



A OBRA-PROCESSO *NHEMONGUETA KUNHÃ MBARAETE* (2019), COMO TESTEMUNHO DA PRÁTICA COLETIVA DE MULHERES CINEASTAS

WORK-PROCESS NHEMONGUETA KUNHÃ MBARAETE (2019), AS A TESTAMENT TO THE COLLECTIVE PRACTICE OF WOMEN FILMMAKERS

62

MAÍRA TRISTÃO NOGUEIRA¹

1. Doutoranda em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, mestra em Ciências da Comunicação (Cinema e Televisão) pela Universidade Nova de Lisboa. ORCID <https://orcid.org/0000-0001-7880-0858>.

RESUMO Neste trabalho, analisamos a obra-processo *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* (2019), realizada pelas cineastas indígenas Michele Kaiowá, Graciela Guarani, Patrícia Ferreira Pará Yxapy e pela não indígena Sophia Pinheiro. Refletimos sobre a resistência coletiva das cineastas indígenas como testemunho vivo de uma história ancestral marcada por violências. Abordamos a importância e as problemáticas da categoria “cinema indígena”, considerando a presença dessas cineastas como uma possibilidade de registro e ressignificação dos conhecimentos ancestrais dos povos originários, especialmente diante da perda de saberes e arquivos decorrente do genocídio colonial. *Nhemongueta* consiste no compartilhamento de vídeo-cartas, e nossa análise centra-se na segunda conversa, explorando a relação entre corpo-território como memória e a presença do gesto no ato de filmar. Por meio desse compartilhamento, as cineastas transformam sua cultura em imagem, fazendo do cinema um testemunho de seus corpos presentes no cotidiano e na construção do real.

PALAVRAS-CHAVE Cinema indígena; vídeo-cartas; coletivo de cinema; mulheres indígenas; corpo-território.

ABSTRACT In this work, we analyze the process-based work *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* (2019), created by Indigenous filmmakers Michele Kaiowá, Graciela Guarani, Patrícia Ferreira Pará Yxapy, and non-Indigenous filmmaker Sophia Pinheiro. We reflect on the collective resistance of Indigenous women filmmakers as a living testimony of an ancestral history marked by violence. We address the importance and challenges of the *Indigenous cinema* category, considering the presence of these filmmakers as a means of recording and re-signifying the ancestral knowledge of Indigenous peoples, especially in the face of the loss of knowledge and archives resulting from colonial genocide. *Nhemongueta* consists of the exchange of video letters, and our analysis focuses on the second conversation, exploring the relationship between body-territory as memory and the presence of gesture in the act of filming. Through this exchange, the filmmakers transform their culture into images, making cinema a testimony of their bodies present in everyday life and in the construction of reality.

KEYWORDS Indigenous cinema; video letters; film collective; indigenous women; body-territory.

INTRODUÇÃO

A obra-processo (Michele Kaiowá (MS)... 2020) *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* (2019) consiste em 16 vídeo-cartas, divididas em quatro conversas, compartilhadas pelas cineastas indígenas Michele Kaiowá, Graciela Guarani, Patrícia Ferreira Pará Yxapy e pela não indígena Sophia Pinheiro. O projeto foi realizado de forma coletiva durante a pandemia da COVID-19, comissionado pelo Instituto Moreira Salles (IMS) no Programa Convida,² como uma medida emergencial para subsidiar trabalhos de artistas e coletivos. Cada conversa, escrita de uma para outra, evidencia como o fazer audiovisual das mulheres em rede abre espaço para a elaboração da vivência e da experiência delas no cotidiano. Nas cartas, elas narram seus processos como cineastas indígenas, as dificuldades enfrentadas durante a pandemia e a relação com seus territórios. Vamos analisar como as vídeo-cartas se propõem a uma escrita coletiva, contribuindo para a história dos filmes realizados por mulheres indígenas, além de refletirem sobre o corpo-território como testemunho vivo de uma história marcada pela ausência de arquivos. Neste artigo, analisaremos a Conversa 2.

Em cada carta, enviada uma para a outra, somos convidadas para adentrarmos na experiência particular de cada realizadora e suas vivências inseridas na comunidade. A mulher indígena, nesse contexto, representa sua comunidade, ela carrega na sua experiência cotidiana o coletivo da aldeia e o compartilha com suas parceiras de outras etnias, que também trazem consigo suas experiências comuns. Dessa forma, a troca de vídeo-cartas enfatiza uma prática em rede, cuja imagem é construída como um fio condutor, entre diferentes etnias, que reflete uma possível coletividade. As narrações, as trocas e as imagens nos conduzem a essa teia de relações e significados.

Partimos da hipótese de que as cineastas indígenas possuem uma integração que chamamos de corpo-território (Cabnal, 2010; Paredes, 2014), cuja presença nas imagens se manifesta como memória inscrita no gesto e no ato de filmar. Entendemos o corpo-território como uma abordagem indissociável: o corpo não existe sem seu território, assim como o território não existe sem o corpo, ambos fazem parte da mesma constituição que reforça um campo integrado das relações subjetivas da presença dessa sujeita no mundo. Assim, o território não é apenas extensão do solo, mas o espaço em que se está e pelo qual se transita nas comunidades. O território é, portanto, o espaço onde se pode sentir a corporeidade da existência, onde se pode pisar, transitar e construir movimentos (Paredes, 2014). Separar corpo e território é tão violento quanto separar a alma do corpo, uma prática que decorre de um olhar colonialista sobre as relações das sujeitas com a natureza. A concepção dividida, de um lado a alma e do outro o corpo, ou de um lado o território e do outro o corpo, foi instaurada pela colônia, que não compreende

2. O Programa Convida foi lançado pelo IMS em abril de 2020 e subsidiou obras de 171 artistas e coletivos em situação vulnerável no período crítico da pandemia da COVID-19. Disponível em: <https://ims.com.br/convida/>. Acesso em: 10 de março de 2025.

o corpo como algo integrado, atravessado por dimensões afetivas, sensíveis, eróticas, espirituais, criativas e de pertencimento ao ambiente (Paredes, 2014).

