

Graciela Guarani, Michele Kaiowá, Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Sophia Pinheiro são as idealizadoras do projeto *Nhemongueta Kunhã Mbaraete*², desenvolvido a partir da troca de dezesseis vídeo-cartas entre as cineastas e amigas, durante os primeiros meses de pandemia de covid-19. As correspondências por cartas em vídeo formam quatro filmes (intitulados como “Conversas”), cada um composto por uma vídeo-carta de cada cineasta. O presente trabalho focaliza a atenção em produções de Graciela Guarani com o interesse de refletir sobre a articulação entre modos de *ver*, de (se) *mostrar* e de ser visto acionada pela cineasta em suas vídeo-cartas.³ Defendo que Graciela agencia uma crítica audiovisual a um tipo de tutela representacional, centralizada na semelhança e na identidade. Tal problematização fílmica não consta apenas no relato verbal da cineasta, mas é uma construção audiovisual. As imagens, mais que ilustração do dito, compõem um pensamento fílmico em deslocamento que expande fronteiras e acionam conceitos outros sobre o cinema.

A partir das interligações propostas entre corpo, território e imagem – conceitos que neste trabalho são desenvolvidos a partir de diálogos com as pesquisadoras indígenas Célia Xakriabá (2019) e Sandra Benites (2018) e –, é possível perceber, especialmente em cenas da primeira vídeo-carta de Graciela, em *Conversas* n.1⁴, uma série de questionamentos e deslocamentos visuais que tematizam a construção de imagens em nossa sociedade. Ao se contrapor à tutela representacional, Graciela recria seu corpo em cena com as filmagens de si, acionando o que bell hooks (2019) chama de “contraolhar”, um modo de ver e de se mostrar desestabilizador de demarcações e enquadramentos. O gesto fílmico da cineasta apresenta uma habilidade de trabalhar o invisível em cena, de escapar de enquadramentos e de transformar o próprio mundo das imagens, inserindo na tela jogos de espelhos que convocam o espectador a ir além das aparências.

Adentrando entrevistas de um espelho trincado

¹ Doutoranda em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

² 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 (NHEMONGUETA, 2020).

³ Pertencente ao povo Kaiowá, Graciela Guarani cresceu na Aldeia de Jaguapiru – localizada no município de Dourados, em Mato Grosso do Sul (MS) – e há mais de 10 anos vive em contexto urbano, residindo no interior de Pernambuco (PE), na Terra Indígena Pankararu, povo ao qual pertence o companheiro, Alexandre Pankararu.

⁴ O fato de o estudo focalizar a primeira vídeo-carta, não impede que as demais não possam ser acionadas ao longo da reflexão. As vídeo-cartas de Graciela se interconectam, elas dão corpo a um pensamento circular, permanentemente em construção, que está sempre indo e voltando no tempo operando transformações.

Na primeira vídeo-carta de Graciela Guarani, em *Conversas* n.1⁵, os raios dourados de sol tomam a cena e fazem brilhar o verde entre as placas de concreto, nutrem o caminhar de Tinia Hendy, filha da cineasta, redesenhando seus passos na superfície murada. Enquanto que, em voz *over*, Graciela cantarola a canção ancestral Guarani: “*Apycáva* vai pisar e criar de novo para mim. *Apycáva* vai pisar e criar de novo para mim. *Apycáva* vai pisar e criar de novo para mim. Ele vai fazer do brilho do seu enfeite um caminho luminoso para mim”.

A cena se configura como terreno para essa caminhada ancestral que, passo a passo, plano a plano, se abre ao desconhecido. As linhas retas se prolongam nas cenas seguintes, traçando outros rumos, contornando outras paisagens. Visualmente, esses traços se materializam nas rotas asfaltadas da cidade, alcançam fileiras de afiações elétricas que cortam o céu, se curvam em veredas da aldeia, emolduram miradas, traçam o horizonte por trás da mata, chegam no mar, onde acabam por se desmanchar nas águas. Essas linhas se conformam com a interpelação feita pela cineasta que, com boca e nariz cobertos pela máscara de proteção respiratória, reflete sobre seu transitar por diferentes coordenadas enquanto transita com sua bicicleta por diferentes coordenadas: “que caminho a gente está seguindo?”

