

# ESCRITAS DE SI “ENTRE” MULHERES: DA INTIMIDADE NO PRESENTE À DISTÂNCIA HISTÓRICA EM *TEKO HAXY – SER IMPERFEITA*

■ CLARISSE ALVARENGA

<https://orcid.org/0000-0002-1396-8884>

Universidade Federal de Minas Gerais

■ ROBERTA VEIGA

<https://orcid.org/0000-0002-8538-1185>

Universidade Federal de Minas Gerais

## RESUMO

Em 2018, a cineasta Mbya Guarani Patrícia Ferreira Pará Yxapy e a artista visual Sophia Pinheiro realizaram juntas o filme *Teko Haxy – ser imperfeita*. Trata-se de um trabalho que elabora, a partir de uma escrita epistolar, a relação de intimidade entre as duas mulheres reunidas na aldeia Ko’enju, onde vive Patrícia, no extremo sul do Brasil. Pretendemos abordar a experiência do filme enquanto uma escrita de si entre as duas que envolve implicações em diferentes níveis: da metodologia, da escritura, do processo, das formas fílmicas e da *mise-en-scène*. Com isso, acreditamos ser possível encontrar um feminismo produzido nas tentativas de aproximação e, também, nos distanciamentos, que atravessam historicamente as relações entre as mulheres indígenas e não indígenas.

**Palavras-chave:** Escritas de si. Cinema Mbya Guarani. *Teko Haxy – ser imperfeita*.

## ABSTRACT

### SELF-WRITING “BETWEEN” WOMEN: FROM INTIMACY IN THE PRESENT TO HISTORICAL DISTANCING IN *TEKO HAXY – BEING IMPERFECT*

In 2018, the Mbya Guarani filmmaker Patrícia Ferreira Pará Yxapy and the visual artist Sophia Pinheiro did together the film *Teko Haxy – being imperfect*. By means of an epistolary writing, the film elaborates on the intimate relation between two women united in Ko’enju village, in the extreme South of Brazil, where Patrícia lives. We aim to approach the experience of the film as a self-writing between two women, which leads to implications of different levels: in the meth-

odology, in the writing, in the process, in the filmic forms, and in the *mise-en-scène*. By so doing, we believe it possible to find a sort of feminism which is produced by the attempts of approximation and distancing that historically cut across the relationship of indigenous and non-indigenous women.

**Keywords:** Self-writing. Patrícia Ferreira Pará Yxapy. Sophia Pinheiro. Mbya Guarani cinema. *Teko Haxy – being imperfect*.

## RESUMEN

### ESCRITURAS DE SÍ “ENTRE MUJERES”: DE LA INTIMIDAD EN EL PRESENTE A LA DISTANCIA HISTÓRICA EN TEKÓ HAXY - SER IMPERFECTA

En 2018, la cineasta Mbya Guarani Patrícia Ferreira Pará Yxapy y la artista visual Sophia Pinheiro dirigieron juntas la película *Teko Haxy - ser imperfecta*. Es una obra que elabora, desde una escritura epistolar, la relación de intimidad entre las dos mujeres reunidas en la aldea de Ko'enju, donde vive Patrícia, en el extremo sur de Brasil. Pretendemos tratar de la experiencia de la película como una escritura de sí misma entre las dos, que supone implicaciones a diferentes niveles: de la metodología, de la escritura, del proceso, de las formas fílmicas y de la *mise-en-scène*. Con esto, creemos que es posible encontrar un feminismo producido en los intentos de aproximación y también en las distancias, que históricamente cruzan las relaciones entre mujeres indígenas y no indígenas.

**Palabras clave:** Escritura de sí. Cine Mbya Guarani. *Teko Haxy – Ser imperfecta*.

## Entre duas, entre nós

Uma delas é Patrícia Ferreira Pará Yxapy. Ela se aproximou do cinema, em 2007, quando foi ofertada em Ko'enju, aldeia onde vive, uma primeira oficina de vídeo pelo projeto Vídeo nas Aldeias<sup>1</sup>, dando origem desde então ao Coletivo Mbya Guarani de Cinema. A outra é Sophia Pinheiro, artista visual e pesquisadora, que, guiada por Patrícia, vem, desde 2014, aproximando-se do universo feminino indígena.

