendo* com o cinema

Olívia Érika Alves Resende, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Ivana Bentes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Para citar este artigo: Olívia Érika Alves Resende & Ivana Bentes. 2022. "Mulheres guerreiras *supervivendo* com o cinema". *Mistral: Journal of Latin American Women's Intellectual & Cultural History* 2 (1): 20-35, <https://doi.org/10.21827/mistral.1.39901>

### Resumo:

Este trabalho se dedica a investigar vídeo-cartas do projeto *Nhemongueta Kunhã Mbaraete*, desenvolvido nos primeiros meses da pandemia *Covid-19*, no Brasil, pelas cineastas Graciela Guarani, Michele Kaiowá, Patrícia Yxapy e Sophia Pinheiro. Defendo a hipótese de que as quatro mulheres expressam em suas imagens o que Silvia Rivera Cusicanqui (2018) chama de *supervivências*. A partir de uma concepção expandida de corpo (principalmente a partir de Benites 2018), percebo que o encontro entre mulheres e imagens produz potências criativas e curativas semeadora de contaminações afetivas, fazendo germinar e proliferar formas de ser e de *superviver* com o cinema.

### Palavras-chave:

Cinema Indígena; Vídeo-Carta; Pandemia Covid-19; Corpo; Mulher Indígena; Nhemongueta

### Abstract:

This paper is dedicated to the investigation of the video-letters of the *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* project, developed in the first months of the Covid-19 pandemic, in Brazil, by the filmmakers Graciela Guarani, Michele Kaiowá, Patrícia Yxapy and Sophia Pinheiro. I defend the hypothesis that the four women express in their images what Silvia Rivera Cusicanqui (2018) calls *supervivences*. From an expanded conception of the body (mainly from Benites 2018), I realize that the encounter between women and images produces creative and healing powers by sowing affective contaminations that germinate and proliferate ways to be and *superviver* with cinema.

### Keywords:

Indigenous Cinema; Video-Letter; Pandemic Covid-19; Body; Indigenous Woman; Nhemongueta

## Mulheres guerreiras *supervivendo* com o cinema

Olívia Érika Alves Resende, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Ivana Bentes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

*Nhemongueta Kunhã Mbaraete* é um projeto desenvolvido por Graciela Guarani, Michele Kaiowá, Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Sophia Pinheiro, composto por 16 vídeo-cartas, interconectadas em quatro filmes-conversas.<sup>1</sup> As produções audiovisuais foram realizadas durante os primeiros meses de pandemia de covid-19 e expressam o desejo de conexão entre as cineastas e amigas que estavam vivendo a quarentena em diferentes regiões do Brasil, em contexto de crescimento dos índices de contaminação pelo vírus assim como de negligência quanto à letalidade da doença para os povos indígenas.<sup>2</sup>

Defendo que as cineastas, em comum, desdobram nas/com as imagens uma factura cotidiana feminina que expressa o que Silvia Rivera Cusicanqui (2018) entende como um exercício de *supervivências*, o que implica perceber o cinema enquanto operador de reconfigurações espaço-temporais, gerador de contaminações e reinvenções afetivas entre corpos, desestabilizador de ontologias e proliferador de formas criativas e curativas de ser e viver.

As reflexões das cineastas colocam em cena uma visão expandida de corpo, potencializando tanto processos de reinvenção de seus corpos-fêmeos quanto do próprio cinema. O corpo aparece como algo que se forma em mútua fabricação e coabitação nas inter-relações de contágio com as imagens, tal como uma trama de conexões fluidas e invisíveis que vão se incorporando e (re)encorporando o ser, de modos indefiníveis e imperceptíveis. Esse pensamento cria afinidades com o perspectivismo ameríndio (Viveiros de Castro 2018) e, especificamente, com o modo como o corpo-guarani é fabricado, tal como explica Sandra Benites (2018), a partir de um caminhar infinito, por um território que não tem fronteiras, e que é indissociável de uma forma de conhecer.

Essas dinâmicas relacionais e transformacionais permitem extrapolar teorias convencionais de representação e entender *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* como passagem cosmológica para fabricação e fabulação de corpos-imagens. Na esteira de Viveiros de Castro (2018), passo a entender as imagens também como “feixe de afetos”, intensidades e virtualidades, capazes de cruzar as barreiras corporais e administrar a perspectiva de subjetividades alo-específicas. Nesse processo, como destaca André Brasil (2016, 127), as imagens podem operar passagens e “dar a ver, não fatos e objetos, mas relações”. Essa abertura de pensamento convida a um desdobramento de mesclas sensoriais e semióticas do audiovisual, de modo a compreender que imagens e palavras (falas) estão em mútua afetação, relacionando-se de modos diversos e inacabados com cada uma das cineastas, provocando imagens outras, desdobrando-se em corpos vários.

---

<sup>1</sup> O título está escrito em Guarani Kaiowá e Mbyá, e em português significa “Conversas entre mulheres guerreiras”. Os “filmes-conversas”, produzidos entre abril e julho de 2020, estão ordenados cronologicamente, em Conversas n. 1, n. 2, n. 3 e n. 4, e disponíveis para acesso através de site e Youtube do Instituto Moreira Salles (*Nhemongueta*, 2020).