Ao refletir sobre o momento de crise sanitária por covid-19, Graciela questiona o descompasso de uma sociedade que, como ela mesma diz em *Conversas* n.1, está adoecida pela “corrida desenfreada pelo progresso, pelo capital”, colocando em cena concepções contraditórias de defesa da vida – a cineasta destaca, por exemplo, a destruição das florestas em um contexto em que tantos morriam por falta de oxigênio, dependentes de um respirador.⁶ O questionamento da cineasta se soma à uma crítica que, construída ao longo das quatro vídeo-cartas, deflagra problemas acarretados pela disseminação de um olhar colonial, um tipo de olhar totalizador e homogeneizante que também se revela asfixiante.

Há mais de dez anos vivendo em contexto urbano, Graciela, em *Conversas* n.3⁷, diz que a cidade se tornou para ela “lugar de passagem” e compartilha com a interlocutora desta vídeo-carta, Michele Kaiowá, lembranças de vivências em Dourados, município que

⁵ Analiso imagens da primeira vídeo-carta de Graciela – “De Graciela para Patrícia” –, localizadas entre os minutos 7’20” e 15’40”, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=X7RLf1-TaRo>>.

⁶ A covid-19 tem como sintoma a dificuldade para respirar que pode evoluir para a síndrome respiratória aguda grave (SRAG). Luiz Amado e Ana Motta (2020, p. 343) mostram que as populações indígenas são mais vulneráveis à infecção: “Com base nos dados da APIB, denota-se que o índice de letalidade entre os povos indígenas é de 9,6%, enquanto que entre a população brasileira geral é de 5,6%.” (AMADO, MOTTA, 2020, p. 343). Os pesquisadores denunciam a subnotificação no número de casos durante a pandemia e atribuem o agravamento das contaminações à desinformação, à falta de políticas de enfrentamento atentas à diversidade de contextos, ao aumento da atividade garimpeira em Terras Indígenas, à baixa ou inexistente infraestrutura de saúde em aldeias, à dificuldade de acesso a serviços de saúde, dentre outros fatores.

⁷ A vídeo-carta “De Graciela para Michele” integra o filme *Conversas* n. 3 e está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EeozmlZ0Vks>>

incorpora as aldeias em que cada uma das cineastas cresceram. Os “olhares de desprezo” que, segundo Graciela, lhe acompanham desde a infância, seja na escola, seja nas idas de carroça à cidade, reativam memórias de episódios de racismo que a faziam se sentir como “uma atração de circo” – formas de uma cotidiana violência que ela, hoje, percebe retornar em algumas experiências escolares da filha. “Mas será que existe um rosto que defina o ser indígena, existe um cabelo certo, uma cor de pele correta?”, questiona a cineasta neste terceiro filme.

Em *Conversas* n.1, vamos nos envolvendo nessas linhas de um pensamento que é tecido áudio e visualmente, acionando reflexos de uma vida que também se realiza com as imagens e que é permeada de fissuras, como a que se materializa na tela a partir da trinca em um espelho a partir do qual a cineasta projeta seu corpo.⁸ O plano médio de quase 30 segundos nos convida a habitar a cena, criando uma imagem metarreflexiva, que nos envolve em um jogo de olhares e reenquadramentos, com diferentes possibilidades de espelhamento para esse corpo que, ele próprio, não se mostra vendo. No centro da tela, a diagonal da trinca ganha destaque e explicita o corte, produzindo duplicação de contornos, oferecendo também lacunas sem reflexo. A fissura ganha o primeiro plano e nos expõe um corpo aparentemente incompleto. Graciela, posicionada lateralmente no quadro, se expõe ao olhar alheio e, em voz *off*, questiona: “o reflexo do mundo está em nós. Que reflexo a gente vê hoje no espelho?”.