A relação entre patriarcado e colonialismo marcou os corpos das mulheres como espaços de dominação. Ou seja, a violência do colonialismo é exercida por meio de um duplo regime: o corpo da mulher e o território. Dessa forma, o corpo não pode ser separado do território, pois ambos são espaços de disputa de poder colonial (Paredes, 2014). Para algumas pesquisadoras indígenas latino-americanas, a ideia de corpo-território abrange as violências coloniais, patriarcais e raciais sofridas pelas mulheres, bem como a exploração do território pertencente à sua comunidade (Cabnal, 2010).

As questões e o ativismo ligados ao direito à terra e a um modo de vida conectado a ela são abordagens constantes por cineastas indígenas, ou seja, o corpo diretamente imerso no campo político do território. Dessa forma, refletimos sobre a presença das cineastas indígenas como uma possibilidade de construção de um arquivo vivo dos conhecimentos ancestrais dos povos originários, já que muitos saberes, práticas e línguas desapareceram no processo de invasão europeia em terras brasileiras. Por meio do compartilhamento de cartas, Michele, Patrícia, Graciela e Sophia fazem das imagens uma forma de testemunho resistente de suas culturas. A partir de seus corpos, inseridos no cotidiano, elas refletem sobre o passado e abrem caminhos para pensar o futuro. Segundo as diretoras,

Nhemongueta é um termo em Guaraní para 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 – conversas com amigas/os e/ou parentes, pessoas próximas ‘Nhemongueta Kunhã Mbaraete’ em Guaraní Kaiowá e Mbyá é ‘Conversas entre mulheres guerreiras’. Fofocar remete a uma ação de resiliência e resistência ancestral de sobrevivência (em referência à antropóloga e curadora Sandra Benites), gesto feito por muitas gerações de mulheres indígenas e não indígenas para existir. Aqui, ressignificamos o termo ‘fofoca’, que por muitas vezes possui tom pejorativo dentro da sociedade não indígena ocidental. Nosso Nhemongueta tece uma negociação cultural de culturas distintas e singulares, sobre as vivências destas mulheres, como artistas, indígenas, não indígena e cineastas, e na criação a partir das diferenças (Michele Kaiowá (MS)... IMS, 2020).

A troca das cartas visuais demonstra um momento de intimidade e confiança manifestadas a partir de uma consciência de gênero.³ As realizadoras buscaram nas imagens o lugar para expressão dos sentimentos íntimos em um dos momentos mais dramáticos do século XXI, o enfrentamento à pandemia da COVID-19. Assim, por

3. Tornar-se consciente do próprio gênero é uma ação que entrelaça experiência e linguagem. As experiências de racismo e preconceito vivenciadas pelo colonialismo deixam marcas e levam muitas sujeitas a buscarem formas de transformar suas realidades. Assim, a tomada de consciência de gênero é uma forma de reconhecimento das próprias opressões (Martinez, 2021).

meio da troca de afetos visuais, elas traçaram uma amizade ao compartilharem os seus cotidianos, suas tradições e os aconselhamentos dos seus ancestrais.

O cotidiano funciona como uma gramática temporal composta de memórias do passado, de ancestrais que dialogam com o presente e se incorporam às práticas cotidianas dessas autoras-personagens. De alguma forma, essas mulheres fazem de seu cotidiano um arquivo de suas histórias, a partir de uma “gramática da futuridade condicional” (Campt, 2017, p. 114, tradução nossa), ou seja, já que os registros do passado são escassos, construiremos um novo. Esse tempo verbal, que Tina Campt (2017) chama de *futuridade*,⁴ não está relacionado a uma questão de “esperança” — embora esteja conectado a uma ideia de aspiração —, mas sim a um futuro da possibilidade, o poder de imaginar além dos fatos atuais. Por meio da imaginação, as trocas de vídeo-cartas possibilitam não só que as realizadoras interajam umas com as outras como também com outros tempos e divindades.

Não podemos esquecer que, apesar de um arquivo escasso, a tradição oral foi a principal forma de resistência da memória, assim como as vestimentas, as pinturas e tudo aquilo que se registrou no corpo e foi transmitido de geração em geração. Nesse sentido, os registros audiovisuais e os meios de comunicação surgem para os povos originários como mais uma maneira de preservação das tradições e de defesa de um ponto de vista que parte da sua própria cultura e comunidade. Assim, a apropriação do aparato fotográfico, “indigenizando-o” (Alvarenga, 2019), torna-se uma forma de escrita da própria história, sem alterações externas ou distorcidas.

Em uma das cartas da segunda conversa, Michele conta que perguntou à sua avó o que deveria filmar. A avó lhe disse que era importante mostrar o processo de feitura da tinta para as pinturas corporais. Notamos a presença da voz do arquivo oral na transmissão dos saberes que envolvem as práticas indígenas: a avó compartilha seu conhecimento com a neta, o *Nhemongueta* no cotidiano de Michele. Ela filma todo o processo de fabricação da tinta, desde a colheita do urucum até a pintura corporal, narrando que foram oito horas de trabalho. A montagem da vídeo-carta surge como uma estratégia essencial para que possamos observar a completude do feitura da tinta (Figura 1). A cineasta-personagem, então, discorre sobre a importância de ver a avó produzindo a tinta, relatando que ela aprendeu com seus ancestrais e que, provavelmente, transmitirá esse conhecimento às próximas gerações. Assim, a ausência do arquivo imagético e a presença da oralidade fez com que Michele e as outras realizadoras buscassem suas histórias em outras fontes, reconstruindo um passado para que haja futuro. Essas fontes são diversas: estão nas memórias da avó, em Deus (*Nhanderu* para os Guarani), nas crianças ou nos corpos presentes que constroem o cotidiano.