<sup>2</sup> A Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (Apib) produziu relatórios que indicam efeitos gerados pela subnotificação de dados oficiais em relação à contaminação de covid-19 nas aldeias, durante o ano de 2020. Disponível em: <https://emergenciaindigena.apiboficial.org/>

Essas contaminações intercorpos operam desestabilizações ontológicas que se processam no interior do dispositivo de troca de vídeo-cartas, oferecendo interconexões variadas entre as conversas em filme e as cartas em vídeo, com interpelações que interconectam e extrapolam as produções. Essa teia sem fim de pontos de contato entre mulheres e entre imagens permitem-me transitar por entre os filmes e as entrelinhas das cartas em vídeo. Ao destacar diferentes modos de relação e criação com a câmera, sublinho a impossibilidade da determinação de uma leitura decifradora das imagens, uma vez que estas são indomesticáveis a uma interpretação totalizante, impossíveis de serem reduzidas a uma suposta intenção das cineastas. As filmagens expressam uma energia de descolonização que impede uma análise que tenha qualquer pretensão de decifração. Ao invés disso, o convite é para criar com elas, extrapolar categorias e experimentar possibilidades de reconfigurações espaço-temporais.

O meu percurso pelas vídeo-cartas elege alguns pontos de paradas em cenas que apontam para expressão de um viver menor, em meio a um presente em crise. As palavras-imagens trazem para o interior da cena o fora-de-campo, expondo equívocos e pandemias entrelaçadas que ameaçam vários mundos, explicitando questões sensíveis e invisibilizadas em relação ao que é ser-mulher-indígena, aos modos de estar em casa, e de se relacionar com a Terra. Ao acionar temporalidades não lineares e espacialidades instáveis, as construções fílmicas aproximam territórios, ativam coabitações, contaminações afetivas minoritárias, fazendo germinar e proliferar imagens de cuidado e de *superviver* com o cinema.

### **Construindo corpos, demarcando telas**

A antropóloga Sandra Benites (2018, 84) explica que cada corpo é um modo de conhecer, dinâmica que se realiza nas “infinitas caminhadas (*teko*) em busca do *tekoa porã rã*, o fundamento do jeito futuro de ser e viver desse povo, ou seja, o *nhandereko*, nosso sistema.” Conhecer está indissociável de um “viver na língua”, “algo que se aprende suavemente e que se leva para a vida toda” (Benites, 2018, 27). Por isso, colocar o corpo em movimento implica estimular o pensamento, caminhar no tempo e conversar com os mais velhos, ativar a escuta para receber uma sabedoria ancestral.

Nesse processo, o cinema adentra essas relações e faz com que o ato de filmar possa ser compreendido também como ativador desse corpo em transformação. De acordo com as cineastas (*Nhemongueta* 2020), o termo “*Nhemongueta*” em Guaraní significa “fofoca ou conversa à toa, dessas que levamos na porta de casa, em volta da fogueira, deitadas na rede, em cima da cama ou na mesa da cozinha – dessas conversas com amigas/os e/ou parentes, pessoas próximas.” Essa troca entre mulheres, como explica Clarisse Alvarenga (2021), aproxima territórios, fortalecendo os corpos contra o adoecimento, uma dinâmica para a construção de um corpo vivo e coletivo, que caminha permanentemente em busca por conhecimento.

Patrícia Ferreira Yxapy experimenta esse caminhar com as imagens em suas produções para o projeto. Em suas vídeo-cartas, a cineasta Guaraní Mbyá reelabora modos de se encontrar e aprender em torno do fogo – lugar que é ponto de encontro para reconexão espiritual para povos Guaraní –, criando em cada correspondência um entrelugar do estar junto, convocando-nos para ouvir e ver para além do que se mostra como visível, a escutar as imagens-palavras ancestrais que pouco a pouco vão povoando seus filmes. Como já destacou Sophia Pinheiro (2020, 174) sobre a poética de Patrícia em outras realizações fílmicas: “Tudo

o que Patri expressa através de imagens é penetrado pela cosmologia Guarani, suas imagens sagradas".<sup>3</sup>

Em sua primeira produção para o projeto, em Conversas n. 1, Patrícia registra um fazer filmico minimalista, constituído menos em planos e mais em duração dos mesmos, convocando para as cenas o acontecer do dia em passagem pra noite. Esse gesto de um viver menor se materializa em imagens de um caminhar descalço em torno da casa, no modo cuidadoso como a cineasta constrói a fogueira e alimenta o fogo, no brincar da criança que, discretamente, adentra e sai da tela. As imagens acionam um ritmo de viver que acompanha o tempo de um corpo que é indissociável daquele território e que se constrói também a partir da fala, da respiração, das palavras enunciadas por Patrícia.

É do interior de sua casa, sentada à janela do quarto, que Patrícia sugere usar o celular para se comunicar. Isolada na aldeia Ko'enju, em São Miguel das Missões (RS), o aparelho torna-se outra janela, passagem a partir da qual ela pode avistar o fora da aldeia (ver figura 1). Ao interromper as aulas que até então ministrava, Patrícia percebe que é o momento de criar outras janelas e passagens, para se abrir para ativar a reaprendizagem sobre o que é viver. Tal processo demanda sabedoria para falar e, principalmente, exercitar a sensibilidade para ouvir: “eu ouço muito agora, ao redor do fogo, minha vó, minha mãe, contando as histórias, falando do nosso modo de viver. Então, fico mais nessa posição de ouvir”, destaca a cineasta na narração em voz *over*.