Tal provocação vai sendo desenvolvida em outras vídeo-cartas e fazendo emergir em primeiro plano a imagem pouco valorada em que mulheres indígenas são recorrentemente aprisionadas, como observa a cineasta, em *Conversas* n. 2⁹:

Como mulher indígena que transita entre lugares e está em constante negociação cultural, percebo que este lugar do meu feminino não existe no mundo do *karai* [não indígena], um mundo onde ser fêmea parece não ser muita valia para a maioria das pessoas desse mundo. (NHEMONGUETA, *Conversas* n. 2 “de Graciela para Sophia”, 2020).

Graciela destaca a marginalidade da pauta indígena dentro das discussões sobre raça e a tripla inferiorização direcionada a corpos fêmeos. Avaliadas a partir de uma suposta “autenticidade” étnico-racial, constantemente erotizadas e, ao mesmo tempo, tratadas como sinônimo de “atraso” e “insuficiência”, a inferiorização de corpos indígenas é historicamente sustentada por um projeto político que antropóloga Célia Xakriabá (2019) chama de “tutelagem subjetiva” e que favoreceu o desenvolvimento de pedagogias coloniais que

⁸ A cena do corpo projetado diante do espelho trincado está localizada entre os minutos 15’50’’ e 16’19’’, da vídeo-carta “De Graciela para Patrícia”, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=X7RLf1-TaRo>>.

⁹ A vídeo-carta “De Graciela para Sophia” integra o filme *Conversas* n. 2 e está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0sOvtr9UleQ&t=1868s>>.

configuraram um “epistemicídio”, um tipo de confinamento intelectual que, como ressalta a pesquisadora Xakriabá (2019, p. 86), enclausura “nossa mente, nossas expressões ancestrais e por fim, nossa identidade”.

Assim como Graciela, Célia Xakriabá argumenta que artifícios muitas vezes sutis, revestidos de uma aparência condescendente e até mesmo emancipatória, aparecem como tentativas de dominação do pensamento que podem gerar incontáveis danos para a biodiversidade, uma vez que inserem ideias e valores antropocêntricos, sobretudo machistas, que prejudicam as relações de reciprocidade e autonomia que sustentam as comunidades. Sandra Benites (2018, p. 65) entende que essa visão ocidental é nociva à subjetividade, uma vez que impede a percepção do corpo como indissociável do território, alterando modos como os conhecimentos são produzidos, transmitidos, vivenciados “e essa situação de confusão, muitas vezes, faz nós recuar ou negar o nosso próprio ser”.

Para Benites e Xakriabá, o território tem uma dimensão imaterial que, irredutível a um conjunto de coordenadas físicas e geográficas, é aquilo que sustenta a subjetividade, “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” (XAKRIABÁ, 2019, p. 98). Para os Guarani, como explica Sandra Benites (2018), o corpo é uma dinâmica que é fabricada intensamente e permanentemente a partir de um caminhar sem fim pelo território. Construir o corpo é assumir uma perspectiva, um modo de conhecer que está sempre em trânsito. É por isso que o conhecimento é fabricado dinamicamente a partir de um “viver na língua”, “algo que se aprende suavemente e que se leva para a vida toda” (BENITES, 2018, p. 27).

Ao colocar em debate enquadramentos que limitam os corpos indígenas a certas categorizações, o que se apresenta nas vídeo-cartas de Graciela é uma crítica audiovisual à certo regime de visualidade e ao modo como ele configura uma tutela representacional. Ao fissurar esse modo de olhar padronizado em visada ocidental de mundo, as filmagens expõem uma visão violenta que oprime povos racializados, bloqueando, como argumenta bell hooks (2019, p. 29), “a capacidade de nos vermos em outra perspectiva, nos imaginarmos, nos descrevermos e nos inventarmos de modos que sejam libertadores”, assim como um tipo de concepção que inferioriza as imagens, tornando-as lugar de apagamentos, de previsibilidade.