4. No livro *Listening Images* (2017), Tina Campt refere-se a “Futurity”.

Além disso, ressaltamos a importância de estabelecer uma conexão com os elementos da comunidade, humanos e não humanos, tornando a realização das imagens um fazer coletivo. Isso se dá pela comunicação com outras gerações de mulheres — a avó de Michele, a mãe de Graciela, a filha de Graciela — ou até mesmo pelas formigas filmadas por Patrícia, pelos elementos da natureza e pelos territórios em cena, todos aparecem constantemente como personagens e agentes, formando uma teia de conexões. Dessa maneira, nas trocas de cartas entre essas mulheres de diferentes etnias, constrói-se uma rede a partir de uma identificação diante de uma política de gênero. Assim, com base nas vivências em suas comunidades, elas destacam uma identificação comum umas com as outras, relacionada às suas relações com os demais membros da aldeia, bem como com seu espaço físico e espiritual. Ademais, no compartilhamento das cartas, manifesta-se o desejo de construir um arquivo imagético de suas histórias, dividindo com suas amigas seus processos de identificação, que começam, sobretudo, pela compreensão do que significa ser mulher no mundo. Apesar das diferenças entre elas, a política de gênero e a afirmação de se reconhecer como mulher, e como mulher indígena, criam conexões entre si, e a imagem aparece como mediadora dessa prática coletiva.

Por isso, nos interessa pensar o cinema de mulheres indígenas como uma ação do comum enfatizando a relação com e entre mulheres. Dessa maneira, destacamos o entre, pois acreditamos que esse é ponto específico do encontro, é no entre que o coletivo de mulheres cria sua rede e é ali, nesse espaço de trânsito e fronteira, onde as cartas surgem. Pensar o entre é enfatizar o elo e destacar a relação. No entre, reside a tentativa de enxergar juntas, construindo conexões parciais que podem dar origem a novos diálogos e narrativas. O fazer compartilhado entre as mulheres indígenas no audiovisual, nos convoca à capacidade de partilha na tentativa de não apagamento da diferença. Dessa maneira, reforçamos a importância desse espaço entre mulheres, que acontece no encontro, na partilha, “[...] o que é cinemático, poético e político *floresce* nas fronteiras do cinema, da poesia e da política” (Minh-ha, 2015, p. 21).

IMAGENS RESISTENTES E UMA ARTE ENGAJADA

A troca de vídeo-cartas realizada por quatro cineastas traz para a discussão epistemológica o que entendemos como arte indígena ou cinema indígena, ou melhor, como podemos questionar essas categorias como definidoras de um tipo específico de linguagem artística. Jota Mombaça, ou Monstra Errática e Mc K-trina, artista não binária e anticolonial,

escreveu um texto para o centro de pesquisa do Museu de Arte de São Paulo (MASP), intitulado *A Plantação Cognitiva* (2020), no qual inicia com a epígrafe de um trecho da música “Imortais e Fatais”, de Baco Exu do Blues: “Meus ancestrais todos foram vendidos, deve ser por isso que meu som vende”. Ela complementa (Mombaça, 2020, p. 3):

[...] Deve ser por isso que este texto vende. Ou que, do ponto de vista de certas instituições, a explosão de arte e pensamento negros e anticoloniais, que parecem definir hoje os rumos dos sistemas de arte e produção de conhecimento em escala global, seja referida como uma moda, uma tendência de mercado.

O que Mombaça (2020) está questionando é quase uma imagem de reprodução, ou uma tendência histórica, da prática de adquirir corpos negros, indígenas ou dissidentes. Mais ainda, o discurso revestido de “inclusão” das pessoas fora de um eixo privilegiado da branquitude — que historicamente formatou o campo artístico brasileiro — está de mãos dadas com as políticas de representatividade, que vendem uma ideia de “empoderamento” das minorias sociais.

O texto de Jota Mombaça (2020) dialoga com o artigo *The Artist as Ethnographer?*, de 1995, do crítico de arte e pesquisador Hal Foster. Foster (1995) desenvolve uma análise sobre a insistência das instituições artísticas para que o artista contemporâneo assuma o papel social de “outro” cultural e/ou ético, diferenciado de um sujeito hegemônico. Foster (1995) propõe uma hipótese baseada em três pressupostos. Primeiro, há a suposição de que o artista deve ocupar um lugar de transformação social, ou até mesmo um lugar oprimido e subalterno no campo produtivista e proletário explorado. Segundo, a suposição de que esse “outro” — o artista — está sempre fora, o que, por si só, seria um sinal de subversão. A terceira suposição é de que o artista, sendo reconhecido como “outro”, automaticamente possui um lugar de alteridade transformadora, sem, contudo, analisar a complexidade de cada sujeito inserido no campo das artes.

A partir desses três pressupostos, Foster (1995) discorre sobre o perigo do “patrocínio ideológico”, que seria um jogo entre o artista, o crítico e o historiador. Os dois últimos projetam sua prática no campo do primeiro, onde o trabalho é lido como inovação política. Além disso, este “outro”, o artista, lido pelo mercado das artes como um ser socialmente oprimido e, como consequência, alguém que busca transformações políticas, teria a possibilidade de acessar processos psíquicos e sociais exclusivos, algo que seria inacessível a outros sujeitos. Notamos que há uma crítica a esse papel do artista no final do século XX e início do século XXI, e até mesmo uma responsabilidade social que, muitas vezes, nem sempre cabe ao desejo do próprio artista.