Figura 1: plano *Há'ejawi we* (geral) da casa com Patrícia à janela - Conversas n. 1<sup>4</sup>

Patrícia faz emergir, a partir da relação entre suas falas e imagens, um entendimento de corpo que, como visto em Sandra Benites, é algo fabricado em extensão com o território – sendo este ilimitado, porque não está ligado a uma dimensão geográfica. Como argumenta Célia Xakriabá (2019, 98), o território é o que “alimenta e constitui o nosso ser pessoa no mundo, não sendo possível nos ver apartados do território, pois somos também parte indissociável dele, nosso próprio corpo.”

<sup>3</sup> Sophia Pinheiro é uma das cineastas de *Nhemongueta* e parceira de Patrícia em outros projetos, dentre eles o filme *Teko Haxy – Ser imperfeita* (2018).

<sup>4</sup> A nomeação dos planos em Guarani seguem descrições criadas por Alberto Alvares (2021).

Ao destacar esta primeira vídeo-carta de Patrícia, pretendo chamar a atenção para um trabalho de construção fílmica a partir de enquadramentos gerais e abertos e o modo como eles permitem um trabalho de criação com a luz em variação, como visto na sequência em que Patrícia é filmada em torno da fogueira (ver figura 2). Nesta sequência, os raios que incidem na lente perturbam o diafragma da câmera e nos convidam a olhar para além daquilo que parece visível à primeira vista. Como diz Alberto Alvares (2021, 16), o plano geral tem a potência de colocar em cena um maior número de elementos do ambiente, com “*Nhamandu* (Sol) mostrando o caminho.”



Figura 2: plano *Há'ejawi we* (geral) de Patrícia em torno do fogo - Conversas n. 1

A cena se abre para uma invenção formal, mostrando o cinema como operador de passagens, de inscrição da diferença, de expressão do invisível. Conflitos ontológicos são expostos tanto nas imagens quanto na fala da cineasta:

[...] muitos, principalmente os não-indígenas, só pensam na economia, só pensam no dinheiro, no poder... para poder usufruir da natureza. Pra gente, usufruir da natureza é diferente. E agora, olhando esse por do sol lindo, que chamamos *Nhamandu* – ele que nos protege no dia-a-dia, e é pra ele que a gente agradece quando a gente acorda –, é dizer que hoje o mundo está doente porque quase não há mais humanidade.

(Patrícia em Conversas n.1)

As palavras e imagens de Patrícia expressam a potência do equívoco que, de acordo com Marisol de La Cadena (2018, 99) é inerente a um modo de comunicação em que conceitos e coisas “estão apenas parcialmente conectados; a mesma palavra pode se referir a duas coisas diferentes, dependendo do mundo no qual é proferida”.<sup>5</sup> “Natureza” e “humanidade” são termos enunciados por Patrícia, que não apenas evocam um conflito, são equívocos porque

---

<sup>5</sup> Marisol usa o conceito de equívoco tal como elaborado por Eduardo Viveiros de Castro, antropólogo que entende o equívoco não como um erro ou uma falsidade de interpretação, mas o fundamento mesmo da relação de diferença entre perspectivas.

escapam à contraposição reducionista hegemônica que partem deles para criar uma continuidade ontológica entre humanos e uma descontinuidade ontológica entre humanos e não humanos, sendo estes tratados como recurso explorável, como “bem comum”. Tal concepção gera o que a pesquisadora peruana entende como experiências de Antropocego, uma guerra destrutiva e silenciadora que obriga vários mundos a caberem nessa divisão “homem versus natureza”. Ao reclamar a necessidade de uma humanidade outra e de uma concepção de natureza diferente da hegemônica, o que é colocado em cena por Patrícia é a explicitação do equívoco, a confluência de imagens inapreensíveis e agramaticais que desestabilizam ontologias e se abrem para emergência de mundos outros.

Tal equívoco é potencializado nesta sequência em torno da fogueira, uma vez que, a câmera opera uma espécie de passagem para conexão da cineasta com outros seres, sociedades, espécies e entidades, sugerindo uma dissolução de Patrícia na paisagem, fazendo com que seu corpo, dilatado no horizonte, seja continuação da mata. A instabilidade, gerada pelo trabalho de regulação na entrada de luz pelo diafragma da câmera, sugere a tentativa de não perder de vista a imagem da cineasta. Ajustes são feitos, o enquadramento varia, a condição de iluminação é modificada e Patrícia vai e volta na tela, mas nunca é sempre a mesma, está em enquadramento, posição, iluminação diferente. A câmera, então, sugere estar disposta a chegar um pouco mais perto, a rever e revisar, recolocar em cena uma imagem que escapa e que não se entrega totalmente. A câmera opera um processo de diluição e o “corpo filmado” é desdobrado em corpos vários, como uma invenção, sendo “sempre outra coisa”, como diz Eduardo Viveiros de Castro (2018), variação contínua de um ser que nunca está pronto.

Na medida em que o fogo modifica agregação das partículas da madeira em chamas, a cineasta também se transforma performando uma supervivência no tempo, recombina espacialidades em cena, criando novas conexões, ativando o corpo para receber a sabedoria dos antepassados. Em meio a tal instabilidade entre figura e fundo, espectadores/as são interpelados e convidados/as a adentrar a imagem, tomar posição e ali fazer morada, *superviver* com Patrícia e praticar com ela o exercício de imprever, de habitar a incerteza e revisar de posturas.