Através da câmera que passa de uma mão a outra, deslocando olhares, ambas, na busca por um compartilhamento, produzem juntas imagens de afazeres cotidianos, momentos de intimidade, manifestações de uma consciência feminina, que se mostram irreduzíveis em suas singularidades. Se, pelo cinema, elas se encontram, identificam sentimentos, desenham uma amizade, sondam um ser mulher em comum no presente, por ele também revelam e, sobretudo, afirmam universos históricos, culturais e afetivos, de incontornável diferença.

Essa partilha imagética de mundos – em seu duplo sentido (do aquinhoamento e da

<sup>1</sup> O Vídeo nas Aldeias (VNA) é um projeto que surge em 1986 no âmbito do Centro de Trabalho Indigenista (CTI) e envolve tanto a produção audiovisual voltada para a causa indígena quanto a formação audiovisual de realizadores indígenas. Foi fundado pelo cineasta Vincent Carelli.

convergência), entre Patrícia e Sophia ganha forma no filme *Teko Haxy - ser imperfeita*, um média-metragem de 40 minutos, finalizado em 2018. Por meio dessa experiência, as realizadoras, indígena e não indígena, vivenciam um tempo doméstico juntas, cozinham, viajam e conversam através da câmera sobre suas histórias: suas vidas na infância, com as mães e como mulheres.

O primeiro passo para a realização do filme parte de Sophia, que em sua pesquisa de mestrado<sup>2</sup>, procurou relacionar-se com Patrícia com o propósito de acercar-se dos modos de vida e das experiências cotidianas de uma mulher indígena cineasta. Seu anseio era o de melhor entender como Patrícia gera e concebe o trabalho com o cinema.

A forma escolhida para promover essa relação e permitir a convivência entre as duas foi algo que já fazia parte da trajetória de ambas: a imagem. Como estratégia da proposta metodológica da pesquisa, Sophia idealizou a produção no formato de videocartas<sup>3</sup>, de peque-

nos filmes feitos por cada uma para serem trocados *entre* elas. A ideia é que a metodologia das cartas, na qual uma se endereça à outra, permitisse que elas se inscrevessem nas filmagens, ao modo de uma *autorrepresentação*<sup>4</sup>.

Dessa maneira, estimulada pela troca, pelo estar entre uma e outra, entre culturas distintas, uma escrita de si feminina poderia surgir refletindo comportamentos e experiências próprias àquela mulher Guarani e seu desejo de imagem.

Se, por um lado, *Teko Haxy – ser imperfeita* nasce de uma pesquisa<sup>5</sup> que se funda na questão sobre como as mulheres indígenas se posicionam frente à perspectiva feminista de cuja construção intelectual, acadêmica e política, elas não participaram, por outro, o filme não será uma resposta direta e imediata, um enfrentamento explícito a tal indagação.

Contudo, da idealização ao processo, até a montagem final, o filme pode ser lido na chave feminista em pelo menos cinco níveis que se interceptam e se conjugam: 1) a *metodologia* que se assenta em uma realização conjunta – da vídeo-carta ao filme-carta (corroborado pela montagem) realizado por duas mulheres a uma espectadora por vir; 2) a *escritura* que se engendra a partir dos diálogos filmados em ato, no qual a dimensão confessional e a valorização da *intimidade* reverberam *escritas femininas de si*; 3) o *processo* no qual uma mulher sempre filma a outra, a câmera passa de uma mão a outra; 4) as *formas fílmicas* predominantemente marcadas pelo silêncio e pela escuta, a corporeidade e a tatilidade do olhar;