O momento histórico da “virada etnográfica” (Foster, 1995), final do século XX, entre as décadas de 1980 e 1990 — e que arriscamos dizer que está ainda mais consolidado no século XXI —, é marcado pelas instituições artísticas que começam a se dedicar e se interessar por temáticas identitárias. Da mesma forma, os artistas passam a incorporar métodos e pesquisas do campo da antropologia, explorando temas culturais, sociais e políticos em seus trabalhos. Para Foster (1995), essa prática acaba reproduzindo um *fetichismo da alteridade*, uma forma de essencialização e romantização do “outro”.

O que questionamos é que a “virada etnográfica” (Foster, 1995) foi e ainda é um longo caminho de formalização e legitimação que as instituições artísticas construíram para designar as formas e prestígios do fazer artístico. Como afirma Mombaça (2020), o que parece definir hoje os rumos dos sistemas de arte são os pensamentos anti-coloniais, seja no conhecimento global, ou uma moda, ou uma tendência de mercado. Apesar de todo o debate por trás de uma essencialização do cinema e das artes produzidos por pessoas indígenas, podemos dizer que existe uma peculiaridade no regime imagético que se fortaleceu nas últimas décadas com esse cinema.

Dessa maneira, e inspiradas nas palavras de Foster (1995) e Mombaça (2020), questionamos: o que seria um cinema indígena? Ou um cinema de mulheres? Essas categorias dizem algo sobre a produção estética das imagens criadas por esses grupos sociais? Existe realmente um regime de imagem próprio que chamamos de cinema indígena? Uma coisa podemos afirmar: cinema indígena é cinema. E, talvez, o que o torna indígena seja a possível herança de uma prática de coletividade dos povos originários, que foi levada para a forma de fazer cinema. A nosso ver, reforçamos e utilizamos a categoria cinema indígena, pois acreditamos que esse cinema surge também por meio das práticas coletivas presentes no ato de produção das imagens. Isso não se limita apenas ao fazer compartilhado entre mais de uma pessoa, mas à compreensão da dimensão da imagem inserida no contexto da aldeia.

André Brasil (2021) ao discorrer sobre as problemáticas e insuficiências sobre o termo “cinema indígena”, afirma que o conceito foi alvo de diversas críticas. Entre elas, a idealização de um cinema menos sofisticado em comparação com a tradição do cinema ocidental, e ainda, que é realizado dentro de um processo de formação, o que o institui como algo precário ou menor. André Brasil (2021), que, assim como nós, opta por utilizar o termo, defende que esse cinema possui suas especificidades, realizado a partir das experiências históricas e cosmológicas de cada etnia. Entretanto, ele também pode se configurar por estratégias de regimes estéticos formais, como na sua distribuição em festivais de cinema, salas de exibição e plataformas de *streaming*. Isto posto, o cinema indí-

gena preserva a herança do conceito de *cinema* e, ao mesmo tempo, de *indígena*, mesclando as origens estéticas de ambas, assim como as formas de circulação e exibição.

Desse modo, reforçamos a hipótese levantada por Brasil (2021) de que os filmes indígenas fazem parte de um duplo regime de elaboração e de circulação do conhecimento. Um primeiro regime é institucional, do cinema enquanto narrativa poética, herdeiro de uma forma do autor, da propriedade intelectual em que se consolidou historicamente. Um segundo, é o regime dos saberes tradicionais, ligados aos povos originários e aos territórios em que esses filmes são feitos. Há uma constante negociação entre esses dois regimes, um não se submete ao outro, mas existe um processo de mediação de uma sociabilidade, em que, no contexto das aldeias, há uma recusa da ideia de que o filme seja um processo individualizante, buscando, em vez disso, uma construção coletiva.

Isso não significa que a assinatura nos filmes deixe de ser feita pela pessoa responsável pela realização e autoria (Brasil, 2021). No entanto, essas assinaturas e as formas estéticas dos filmes podem ser tensionadas, atravessadas e negociadas pelos processos coletivos (Brasil, 2021). Nesse sentido, refletimos sobre o trabalho *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* (2020) como um espaço de resistência coletiva do cinema realizado por mulheres indígenas. Embora cada realizadora seja responsável por sua carta, percebemos no processo diversos elementos de suas comunidades que se tensionam e se entrelaçam na realização da obra-processo.

IMAGEM RESISTENTE PARA QUE HAJA ARQUIVO

Podemos dizer que a história se reformula na oralidade dessas jovens mulheres cineastas, cujo gesto se apresenta como um resquício do testemunho, na medida em que o genocídio dos povos originários levou consigo saberes e memórias. Portanto, elas são os testemunhos dos que não puderam testemunhar (Agamben, 2008). Durante as narrativas das cartas, notamos a presença do encontro com saberes ancestrais, seja por meio das conversas com as avós, seja por meio de *Nhanderu* — “Deus” em Guarani —, ou pelo simples fato de existir.

Saidiya Hartman (2020), pesquisadora estadunidense dedicada ao estudo dos arquivos das pessoas negras que foram escravizadas, deparou-se com diversos arquivos violentos sobre a história dessas pessoas e, até mesmo, com a escassez de arquivos. Ela propõe um processo de fabulação crítica dos arquivos, ou até da falta deles, evidenciando

suas limitações. No artigo “Vênus em Dois Atos”, ela sugere um processo historiográfico que se conecta à criação da fabulação crítica. Ou seja, já que não temos o arquivo de determinado acontecimento, pessoa ou etnia, trazemos para a narrativa ficcional a imaginação desse universo especulativo, a fim de tensionar as lacunas do arquivo. Como podemos desenvolver a partir da fissura do arquivo, ou do que restou do testemunho de uma etnia ou cultura?