A partir de Rivera Cusicanqui (2018), entendo que *superviver* é um trabalho ecológico que se desenvolve a partir de relações afetivas/efetivas entre corpos, sendo estes entendidos enquanto posições locais e incompletas que reativam um viver menor. *Superviver* não indica excesso ou posição superior, não tem relação com o alcance de um ápice, ou com o acesso a uma experiência total e inteira de ser e estar no mundo. *Superviver* é praticar uma micropolítica que demanda, ao mesmo tempo, uma contrapolítica, ou seja, uma factura de um corpo-pensamento em atividade constante, que se engaja em um viver não-disciplinar. *Superviver* é, assim, algo da ordem do compromisso, porque diz respeito a implicações com o que nos cerca, a constituição de vínculos. Como ressalta a pesquisadora indígena:

No está a mi alcance pensar lo que es posible hacer a escala macro. Lo único que puedo hacer es llevar a cabo lo que creo, cumplir con lo mío, poner el cuerpo, hacerlo en un entorno de comunidades de afectos, que quizás irradiarán hacia afuera y se conectarán con otras fuerzas e iniciativas, lejos de la competencia y de las estrategias del “éxito.”

(Rivera Cusicanqui 2018, 73)

A política de *supervivência* em *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* é necessariamente contraestética. Minoria no campo cinematográfico, as mulheres guerreiras empreendem uma atividade de retomada de suas próprias agências criativas, fraturando e ocupando gretas de sistemas hegemônicos. Por isso, lutar é também curar, uma experiência de resistência e reinvenção constante, que implica desestabilizar as imagens-das-mulheres e reativar mulheres-das-imagens.

A relação entre filmar e lutar por sobrevivência aparece de modo recorrente nas cartas em vídeo da cineasta Graciela Guarani. Pertencente ao povo Kaiowá, ela cresceu na Aldeia de Jaguapiru – localizada na região de Dourados (MS) – e ha mais de 10 anos vive em contexto urbano, estando hoje residindo no interior de Pernambuco, em uma cidade próxima a aldeia do povo Pankararu, ao qual seu companheiro faz parte. Deslocamentos entre o dentro e o fora da aldeia, entre as imagens de si e o olhar do outro atravessam as subjetivações de uma cineasta que caminha lutando com o cinema também para retomar imagens que foram apropriadas pelo olhar colonizador.

As filmagens de Graciela se constroem em movimentos de um corpo em trânsito, sendo este materializado tanto em narrativas e cânticos quanto pelas escolhas estéticas de locomoções e deslocamentos. As imagens da cineasta interseccionam cenas da aldeia com imagens de uma arquitetura urbana hostil a um corpo-fêmeo-indígena. A cidade, com suas delimitações em vias de trânsito, calçamentos, sinalizações, tornou-se para a cineasta, como ela própria diz, “lugar de passagem”. Nas quatro vídeo-cartas, Graciela (com e sem a filha) é vista caminhando por essas rotas, seja a pé, de carro, de bicicleta, enquanto que sua narração, em *voz over*, vai convocando para cenas conflitos e violências que marcam as experiências da cineasta fora da aldeia.

O olhar em movimento de Graciela passeia pela história, retoma arquivos audiovisuais, busca os parentes por meio das trocas de mensagens em vídeos, revisita ambientes de sua própria casa e cria uma visão que não pretende captar a “verdade” “do mundo”. Graciela é parcial, mostra um mundo que ela vive desde dentro, a partir de trilhas, rotas, trajetórias que ela percorre. Em *Conversas n. 1*, o espelho – objeto usado para reproduzir imagens, refletir semelhanças – reflete um corpo-feminino fragmentado, dividido em partes, duplamente emoldurado (ver figura 3).



Figura 3: plano *Ijywy'i re* (bem perto) do reflexo de Graciela no espelho quebrado - *Conversas n.1*.

O enquadramento não mostra Graciela se olhando em tela, sugerindo a possibilidade de aquele corpo feminino está sendo observado por outrem, apreendida em uma projeção lateral e de modo parcial pelo olhar da câmera, a partir de um espelho fissurado ao meio, desmembrado, com lacunas sem reflexo. Ao mesmo tempo, a fala da cineasta lança uma provocação, seguida de uma pausa em silêncio: “o reflexo do mundo está em nós. Que reflexo a gente vê hoje no espelho?”. Graciela devolve o olhar para as/os espectadoras/es e sugere saber que está sendo vista, e que não é um ser passivo a olhares alheios.

Ter a câmera na mão é um modo de fazer frente a um campo dominado historicamente pela agência masculina e que, como diz Ailton Krenak (2021, 19) tem como imaginário “o corpo branco como modelo; o modelo de cinema é um corpo branco: é um homem branco e uma mulher loira”. A imagem de Graciela desencadeia ressonâncias críticas a um pensamento colonialista estruturante que, como destaca Silvia Rivera Cusicanqui (2018, p. 36), é reprodutor de violências epistêmicas, que “incuba formas de pedagogia que se implantam nos corpos no sentido comum cotidiano com força repressiva”.

Sophia Pinheiro (2020) destaca que filmar passa a ser uma arma de luta para mulheres indígenas que encontram na tecnologia um caminho para sair da invisibilidade e da opacidade criada por esses modos de representação hegemônicos. Com a câmera, elas podem criar imagens alternativas de suas próprias caminhadas: “capacidade e possibilidade de agir e falar. Poder da invenção, produto da experiência coletiva. Poder para as mulheres indígenas e suas demandas políticas e estéticas” (Pinheiro 2020, 172).