A cineasta denuncia essas invisibilidades e nos apresenta um outro olhar sobre as imagens, perspectiva outra que traz o campo audiovisual como potência de fortalecimento e cura desses corpos subvalorizados. Ao defender que as imagens têm a força crítica de trazer à tona saberes apagados pelo olhar colonialista, esquecidos ou bloqueados pela língua oficial,

Graciela ressalta como é possível reescrever com a câmera outras histórias, até então não contadas sobre seu povo. Como ela mesma diz à Sophia, o cinema “se aproxima da nossa oralidade e tem uma aderência melhor dentro das comunidades porque você não precisa falar português para você contar uma história.” (Graciela apud PINHEIRO, 2023, p. 203-204).

Em sua tese de doutorado, Sophia Pinheiro (2023) aborda o processo criativo da amiga – que ela carinhosamente chama de “Graci” – e parte dele para pensar relações de mulheres indígenas com o cinema. A pesquisadora defende que as filmagens estão inseridas em outros parâmetros, fundamentos e modos de relação que conformam o cotidiano das aldeias. As imagens teriam outros usos, outras funcionalidades, efeitos diversos para diferentes povos. Para Graciela, as gravações, além de ser uma arma para gravar e denunciar injustiças, também criam pontes interculturais, estabelecem diálogos, mediam conflitos, aproximam mundos. Sophia entende que as imagens têm o poder, sobretudo, de transformar internamente modos como as próprias indígenas passam a se perceber, desfazendo enganos, construindo aberturas para outras perspectivas e outras imagens de si.

Para Sophia, o cinema proporcionou à Graciela uma ampliação, “uma descoberta de outro mundo e outras possibilidades. No audiovisual, Graci percebeu como a filmagem poderia ampliar não só a voz, mas o imaginário” (PINHEIRO, 2023, p. 203). Essa ampliação se apresenta nas filmagens fora de parâmetros ocidentais. Ser cineasta aparece nas vídeo-cartas como também como forma de demarcação de poder na sociedade, mas é uma posição que não pode ser pré-determinada de antemão, ou seja, o cinema não é algo que a define, tampouco ela deseja ser apreendida em apenas um tipo de fazer cinema, limitada a uma categoria de “cinema indígena” ou “cinema feminino indígena”, por exemplo.

Ao questionar os regimes de visualidade vigentes, Graciela chama a nossa atenção para um conhecimento que se faz *nas* e *com* as imagens e que as torna um campo de experiências de o território se encorpa e o corpo se reterritorializa. A partir de Clarisse Alvarenga (2022), entendo que menos importa se esse cinema se encaixa na categoria “indígena”, mas entender que antes de se tornar um produto, filmar é um movimento reflexivo que proporciona à Graciela experiências de uma reinvenção de si em conexões com o território.

Entendo que as vídeo-cartas de Graciela praticam modos de contraolhar, gesto crítico e criativo que busca não apenas revisar, mas reimaginar, abrir o visual a outros modos de escuta. Como defende bell hooks, o contraolhar nos impulsiona a

criar alternativas, questionar quais tipos de imagens subverter, apresentar alternativas críticas e transformar nossas visões de mundo e nos afastar de pensamentos dualistas acerca do bom e do mau. Abrir espaço para imagens

transgressoras, para a visão rebelde fora da lei, é essencial em qualquer esforço para criar um contexto para a transformação. (hooks, 2019, p. 36-37)

Ao convocar essa potência transgressora das imagens, hooks nos propõe a pensar em outras dinâmicas de criação com elas que não obedecem a desígnios de um olhar ocidental, cujo padrão de funcionamento limita o campo visual a funções ilustrativas, complementares ao texto. Como aponta Clarisse Alvarenga (2022, p. 31), ainda é forte uma concepção de conhecimento universalizante, “que demanda de todos uma mesma decifração e interpretação. Aliás, é considerado conhecimento aquilo que é escrito e aquilo que é escrito em lugares em que poucos podem escrever e todos os leitores devem compreender da mesma maneira.”