2 “Na dissertação de mestrado *A imagem como arma: a trajetória da cineasta indígena Patrícia Ferreira Pará Yxapy*, o percurso e as obras cinematográficas da cineasta foram investigados, atrelados ao contexto do cinema indígena contemporâneo feito por mulheres no Brasil. Patrícia é da etnia Mbya-Guarani, professora na escola para as crianças da aldeia onde vive, em Ko’enju, São Miguel das Missões, Rio Grande do Sul. Ela é tida atualmente como uma das mulheres mais relevantes para o cinema indígena brasileiro. A trajetória de Patrícia a partir das relações que ela estabelece com as imagens por meio das apropriações de seus discursos, empreendendo sua própria agência artística na produção de uma cinematografia indígena feminina é presente na pesquisa”. (PINHEIRO, Sophia F. e PARÁ YXAPY Patrícia F, 2020, p. 240, grifo do autor)

3 Foi a partir desse exercício livre de criação espontânea, aliado à produção das imagens para problematizar questões raciais, sociais e de gênero, que estabeleci com Patri o método da troca e filmagem de videocartas: mensagens videográficas experimentais sobre os mais diversos temas cotidianos e/ou específicos. No início do trabalho de campo na Tekoa Ko’enju, em 2015, dei a Patri um celular com câmera para que realizássemos a metodologia do projeto com as videocartas e pudéssemos trocar imagens e repensar nossa diferença por meio da conexão. Um embrião de todo o processo que seria desenvolvido por nós meses depois. (PINHEIRO, 2017, p. 87)

4 Termo usado por Sophia (2016) em sua dissertação de mestrado.

5 Dentre as indagações que mobilizava a pesquisa, e a relação com Patrícia, foram dispostas cinco perguntas: “O que é ser uma mulher indígena cineasta? 2. Como a produção imagética é pensada e realizada por uma mulher indígena? 3. Qual a importância do fazer cinema para ela? 4. Quais potências as imagens podem causar, combater ou afirmar no contexto de Patrícia? 5. Qual a especificidade da mulher indígena cineasta se comparada aos homens indígenas?” (PINHEIRO, 2020, p. 23).

e 5) o desenvolvimento da auto e *alter mise-en-scène* – os modos como elas habitam campo e antecampo – própria à interação mediada pela câmera, que enfatiza o *entre* mulheres, seja pelos corpos ou pelas palavras.

## Da metodologia à escritura: quando a intimidade feminina desnuda distâncias

A escolha pelas videocartas parecia acertada como metodologia de aproximação a esse campo de questões, pois possibilitaria à pesquisadora elaborar suas inquietações a partir de imagens de seu cotidiano, que à Patrícia caberia responder com suas próprias, criando um diálogo visual entre elas. Nesse sentido, os filmes-cartas, como escritas cinematográficas de uma para outra, dizem de um *si* que no processo de produção da missiva naturalmente se inscreve nas imagens. Indo além, as cartas são textos memorialísticos, confessionais – enfim, autobiográficos –, na medida em que ao relatar sobre a vida, contar notícias e casos, endereçados diretamente a alguém, a remetente se coloca em obra. Assim, quando partilha algum aspecto de sua história – passada ou presente –, aquela que inicia o processo enlaça a destinatária numa conversa fílmica, incitando-a a falar de si em relação às questões postas e ensejando a criação conjunta de uma só narrativa. É nessa medida que as videocartas reunidas perfazem um cinema-carta.

Para materializar a proposta, Sophia e Patrícia começaram a interagir pela internet, conversando e trocando fotos, e aos poucos a distância necessária à comunicação epistolar deu lugar à demanda de compartilhamento do mesmo espaço-tempo, para que ambas dessem início a uma produção audiovisual conjunta. Desse estar juntas fisicamente num presente comum, de 2016 a 2017, das vezes que Sophia esteve na aldeia Tekoa Ko'enju, em São

Miguel das Missões (RS), nasceu *Teko Haxy - ser imperfeita*.

[...] não faríamos vídeo-cartas comigo mostrando a vida na cidade e Patrícia mostrando a vida dela na aldeia; nossas conversas *através* das imagens seriam juntas, dialogicamente [...] pensávamos que iríamos trocar essas imagens à distância, uma filmando 'daqui' e a outra filmando 'de lá', e então postaríamos esses vídeos em alguma plataforma onde pudéssemos assisti-los (como Vimeo, Dropbox e até mesmo WhatsApp) e construiríamos nossa relação e nossas videocartas. Enganamo-nos. (PINHEIRO e PARÁ YXAPY, 2020, p. 256).