Ao filmar-se em partes, sem mostrar o rosto, Graciela aciona uma reflexão sobre modos equívocos de construção de ver, de mostrar e de ser visto em nossas sociedades, ressaltando uma perspectiva machista que objetifica o indígena, especialmente as mulheres, ora pela erotização, ora pelo julgamento de uma suposta “autenticidade” e “pureza” étnico-racial, ou ainda por uma avaliação desse corpo como “inferior”, “primitivo”. Na vídeo-carta endereçada à Michele, em *Conversas* n. 3, Graciela faz uma provocação: “Será que existe um rosto que defina o ser indígena, existe um cabelo certo, uma cor de pele correta?”.

Essa visão redutora opera opacidades, distorções e invisibilidades, formas de opressão que, na esteira de Célia Xakriabá (2019), entendo como parte de uma tentativa colonialista de confinamento do ser-indígena a partir de uma “tutela subjetiva” que se reproduz com base em modelos de semelhança, criando o nivelamento de perspectivas que são incompatíveis. Em oposição a essa tentativa de apagamento da diferença, Graciela estabelece outra paisagem, resalta que seu corpo não cabe em uma moldura ou enquadramento, que sua agência criativa é indeterminável assim como seus territórios: “uma coisa é certa, não vamos nos restringir somente aos nossos territórios. Mesmo porque nossa territorialidade também circula conosco onde estivermos” (figura 4).



Figura 4: plano da cidade e do retrovisor do carro refletindo o rosto de Graciela - Conversas n. 3.

Graciela nos expõe um corpo que se fabrica em fluxo de imagens, palavras e cantos, tornando insuficiente qualquer tentativa de universalização ou completude, assim como é um corpo irreduzível a um olhar relativista, como ela destaca em Conversas n.2: “Eu não sou um corpo desconexo no mundo. Meu corpo tem história, marcas, sentimentos, pensamentos e poderes que muitas vezes até eu desconheço”. Esse corpo-território acionado por Graciela aparece como um corpo-perspectiva, um conjunto de maneiras ou modo de ser imediatamente relacionais, potências e disposições – uso aqui expressões de Viveiros de Castro (2018).

Formalmente, as imagens da cineasta apresentam um corpo provisório que se forma em meio a relações comunitárias que não se estruturam por parentesco genético. As relações tecidas em comunidade se realizam por alianças e afinidades entre seres que não se unem por sangue, mas por escolhas. A noção de comunidade é chave para pensar na construção do corpo-território de Graciela.

A comunidade não deve ser pensada enquanto uma totalidade reprodutiva, uma estruturação social hierárquica comandada e/ou representada por homens, mas como uma organização que remete a um tecido de relações orgânicas, vivas, feito de complementariedades, reciprocidades e autonomias. Benites (2018, 40) explica, a partir da cosmovisão Guarani, que os corpos são sustentados por uma coletividade que “depende de todos e de cada um. Meu movimento e minhas atitudes estão associados com o outro”. São nesses processos reciprocidade e complementariedade de um associativismo indígena que, segundo esta pesquisadora, a biodiversidade é mantida. Desse modo, ideias e valores ocidentais machistas empobrecem essa relação complexa, afinal: “onde os corpos das mulheres estão enfraquecidos, as terras também estão doentes” (Benites, 2018, 83).

O corpo-território de Graciela vai se materializando provisoriamente através de seus deslocamentos imagéticos por paisagens diversas, por meio de projeções e de afinidades criadas entre formas diversas de ser-mulher e de ser-mãe que ela encontra a sua volta (ver figura 5). Estas territorialidades não definem Graciela, mas se ligam ao seu corpo e o impulsiona em suas caminhadas com as imagens, permitindo a ela “demarcar a tela”, como destaca Krenak (2021, 21), expandindo territórios imaginários “que continuam a sustentar nossa subjetividade, nossa poética sobre a existência.”



Figura 5: plano da projeção da sombra de Graciela no chão - Conversas n. 4.

Ao associar a sua imagem a uma variedade de cenários, reflexos e projeções, movimentando perspectivas diversas, Graciela convida-nos espectadores/as a rever nossos modelos, a cultivar a diversidade e a pluralidade nas telas, a construir um “caminho luminoso”, algo que, segundo a canção cantarolada por ela, é necessário para construção de “mundo novo”, um mundo por vir.

### **Pedagogias de cuidado, invenção e cura com as imagens**

As desestabilizações ontológicas, operadas por Patrícia e Graciela encontram afinidades, ressonâncias e proliferações em produções audiovisuais de Michele e Sophia. As quatro cineastas de *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* constroem, a seu modo, formas de ser para seus corpos em conexões com imagens, criando oportunidades de (re)encontros, retomando territórios e reativando potências de conexões entre corpos.

Nas vídeo-cartas da cineasta Michele Kaiowá, é possível perceber essa abertura criativa e curativa engendrada pelo cinema a partir de uma câmera móvel que passeia pelo Tekoha reativando as potências de um corpo que se mostra como diretamente conectado à Terra, que colhe forças em imagens, disposto a reaprender a sobreviver em contexto de fragilidade e adoecimento. Ao mostrar seu dia-a-dia na quarentena na aldeia de Panambizinho, localizada na região de Dourados (MS), as produções de Michele fazem renascer saberes do povo Kaiowá, ao mesmo tempo em que criam aberturas para reinvenção de um corpo que desfruta de uma supervivência em imagens e que oferece aos espectadores essas possibilidades de transformação.