Dessa maneira, a partir da ideia de tempo — em inglês *tense*, em português tempo verbal — desenvolvida por Tina Campt (2017), refletimos sobre as imagens produzidas nas vídeo-cartas das mulheres indígenas cineastas como uma forma de testemunho elaborado no presente. Campt (2017) desenvolve um pensamento sobre uma possível gramática da futuridade negra, questionando: qual é o tempo verbal de um futuro feminista negro? Segundo ela, essa gramática está diretamente vinculada ao futuro da possibilidade ou ao futuro condicional. Esse futuro condicional se manifesta na capacidade de imaginar além das circunstâncias atuais. Campt (2017) localiza esse futuro nas práticas cotidianas das imagens das comunidades negras do passado, presente e futuro.

As vídeo-cartas podem ser analisadas como uma forma de sobrevivência de testemunhos historicamente privados de arquivos visuais. Essas cineastas se apresentam como documentos vivos da cultura e da realidade dessas mulheres, construindo um arquivo inserido na gramática de uma futuridade condicional — possível justamente para aqueles que foram privados de um registro imagético do passado. Assim, elas abrem caminhos para a criação de futuros, em um tempo verbal que preserva saberes e práticas dos povos originários. A partir de suas vivências nos territórios, essas cineastas nos convidam a imaginar histórias e narrativas de um tempo condicional, partindo de experiências cotidianas que, à primeira vista, poderiam parecer banais, mas que, na realidade, estão impregnadas de simbolismos das culturas sem arquivos do passado.

Notamos, nas vozes das cineastas indígenas, a possibilidade de resgatar “uma história fundamentada na impossibilidade – de escutar o não dito, traduzir palavras mal interpretadas e remodelar vidas desfiguradas” (Hartman, 2020, p. 15). Elas imaginam e reelaboram o tempo presente a partir da vivência em seus territórios de origem, fabulando histórias para um futuro permeado por vestígios do passado. Os territórios e as vivências das personagens/autoras filmados nas quatro cartas aparecem como dispositivo de memória marcado nas experiências delas na comunidade, seja com a floresta, ou com as outras pessoas que habitam a aldeia.

Em *Nhemongueta Kunhã Mbaraeate* há uma escrita da História do presente, um projeto de libertação das prisões visuais e dos estereótipos em que os povos originários foram retratados desde a colonização. Para Hartman

(2020, p. 17), narrar a História do presente é uma maneira de lutar para iluminar as vidas dos mortos e para imaginar um estado livre como “antecipado futuro dessa escrita”. O método da fabulação crítica de Hartman enlaça os fios que compõem o presente, passado e futuro, recontando a história dos povos do passado por meio do presente. As cineastas de *Nhemongueta* colocam em diálogo as experiências cotidianas de suas vidas com o território ao qual pertencem, de uma forma muito entrelaçada, criando redes entre os mais antigos, as crianças, os filhos e a própria história individual de cada uma. Essa rede temporal abre possibilidades para a construção de um arquivo vivo da história das mulheres indígenas. Em diversas imagens, elas colocam seus corpos inseridos no território — como parte de uma história ancestral, da etnia de cada uma —, elaborando sobre os antepassados, para um possível futuro pós-pandêmico.

A consciência de gênero é o fio condutor entre as gerações passadas e futuras, e esse enlace é mediado pela relação delas com o território. Como já mencionamos, essa consciência perpassa o reconhecimento de ser mulher indígena, além de marcar o próprio corpo na história de um país que violou as memórias dos povos originários. Em *Nhemongueta*, vemos como seus corpos estão diretamente conectados com a cultura de seu território, nos espaços das casas e fora delas. Percebemos uma maneira de pensar as identidades em relação à comunidade, ao próprio território e à terra onde vivem. Como descreve Lorena Cabnal (2010), é necessário defender a perspectiva histórica do nosso território-corpo-terra. Esses elementos não apenas dialogam entre si, mas estão imbricados uns nos outros, constituindo a mesma noção de sujeita. Ou seja, enfatiza-se a resistência das vivências cotidianas, que são permeadas também por violências e opressões históricas. A violência sofrida pelo território é uma continuidade da opressão que o corpo pode sofrer. Não existem fronteiras entre esses elementos.

Clarisse Alvarenga (2019) desenvolve uma análise sobre o cinema feito por mulheres ameríndias, e afirma que na última década, homens e mulheres indígenas deixaram de ser apenas objeto do olhar e passaram a se apropriar do aparato cinematográfico, indigenizando-o. Indigenizar o aparato fotográfico, indigenizar a estética dos filmes, inventando novas formas cinematográficas, dentro do convívio da aldeia, devolvendo as imagens para a comunidade, resignificando-as, refazendo-as, entendendo que elas tomam parte de processos sociais e subjetivos mais amplos. Ou seja, indigenizar o equipamento fotográfico é uma forma de desconstruir essa estrutura, já que os arquivos europeus nunca permitiram contar a história dos povos originários. De alguma maneira, as diretoras se utilizam da fabulação crítica para contar suas próprias histórias, reencontrar seus ancestrais e se conectar com saberes que foram extintos. Elas criam história no que resta, nos espaços silenciosos (Hartman, 2022).