Torna-se necessário, portanto, rever modo como avaliamos as imagens, perceber dinâmicas outras que transbordam marcadores de uma analítica objetivista; compreende-las enquanto tessitura que abriga uma diversidade de dinâmicas espaço-temporais, experiências e saberes que fogem ao regime da leitura e da escrita e cujos sentidos se tornam, muitas vezes, impermeáveis a uma narrativa oficial.¹⁰ Esse olhar crítico à agência indisciplinar, indomesticável e multidimensional das imagens não impede que até mesmo representações massivas, consideradas sinônimo de passividade e controle, possam se reimaginar, atrair outros olhares e assumir outras perspectivas.¹¹

O contraolhar, tal como descrito por hooks e que emerge das vídeo-cartas de Graciela, traz essa rede de provocações e questionamentos, cria jogos de espelhos que colocam em cena tanto a força e o descrédito conferido às imagens como apontam para a própria vivacidade que as conformam. São imagens em trânsito, corpos incontrolláveis, que podem a cada tempo assumir certas condições de legibilidade.

Deslocamentos do contraolhar de Graciela

¹⁰ Jesus Martín-Barbero (2004) mostra que a reapropriação das tecnologias de imagens no contexto latino e as sociabilidades que elas dão a ver contribuíram para nutrir em parte da *intelligentsia* latino-americana um “mal-olhado” para as imagens ao longo dos séculos, fazendo delas obstáculo a um ideal de modernização do continente. Polissêmicas, elas passariam a ser consideradas “inimigas”, instrumentos de “alienação”, ligadas à “frivolidade” e à “sedução”, desvalorizadas porque não expressariam os desígnios de produção conhecimento, ameaça à educação e ao desenvolvimento intelectual de uma sociedade que, historicamente, se pretendia letrada. De acordo com o pesquisador colombiano, essa diminuição/negação da potência estética, política, cultural e educativa das imagens deu origem a uma lacuna histórica, encobrendo potencialidades de um regime expressivo que, como observa Clarisse Alvarenga (2022, p. 30), é anterior à própria história, “basta uma visita às lapas do território Xakriabá, onde se localizam as pinturas rupestres pré-históricas, para perceber isso”.

¹¹ Clarisse Alvarenga (2017), por exemplo, ao revisitar registros cinematográficos produzidos no Brasil no final do século XX, observa como o encontro dos indígenas com o olhar colonizador é atravessado por reenquadramentos e formas de olhar que tensionam, contrariam e até mesmo se opõem a intenções e interesses que, a princípio, teriam motivado ou justificado a realização daquela captação.

Esse contraolhar faz da câmera, não um grande olho que apenas vê, mas uma abertura quimérica, provocadora de zonas de indiscernibilidades, torções espaço-temporais que operaram desconfinamentos, linhas de fuga. As imagens articulam plano a plano uma série de interconexões entre corpos, territórios e esses fluxos integram a estética das filmagens de Graciela, provocando sentidos instáveis, que ora conectam palavra e imagem, ora as contrapõem, mas sobretudo, colocam em cena a impossibilidade de captura de um definitivo sentido final. Ao se reinventar em cores, morfologias, Graciela se reinventa em uma diversidade de curvas que tensionam os limites de um enquadramento, construindo na tela um corpo-imagem indeterminável. Até porque, como ela diz em *Conversas* n. 3, enquanto passeia de carro pela cidade, “uma coisa é certa, não vamos nos restringir somente aos nossos territórios. Mesmo porque nossa territorialidade também circula conosco onde estivermos”.

Torna-se possível expandir as mesclas sensoriais de uma imagem que não é una, e que interconecta dentro e fora e nutre conexões ancestrais que ainda estão por vir. A montagem integra inteligências, agências, viventes terrestres que convivem e, diluindo fronteiras, faz vibrar na tela essas variações de um corpo-fêmeo que pode com as imagens assumir outras morfologias, ativar camuflagens e até (por que não?) desaparecer. “Tudo isso é pra falar como nossas territorialidades são infinitas e como elas circulam. Somos povos sem fronteira, de fato”, diz a cineasta ainda em *Conversas* n. 3.¹²