Se na primeira vídeo-carta, em Conversas n. 1, Michele compartilha o processo de preparo da *chicha*, cuja feitura lhe é familiar, em Conversas n. 2 ela se abre a receber da avó segredos que, até então desconhecidos pela cineasta, entregam detalhes do processamento da tintura *Uruku Jygue* (grafia que me foi informada por Michele via *WhatsApp*, em 31 de julho de 2022), feita a partir do urucum. Em ambas as correspondências, a cineasta expressa a necessidade de “inventar o que fazer” na quarentena, como ela diz, uma vez que não é possível reunir parentes, nem se afastar dos arredores da Aldeia.

Apesar de lamentações e temores expressos pela cineasta, suas vídeo-cartas carregam a leveza de seus sorrisos, a disposição para aprender, a atividade e energia dos parentes para rezar, a alegria do filho e da sobrinha que correm brincando com os animais na terra molhada.

A câmera, ao acompanhar o ziguezaguear de Michele entre a vasta e verde plantação de milho, ao acolher a pausa para ver a cineasta chupando acerolas graúdas, recém apanhadas da árvore, ao participar do cuidadoso processamento do urucum traz para o centro da tela corpos vivos, interconectados a seres, saberes e processos ancestrais renascendo em corporeidades imagéticas.

O desejo de invenção mobilizado pela fala da cineasta é acompanhado de uma câmera que se nutre das conexões que Michele vai colhendo ao longo de suas caminhadas na aldeia, como podemos ver materializado em cenas da cineasta em meio à plantação de milho. Nesta sequência em câmera fixa, um dos planos assume o ponto de vista das plantas que preenchem as laterais do quadro, oferecendo passagem para o caminhar dos parentes e, ao mesmo tempo, sugerindo um corpo a corpo com a cineasta, que vai chegando cada vez mais perto. No ponto de maior proximidade, abre-se uma oportunidade de contato, como se a câmera oferecesse uma passagem, apontando para uma coabitação entre corpos que, juntos, sugerem ser partes de um mesmo corpo mulher-imagem (ver figuras 6 e 7).

Nessa dinâmica entre corpos, o fazer fílmico engendraria um processo fértil, a partir do qual as imagens poderiam ser pensadas como uma espécie de *memby*, termo que, de acordo com Sandra Benites (2018, 23), significa “uma coisa que nasce do mesmo corpo e sempre fica ali grudada. As espigas de milho, por exemplo, são *awati memby* porque surgem do tronco, ‘pé’ do milho”. Tal expressão é usada por mulheres Guarani para se referir a suas crias: “quando me refiro aos meus filhos (as) sei que eles são os meus galhos, minhas espigas, pois estarão sempre grudados em mim, *sy re* (na mãe).” (Benites 2018, 23). Nesse processo inventivo de metamorfose, Michele inventa o que fazer e se (re)cria com o filme.



Figura 6: plano fixo da caminhada de Michele e as crianças em meio ao milharal - Conversas n. 1



Figura 7: continuação do plano anterior, com Michele próxima à câmera - Conversas n. 1

O cruzamento de imagens em outras vídeo-cartas também faz germinar cenas de um viver que é indissociável da complementariedade entre diferentes seres. Em Conversas n.2, o urucum aparece dotado de uma potência polinizadora de afetos. A partir dele vão se irradiando processos férteis de reconexões, seja na aproximação da cineasta com a avó, que vive intensamente o preparo da tintura sagrada com a neta, seja com a amiga com quem Michele experimenta criar pinturas faciais, seja com as redes invisíveis da espiritualidade que transportam a cineasta para a casa de reza. “É quando eu cheirava o urucum me deu vontade de entrar na reza, no meio da reza. Deu vontade de *Guaxiré* [ritual com cantos e danças], deu vontade de rezar”, diz a cineasta em Conversas n.2. Ademais, Michele preenche e pinta a tela com o vermelho-sangue extraído das sementes (ver figura 8).

Se o cheiro que Michele descreve não chega diretamente a espectadores/as, a aproximação criada pelo plano *Há'e Itegui* (“bem pertinho”), também oferece conexões que ultrapassam os limites da tela, expandem o território de atuação do urucum, convidando-nos para aquela experiência tátil de manipulação do fruto, compartilhando proteção e cuidado. Esse gesto fílmico engendrado por Michele extrapola o potencial do vídeo enquanto documento de uma memória e estimula a nossa conexão com a cineasta e com o processo, carregando as imagens de potencial terapêutico – criativo e curativo.



Figura 8: plano *Ha'e Itegui* (“bem pertinho”) do urucum - Conversas n. 2

A vontade de Michele de criar conexões e inventar o que fazer na aldeia expressa algo que é central em *Nhemongueta Kunhã Mbaraete*. Conversar tornou-se para as cineastas um meio coletivo de resistência durante a pandemia de covid-19, como destaca Clarisse Alvarenga (2021, 385): “as conversas se tornam ainda mais importantes, pois impedem que as doenças avancem sobre as mulheres na solidão do isolamento”. Esse diálogo em imagens adquire nas vídeo-cartas de Sophia Pinheiro um sentido particular, pelo modo como vai se formando ao longo de suas filmagens uma pedagogia do cuidado.

Artista visual, cineasta e pesquisadora, Sophia deixou o apartamento no Rio de Janeiro para viver aqueles primeiros meses de isolamento social no interior de Goiás, em uma ecovila, onde sua mãe também passou a morar. Nesse novo endereço, a cineasta se abre a viver uma série de experiências novas que são compartilhadas, colocando em cena uma poética de (re)aprendizagens que se expressa através de um gesto fílmico aberto a um constante redesenho de seu modo de ser e estar no mundo.