AS VÍDEO-CARTAS E AS IMAGENS RESISTENTES

As vídeo-cartas aparecem como uma possibilidade de arquivo por meio de “(...) um cinema documental que não se relaciona com um real dado nem com identidades estagnadas, que não busca a verdade e que não tem certezas. Este cinema deseja falar de processos e transformações, de encontros e relações” (Ruiz, 2009, p. 11). Trata-se de um cinema em que, a partir do processo, situações surgem e abrem possibilidades para que essa “nova” história — chamada de “nova” por aparecer de maneira única, atravessada pela imagem — possa ser contada. A rede de comunicação criada pelas vídeo-cartas possibilita a expressão mais profunda de afetos e relações por meio do compartilhamento de experiências individuais. A sujeita, que também é o próprio objeto filmado, propõe-se a uma alteração do seu cotidiano e território ao transformá-lo em imagem. Ou seja, na escolha de filmar o cotidiano, instaura-se uma “situação extracotidiana”, já que o fazer imagens transforma o real presente e cria uma situação nova para as pessoas que habitam esse espaço.

Podemos perceber em *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* (2020) a relação e a interação dos corpos das personagens/autoras com o território, seja a aldeia ou fora dela, como uma aliança que cruza suas existências. A luta pela terra é uma temática preponderante dos povos originários na contemporaneidade e, sem dúvida, essa é uma temática constante que aparece nos filmes dirigidos por mulheres indígenas.

Em *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* (2020), as cineastas apresentam seus territórios umas às outras, mostrando sua casa, a materialidade do espaço, a plantação e os deslocamentos. No entanto, elas vão ainda mais longe, pois também falam da relação entre seus corpos e o real, e o modo pelo qual suas corporeidades se apresentam como testemunhos dos territórios. Esses corpos-territórios são como dispositivo de memória, representados, tanto na presença delas em cena, como também com a câmera na mão. Esse corpo com a câmera, que caminha livre e funciona como um tripé (Pinheiro, 2020), é um possível testemunho da cultura de cada uma delas, levando para o cinema gestos cotidianos que poderiam ser banais, mas, na verdade, são um convite do encontro com o real.

Os corpos das mulheres indígenas cineastas estão intensamente conectados aos meios em que vivem, aos seus modos de vida, às pessoas da aldeia, à floresta, ou seja, a tudo o que compõe a comunidade. A relação da mulher indígena com o território enfatiza o corpo como um território de resistência contra as diversas violências históricas vividas ao longo do processo colonial (Cabnal, 2010; Paredes, 2014). Para Lorena Cabnal (2010) e Julieta Paredes (2010), as mulheres indígenas são vistas como agentes de transformação social, já que suas formas de resistência

são também uma maneira de proteger o território e fortalecer as práticas coletivas. Ou seja, a defesa do território está diretamente conectada à libertação dos corpos das mulheres por meio de práticas ancestrais e coletivas.

Lorena Cabnal (2010) recupera o termo *Abya Yala*, da língua dos povos indígenas Kuna,⁵ que significa “terra viva”, para se referir à América. O termo destaca as identidades indígenas dos povos originários e compreende o território como um organismo físico, psíquico, emocional e espiritual das mulheres, assim como a natureza, a água e o rio. Para Cabnal (2010), corpo e território estão entrelaçados numa relação de codependência. Essa relação é o que fundamenta o conceito de corpo-território, que busca explicar como os processos de colonização também buscaram estabelecer uma dominação sobre os corpos das mulheres.

Quando esses corpos-territórios se transformam em cinema, carregam em suas imagens as vivências cotidianas das experiências de trânsito desse corpo no espaço. Não são apenas as vivências e os conflitos individuais que entram em cena, mas também os corpos inseridos no contexto comunitário. Em outras palavras, tudo que afeta a individualidade afeta a comunidade como um todo. A sujeita inserida na sua comunidade constrói sua noção identitária e elabora sua subjetividade. As vídeo-cartas foram realizadas no período da pandemia da COVID-19, evidenciando que o isolamento delas é, na verdade, um isolamento comunitário. Elas não estão sozinhas, isoladas em suas casas; estão inseridas no todo, com seu povo, com sua etnia, no território que lhes pertence e pertence a todos.

Realizadas com imagens de celular e voz *over*, as cartas refletem sobre as questões relevantes do momento em que vivem, o ano de 2020, uma das piores fases da pandemia. Por meio de reflexões profundas, as falas dialogam com as imagens, sem descrevê-las, mas cumprindo cada uma o seu papel. As imagens são elaboradas de forma livre, trazendo uma estética do cotidiano e refletindo as vivências das cineastas em suas comunidades. Cada uma filma as peculiaridades de sua experiência, inclusive, a única não indígena da troca de cartas, Sophia, também registra seu cotidiano de isolamento.

A primeira carta é uma resposta de Michele a Patrícia. Já mencionamos anteriormente, quando Michele pede assistência à avó na decisão sobre o seu roteiro de filmagem. Após acompanhar a avó em todas as etapas da produção da tinta de urucum, ela pinta seu rosto diante da câmera, demarcando a simbologia da sua cultura, a ancestralidade que também está presente na sua narração. Ela nos conta, em voz *off*, que sua avó lhe revelou um grande segredo durante a produção da tinta, e então diz: “Ela é filha caçula de Nhanderu. A única sobrevivente. Por isso ela me ensinou.” A única sobrevivente, afirma Michele que destaca a importância da transmissão do conhecimento.

5. Os Kunas são os povos originários do Panamá e noroeste da Colômbia, falam uma língua da família chibcha (Cabnal, 2010).