O fazer cinematográfico de Graciela pratica esse gesto de desenquadramento, algo que se realiza nesse contínuo deslocamento entre imagens, entre a cidade e a aldeia, entre espaços privados e públicos, entre imagens de si e do outro. São imagens que experimentam a montagem em cada plano, que preenchem de opacidade uma aparente transparência, que fazem do corte uma espécie de entrelugar no qual a cineasta pode habitar e se mostrar parcialmente, de relance. Graciela ativa com sua câmera essas caminhadas permanentes em meio ao desconhecido e, por meio de jogos de reflexos, projeções, pegadas, trânsitos, constrói passagem entre olhares, telas e peles, fazendo do cinema lugar de exercício de reinvenção, onde ela experimenta compor com outros corpos, se dispersar por outros territórios.

¹² Essa tentativa de escapar de representações e de não se deixar fixar em molduras não implica uma ausência de identidade. Ainda em *Conversas* n. 2, Graciela diz: “Eu não sou um corpo desconexo no mundo. Meu corpo tem história, marcas, sentimentos, pensamentos e poderes que muitas vezes até eu desconheço”. O que está em questão é que a identidade não se define por semelhanças, um enquadramento ou recorte, tampouco é um núcleo fechado e essencial. Graciela, inclusive, situa o seu feminino nesse território desconhecido da opacidade, tal como um perfume de flor, substância volátil que a cineasta diz, em *Conversas* n. 2, sentir em diferentes momentos e lugares, aroma ativador da sua ancestralidade. Filmar pode ser um modo de se reconectar com a Terra, de fazer exalar essa potência cheirosa que retorritorializa corpos e imagens, criando essa substância cheirosa que é sentida diferentemente e com variadas intensidades.

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Clarisse. Filmar o contato. In: ALVARENGA, Clarisse. *Da cena do contato ao inacabamento da história*. Salvador: Edufba, 2017, p. 21-59. Disponível em:

<[https://www.academia.edu/35183125/Da_cena_do_contato_ao_inacabamento_da_hist](https://www.academia.edu/35183125/Da_cena_do_contato_ao_inacabamento_da_historia_Os_ultimos_isolados_1967_1999_Corumbiara_1986_2009_e_Os_Arara_1980_)

%C3%B3ria_Os_ultimos_isolados_1967_1999_Corumbiara_1986_2009_e_Os_Arara_1980_>.

Último acesso 15 ago 2023.

ALVARENGA, Clarisse (org.). *Aprender com as imagens: práticas audiovisuais em escolas da Região Metropolitana de Belo Horizonte e da Terra Indígena Xakriabá*, Belo Horizonte: Ed. dos autores, 2022.

AMADO, L. H. E, & MOTTA, R, A. M. Panorama e Desafios dos Povos Indígenas no Contexto de Pandemia de Covid-19 no Brasil. *Confluências* | Revista Interdisciplinar De Sociologia E Direito, 22(2), 2020, 335-360 p. Disponível em:

<<https://doi.org/10.22409/conflu.v22i2.43050>>. Último acesso ago 2023.

BENITES, Sandra. *Viver na língua guarani Nhandewa (mulher falando)*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro; 2018.

HOOKS, Bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Oficio de cartógrafo - Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*, São Paulo: Edições Loyola, 2004.

NHEMONGUETA Kunhã Mbaraete. IMS Quarentena. Programa Convida. Instituto Moreira Salles, 2020. Disponível em: <https://ims.com.br/convida/michele-kaiowa-graciela-guarani-patricia-ferreira-para-yxapy-sophia-pinheiro/>. Último acesso 15 ago 2023.

PINHEIRO, Sophia F. *Aquilo que é sonhado muda a estrutura das coisas: sentir, pensar e agir para reencantar e perturbar o cinema com mulheres originárias*. Tese (Doutorado); Universidade Federal Fluminense; 2023. 418 p.

XAKRIABÁ, Célia. “Concepção de uma xakriabá sobre a autonomia indígena em meio a processos de tutela” *Vukápanavo – Revista Terena* 2, n. 2, (Out./Nov), 2019.