Em Conversas n.1, Sophia registra um descontentamento de sua mãe ao propor mudanças de alguns hábitos na alimentação da filha, após perceber que Sophia estava se dedicando demasiadamente aos estudos sobre cinema, deixando de priorizar refeições: “Essa coisa da alimentação é a base da nossa vida. Vamos priorizar isso!”. O conselho de sua mãe ecoa e cria ressonâncias em outras imagens e palavras que vão aparecendo ao longo das vídeo-cartas da cineasta, plantando a semente de uma indagação: afinal, o que nos alimenta e mantém vivos?

Ao compartilhar seus dias na ecovila, Sophia nos apresenta uma série de processos íntimos que estão permeados por memórias, redescobertas e reelaborações que expandem formas de conexão dela com o mundo. Ao associar seu corpo a um rio com “águas caudalosas” que jorram por dentro e por fora, de modos que ela mesma diz desconhecer, a cineasta expressa o desejo de viver intensamente, como as taiobas que se reproduzem no mato, expressando força e vontade de crescer. A sobrevivência de Sophia se dilata em suas vídeo-cartas, acompanhada por um gesto fílmico comprometido e implicado com a diferença. Sophia desenvolve um pensamento orgânico e quimérico, que busca pensar o corpo atrelado a uma infinidade de processos: “Eu tenho olhado para sol todos os dias de manhã, para que ele penetre por dentro da minha íris, por dentro do meu olho. Esses olhos cansados de ficar no celular, em tantas atividades *online*.”, destaca a cineasta em Conversas n. 3.

Sophia ressalta nos filmes a importância de alimentar o corpo-pensamento, algo que é feito não apenas por meio do preparo de suas refeições em casa, mas também por meio de suas leituras, pinturas, passeios por memórias e por imagens que, como ela destaca em *Conversas n.3*, a “povoam” e a “derramam completamente”. O gesto filmico da artista visual é nutrido por esse desejo de fazer seu corpo um fluxo com as trocas que a sustentam e energizam tal como após um choque de um banho gelado de rio. Para ela, sentir-se viva demanda o despertar de todas as células e poros do corpo, o “acordamento da alma” de um viver o que ela pratica nas vídeo-cartas por meio de sua abertura para (re)aprender, para ouvir e acolher e para tecer pontes.

As filmagens da cineasta são regidas por uma pedagogia do cuidado, pela disposição para acolher e compartilhar aprendizados não-disciplinares que não tem como objetivo alcançar um resultado ou cumprir uma meta específica. Ao relembrar momentos do passado e resgatar imagens de arquivo, Sophia não simplesmente revê ou revisa aquilo o que passou. As memórias abrem oportunidade de recuperações de experiências, sendo estas acompanhadas de novas oportunidades de prazer, da emergência de perspectivas que chegam com novos ensinamentos.

Esse cuidado aparece na atenção das suas interpelações, no acolhimento das dificuldades que vão surgindo, nas pausas demandadas pelo seu corpo para reelaborações sobre o que se passa à sua volta, na curiosidade para observar e aprender com os animais que vão visita-la em casa, na sua postura ativa e comprometida para denunciar injustiças e problemas. A sobrevivência de Sophia é tecida nessas implicações e trocas que lhe cercam – relações entendidas por ela também como “ralações”. Como destaca em *Conversas n.3*, a pandemia também tem trazido oportunidades de reelaborar o presente, “redescobrimo práticas, reconectando com aquilo que realmente importa”. Reaprender aparece aqui com a potência, destacada por Isabelle Stengers (2017, 11), de uma reativação que tem a ver com “recuperar a capacidade de honrar a experiência, toda experiência que nos importa, não como ‘nossa’, mas sim como experiência que nos ‘anima’, que nos faz testemunhar o que não somos nós.”

Destaco a sequência de sua vídeo-carta em *Conversas n.3*, em que Sophia se abre a processos de ensinar-aprender com Joaquim, que vai lhe visitar na ecovila. A cineasta revive a infância ao mostrar para a criança como plantar um pé de feijão que, no filme seguinte, reaparece quase sem vida em cena, encadeando um processo de regeneração tanto para a planta quanto para Sophia que se engaja no cuidado para reabilitá-lo e corrigir sua ação. Em outra sequência, também em *Conversas n.3*, o processo de reaprendizado se realiza por um encadeamento de operações de mostração entre Sophia e Joaquim.

Diante de um urucuzeiro, o menino mostra para Sophia a sua descoberta, ao colorir seu dedo com as sementes do urucum: “Olha!”, exclama Joaquim, indicando surpresa que é seguida do pedido para que a cineasta também experimente tingir a pele com a cor da semente. Ao acatar o convite, a cineasta entrega a câmera para Joaquim e solicita que ele, por sua vez, faça a filmagem (ver figura 9).

Ao trocarem de posição, Sophia se curva para alcançar o olhar da criança que segura, mas não necessariamente olha para Sophia por meio da câmera, deixando na imagem a sua impressão digitalizada na tela. Nesse cruzamento entre formas de mostrar, emerge da sequência outra mostração que coloca em cena a própria relação entre os dois. Se para alguns, a imagem poderia ser interpretada como “falha”, no filme ela ganha o sentido da abertura ao olhar do outro.