Notamos a importância da relação de respeito com o conhecimento dos mais velhos para a manutenção das memórias. Os mais velhos são testemunhas das histórias e saberes da cultura, sendo os principais transmissores dos conhecimentos. Michele fala sobre o território, a reza, sua avó e seu corpo, todos esses elementos são testemunhos de sua ancestralidade, da permanência de sua existência e de sua continuidade. Quando Michele afirma que sua avó é a única sobrevivente, caçula de Nhanderu, a imagem mostra a tinta sendo fervida. Nesse momento, já podemos notar a construção de um arquivo, uma vez que não existem registros visuais desse passado, a memória que resta está na oralidade da sua avó, “ela é a única sobrevivente” e provavelmente a única capaz de transmitir alguns desses conhecimentos (Figura 1). Além disso, o conhecimento dela é tão raro que se torna um segredo.



Figura 1. Michele cozinha a tinta de urucum com a sua avó.

Fonte: Frame da obra-processo *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* - Conversa 2 (2020).

A próxima carta é de Graciela para Sophia que elucubra também sobre sua condição de mulher indígena portadora de um conhecimento e de um saber. Graciela reflete sobre a sua escolha de ser cineasta e como a representação das mulheres indígenas é feita de maneira perversa na sociedade ocidental. Assim, ela desenvolve: “[...] eu não sou um corpo desconexo do mundo, meu corpo tem histórias, marcas, sentimentos, pensamentos e poderes que muitas vezes até eu desconheço. E por isso a minha busca de estar presente nesse lugar, um lugar marcado pelo privilégio branco”.

O corpo da Graciela é um corpo composto de memória ancestral, cheio de marcas da sua vida individual e coletiva na aldeia (Figura 2). Ela escolheu resistir por meio das imagens, utilizando-se de um aparato colonial, a câmera fotográfica, indigenizando-o, tornando-o parte da sua realidade e da sua forma de ver o mundo. Ou melhor, Graciela transforma sua história e de sua família em arquivo para a construção de um futuro indígena.



Da esquerda para a direita: Figura 2 (Graciela se arruma no espelho); Figura 3 (Patrícia penteando os cabelos); Figura 4 (Patrícia comendo bergamota).
Fonte: Frames da obra-processo *Nhemongueta Kunhã Mbaraete - Conversa 2* (2020).

A terceira carta é de Patrícia para Michele, que, em seu cotidiano e nos afazeres diários, reflete sobre o momento vivido durante a pandemia. Ela filma as formigas em sua plantação, trazendo uma reflexão de um microespaço para algo macro: a experiência de vivenciar a pandemia de COVID-19. Patrícia se filma penteando os cabelos (Figura 3), comendo bergamota (Figura 4) e em planos longos, nos quais sua voz em *off* reflete sobre as questões cotidianas de sua presença no mundo. Há também silêncios, apenas seu gesto, como um encontro com o real, com seu cotidiano mais banal. As imagens de Patrícia evidenciam um silêncio que ruma práticas de recusa, de corpos que se negam a ser colonizados. Inspiradas em Tina Campt (2020), podemos dizer, que no silêncio presente na

carta visual de Patrícia, sente-se o tempo verbal da futuridade gramatical proposta pela autora. Entre o silêncio e o cotidiano, há uma relação mediada pelas “práticas cotidianas de recusa” (Campt, 2017, p. 4, tradução nossa).⁶

Por último, Sophia, está na casa da mãe no interior de Goiás, a única não-indígena das trocas de vídeo-cartas, também reforça por meio da sua ancestralidade a sua resistência como mulher. Em um momento da sua carta, Sophia descasca uma espiga de milho, ao mesmo tempo em que debulha as suas memórias da infância por meio das fotos na roça, onde os seus antepassados viviam. Sophia é a única não indígena das vídeo-cartas, a única que apresenta fotografias como arquivo dos seus ancestrais (Figura 5). Nas vídeo-cartas, as mulheres indígenas buscaram na oralidade, na conversa com os mais velhos e nas práticas cotidianas os seus arquivos do passado, já Sophia busca nos arquivos materiais, onde podemos ver seus familiares, imagens da sua infância em espaços que já não existem mais. As outras autoras buscaram essas histórias no presente, elaborando, a futuridade condicional (Campt, 2017), imaginando o passado para que haja um novo futuro.

6. No original: “everyday practices of refusal” (Campt, 2017, p. 4)



Figura 5. Imagem de Sophia criança.
Fonte: Frames da obra-processo
*Nhemongueta Kunhã Mbaraete -
Conversa 2* (2020).

As cartas trocadas por essas quatro mulheres evidenciam, por meio de imagens, a necessidade de aliança desenvolvida por mulheres em um momento em que a política de prevenção à pandemia de COVID-19 estava escolhendo quem vivia ou quem morria. A aliança entre essas mulheres funcionou como enunciação de um testemunho quase invisível frente a uma política que apaga as culturas indígenas. Essas quatro mulheres se colocam nas cartas como autoras e personagens das suas próprias histórias.

Quando falamos de imagens em movimento, podemos afirmar que o ato de filmar e produzir imagens pode ser visto como um evento,⁷ uma vez que reúne pessoas diferentes na construção de um momento único, envolvendo quem filma, quem é filmado e as espectadoras. No caso das cartas, as diretoras saem de trás da câmera e tornam-se as próprias personagens, e vice-versa. O evento da filmagem acontece quando as realidades escapam e invadem a tela, indo além do que foi planejado filmar. Partimos de cenas com gestos performáticos conscientes — como na atuação em planos longos ao comer uma bergamota, passar um batom, pentear o cabelo ou lavar a louça — para planos que incluem outras pessoas em cena, a tinta sendo preparada, as mulheres dançando ou as crianças brincando. No improviso em cena, percebemos um real que irrompe na tela. Dessa forma, há um evento que conecta ancestrais, deuses, território, familiares e nós, espectadores e espectadoras, que, muitas vezes, não somos indígenas, mas também fazemos parte desse entrelaçado de experiências.

7. Para Ariella Aisha Azoulay (2008), o “evento fotográfico” é um encontro entre vários protagonistas: o fotógrafo, o fotografado, a câmera e o espectador. É importante compreender a fotografia como um produto desse encontro e permitir o olhar do que está fora de quadro. Ou seja, o dentro e o fora do enquadramento podem ser percebidos no momento em que a fotografia é visualizada. A relação entre quem está dentro e quem está fora do quadro torna-se menos discrepante quando compreendemos o evento fotográfico. Todas as partes envolvidas participam dessa comunhão essencial para a produção das imagens. Aqui, nos referimos ao evento da filmagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS E UMA RESISTÊNCIA QUE NÃO CESSA

Sandra Benites (2018), pesquisadora Guarani Nhandewa, explica que, na sociedade Guarani, o corpo e a língua são as bases da sabedoria. “A construção dos corpos físicos e simbólicos se faz de acordo com as necessidades e os ambientes, sempre levando em consideração a cosmologia e os costumes Guarani” (Benites, 2018, p. 5). Para os Guarani, cada sujeito é um ser único, mas suas experiências individuais se refletem no coletivo, de modo a organizar ou desorganizar o todo: “[...] a ação de um se lança para o coletivo para que o ritmo seja da comunidade” (Benites, 2018, p. 6).

Assim, a coletividade e a relação direta das sujeitas com o território são refletidas nas imagens. O corpo se entrelaça com o “território terra” (Cabnal, 2010) como forma de resistência ao sistema patriarcal e colonial, que viola os direitos dos povos originários em toda a América, Abya Yala. As mulheres indígenas cineastas colocam o seus

corpos em cena transformando suas histórias individuais em histórias coletivas de suas aldeias, compartilhando cartas e construindo um outro coletivo entre mulheres de diferentes etnias.

Defendemos que a produção de imagens para as mulheres indígenas surge como uma forma de fortalecimento de suas próprias histórias, seja como testemunho de suas vivências, seja para a construção imagética dos arquivos de sua cultura e ancestralidade. Percebemos, nas imagens, uma relação profunda de intimidade e cumplicidade com o cotidiano, abrindo espaço para as coletividades. Através da realização de seus filmes e da troca entre elas, as mulheres indígenas constroem seu coletivo, produzem seus próprios testemunhos e elaboram uma nova história, possibilitando a existência de seu fazer cinema.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.
- ALVARENGA, Clarisse. "O caminho do retorno: o cinema feito pelas cineastas ameríndias". In. HOLANDA, Karla (org.). *Cinema de mulheres*. Rio de Janeiro: Numa, 2019.
- BENITES, Sandra. *Viver na língua guarani Nhandewa (mulher falando)*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, UFRJ, 2018.
- BRASIL, André. "Cineastas-guardiões: hipótese sobre a autoria no cinema indígena". In. ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 30., 2021, São Paulo. *Anais [...]* São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2021.
- CABNAL, Lorena. "Acercamiento a la construcción del pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala". In. *Feminismos diversos: el feminismo comunitario*. España: ACSUR – Las Segovias, 2010.
- CAMPT, Tina. *Listening to Images*. New York: Duke University Press, 2017.
- FOSTER, Hal. "The Artist as Ethnographer?". In. MARCUS, George E.; MYERS, Fred R. (eds.). *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1995.
- HARTMAN, Saidiya. "Vênus em dois atos". *Eco-Pós*, v. 23, n. 3, 2020.
- HARTMAN, Saidiya. "Uma figura menor". In. *Vidas rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encenqueiras e queers radicais*. São Paulo: Fósforo, 2022.
- MARTINEZ, Fabiana Jordão. "Militantes e radicais da quarta onda: o feminismo na era digital". *Revista Estudos Feministas*, [S. l.], v. 29, n. 3, 2021. DOI: 10.1590/1806-9584-2021v29n370177. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/70177>. Acesso em: 1 de setembro de 2025.
- MICHELE KAIOWÁ (MS)... IMS, 2020. Disponível em: <https://ims.com.br/convida/michele-kaio-wa-graciela-guarani-patricia-ferreira-para-yxapy-sophia-pinheiro/>. Acesso em: 10 de março de 2025.
- MINH-HA. Trinh T. "Não pare no escuro (declaração da artista)". In. *O cinema de Trinh T. Minh-ha*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural RJ, 2015.
- MOMBAÇA, Jota. *A plantação cognitiva, arte e descolonização*. São Paulo: MASP Afterall, 2020.
- PAREDES, Julieta. *Hilando fino: desde el feminismo comunitario*. 2. ed. México: Cooperativa El Rebozo, 2014.
- PINHEIRO, Sophia. "Fazer filmes e fazer-se no cinema indígena de mulheres indígenas com Patrícia Ferreira Pará Yxapy". *Teoria e Cultura*, v. 15, n. 3, dez. 2020, p. 161-176.
- RUIZ, Coraci Bartman. *Documentário-dispositivo e vídeo-cartas: aproximações*. 2009. Dissertação de Mestrado em Multimeios, Unicamp, 2009.

DISPONIBILIDADE DE DADOS

Os autores confirmam que os dados que apoiam os resultados deste estudo estão disponíveis no artigo.

CONFLITO DE INTERESSE

Os autores declaram que não há conflito de interesse.

EDITOR(A)(ES) RESPONSÁVEL(IS)

Rafael Romão Silva

Tainá Xavier

ASSISTENTE EDITORIAL

Pedro Pone

Renata Masini Hein

DADOS EDITORIAIS

Recebido em 02/04/2025

Aprovado em 16/12/2025



Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença **Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CCBY)**.

Os autores retêm todos os direitos autorais, transferindo para a Revista *A Barca* o direito de realizar a publicação original e mantê-la sempre atualizada.