Figura 9: plano de Joaquim para filmar Sofia pintando o rosto com urucum - Conversas n. 3

A cena sugere uma relação em que a mediação da câmera não pode captar o que só Joaquim é capaz de presenciar. Sophia, por sua vez, acolhe no filme esse aprendizado que carrega a marca afetiva única daquela relação, dando a entender que os processos de reaprendizagens se realizam de modos imprevisíveis. Como ela diz em voz *over*: “Eu sinto como se toda a natureza, toda a terra, estivesse nos educando, principalmente aos seres humanos ocidentais, não-indígenas, sei lá... pra quem não quer enxergar, talvez.”

O urucum que dá vida à relação com a criança continua a desencadear reaprendizagens, ao transformar-se na tintura que Sophia usa para pintar outro ensinamento que recebeu, agora de sua mãe, sobre a colheita das mandiocas (ver figura 10). A partir dos traços, Sophia tece uma série de relações mágicas entre seres que são diversidade e que vivem juntos, em meio a suas adversidades. Se não é possível falar, ela mostra em vídeo, se não é possível filmar, ela desenha.



Figura 10: plano da mão de Sophia pintando a plantação de mandioca com urucum - Conversas n. 3

Ao filmar-se pintando, Sophia conecta formas de estar junto, irradia sua sensibilidade para tecer pontes, abrir passagens e conexões entre mundos. Suas imagens e palavras seguem a anti-lógica dos desejos, transformam seu corpo em intensidades que expandem sua agência, levando Sophia ao encontro de Patrícia, sua interlocutora nesta vídeo-carta e amiga que ela diz sentir saudades. Nesses movimentos com pincel, acolhidos pelas durações do vídeo, Sophia se reinventa, levando ao limite o que pode ser um vir a ser, uma emergência de um corpo que sobrevive em traços, palavras, imagens.

### **Contaminações por vir**

Percorrer as mesclas sensoriais e semióticas das vídeo-cartas e desdobrar as teias de relações entre mulheres e imagens é um desafio transformador que demanda o risco de transitar pelo invisível de mundos outros e de fazer corpo com a diferença. Os pontos provisórios de parada não tem o objetivo de esgotar as relações possíveis entre as cartas em vídeos e as conversas em filmes.

Ao atravessar as relações remetente/destinatário de *Nhemongueta Kunhã Mbaraete*, esta reflexão buscou estimular intensidades entre imagens e corpos, de modo a defender que os filmes estão permeados por criações ativadoras de *supervivências*. As desestabilizações ontológicas e contaminações afetivas entre as imagens e as cineastas apresentam modos diversos de reinvenção com o audiovisual, embora elas expressem, em comum, o desejo de estarem juntas e de empreenderem em suas filmagens o que Silvia Rivera entende como uma “energia de descolonização”, um exercício contraestético de um viver menor, parcial, ativo, cosmológico e que indissocia arte e ativismo.

As articulações entre imagens criadas a partir de *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* expressam o compromisso e implicação de corpos que estão em movimento, em um caminhar em/com as imagens e que é aberto a um envolvimento com as/os espectadoras/res. As vídeo-cartas expandem suas teias e contaminam as telas, convocando-nos a reativar nossas formas de ver e escutar, de habitar e estar com a Terra, a disfrutar da infinita e radical abertura do ser. Em tempos de isolamento e distanciamento social, os filmes desencadeiam processos de cura, proliferando comunidades de vida.

### **Referências Bibliográficas**

- Alvarenga, Clarisse. 2021. “Corpos de mulheres guerreiras e suas falas-imagens em *Nhemongueta Kunhã Mbaraete*.” In *Cosmologias da imagem: cinemas de realização indígena*, organizado por Daniel Duarte, Roberto Romero e Júnia Torres, 385-389. Belo Horizonte: Filmes de Quintal.
- Alvares, Alberto. 2021. “Petein Mbya Nhema’en Ta’anga Arandure Nhemboja’o Re – um olhar guarani: o cinema na fronteira dos saberes.” Dissertação, Universidade Federal Fluminense.

- Benites, Sandra. 2018. *Viver na língua guarani Nhandewa (mulher falando)*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Brasil, André. 2016. “Ver por meio do invisível: o cinema como tradução xamânica”. *Novos Estudos CEBRAP* (Impresso), 3: 125-146.
- De la cadena, Marisol. 2018. “Natureza incomum: histórias do antrope-cego.” *Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros*, 69: 95-117. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i69p95-117>.
- Krenak, Ailton. 2021. “Instituir mitologias: audiovisual indígena, um cinema de ação.” In *Cosmologias da imagem: cinemas de realização indígena*, organizado por Daniel Duarte, Roberto Romero e Júnia Torres, 17-30. Belo Horizonte: Filmes de Quintal.
- Nhemongueta Kunhã Mbaraete*. 2020. <https://ims.com.br/convida/michele-kaiowa-graciela-guarani-patricia-ferreira-para-yxapy-sophia-pinheiro/>
- Pinheiro, Sophia. 2020. “Fazer filmes e fazer-se no cinema indígena de mulheres indígenas com Patrícia Ferreira *Pará Yxapy*.” *Teoria e Cultura*. 15, n.3 (Dezembro): 161-176.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2018. *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Stengers, Isabelle. 2017. “Reativar o animismo.” *Caderno de Leitura*, n. 62 (Maio). <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno62/>
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2018. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify.
- Xakriabá, Célia. 2019. “Concepção de uma xakriabá sobre a autonomia indígena em meio a processos de tutela.” *Vukápanavo – Revista Terena* 2, n. 2, (Out./Nov).