Isso que Sophia e Patrícia chamam de “enganano” deixa suas marcas no filme na medida em que uma expectativa já construída entorno das videocartas atravessa *Teko Haxy* como o futuro não concretizado de um passado – quando a distância impulsionava as cartas –, revivido no presente da filmagem. Sob a forma de um prólogo que antecede o título na abertura, vemos uma sequência de planos gravados por Patrícia em uma viagem ao Canadá por ocasião de um intercâmbio realizado com o povo Inuit. Nas breves tomadas da chegada ao país e, também, em um passeio de barco, com sua voz em *off*, ela mostra à Sophia os lugares por onde passa como se essas imagens estivessem sendo feitas para enviá-la. A saudação como para alguém que está longe, o anúncio ao modo de uma notícia fresca, que é o próprio ato de capturar o instante, bem como a grafia inserida posteriormente abaixo das imagens *Quebec, agosto de 2015*, nos convida a um dispositivo-carta. Trata-se de um pequeno trecho revelador da distância geográfica entre as duas, que restará solitário no filme, que, por sua vez, seguirá sob a forma do encontro físico.

Porém, já na presença uma da outra, o projeto como expectativa reaparece, em outra chave, quando elas fazem referência à escrita da correspondência. Ainda aos seis mi-

nutos do média, após passar a câmera para Sophia e entrar em cena para acender a fogueira onde pretendem cozinhar uma galinha, Patrícia, sem dirigir o olhar para o antecampo de onde a outra a filma, diz objetivamente: “Então, filma agora para fazer vídeo-carta!”. Mesmo que não haja mais um destino certo de chegada dessas imagens que se lançariam à espera de resposta num futuro próximo – isto é, ainda que o dispositivo do filme não seja mais a vídeo-carta –, a forma epistolar que orientava a proposta metodológica resiste na proposta de escritura ao se incorporar na gênese de uma cena que envolve a copresença das cineastas.

Tudo se passa, como se a intenção da carta ainda as unisse num projeto comum, porém agora escrita em par – do mesmo lugar, a quatro mãos, num diálogo em ato (a coparticipação nas e a coprodução das mesmas cenas, campo e antecampo) – a ser endereçada a uma destinatária agora de ambas que virá no momento da assistência daquelas imagens. Ou seja, a montagem do diálogo aqui e agora entre as realizadoras é em sua fatura, ele mesmo, um filme-carta que promoverá o diálogo à distância, em tempos diferidos, com aquela a quem a missiva se destina: a espectadora por vir. A comunicação de duas dentro do filme produz um gesto de comunicação epistolar que convoca, fora do filme, uma terceira.

Se *Teko Haxy* não configurou essa distância do envio e não resguardou uma escrita de si realizada separada e solitariamente por cada uma dessas mulheres, como resultado de um processo de filmagem conjunta, o filme não perdeu seu caráter autobiográfico, todavia o complexificou como impulso e o tensionou como forma na medida em que se tornou escrita de um *nós*, que terminantemente não se conjuga em sua inteireza como um uno homogêneo, ou um amálgama sem aspereza. Não que a escrita de si, individual, para um outro,

consERVE uma identidade inteira, também ela é lacunar e rugosa<sup>6</sup>, mas aqui uma inscrição de ambas em relação – e da relação entre ambas –, ao colocar o eu em obra já não para o outro ideado, mas na vivência com outro durante o processo de feitura do filme, explícita e acentua a construção irregular, porosa, custosa, insubordinada de um nós.

Sabemos que escrever sobre si ou se inscrever na imagem é sempre um lançar-se ao outro, ou num outro. Mesmo que o endereço não seja certo como na missiva – que separa remetente de destinatário –, esse outro é uma imagem mental que se quer alcançar e que funda todo o edifício da linguagem. Não à toa, Judith Butler vai dizer que ao relatar a si mesmo (BUTLER, 2015), esse *si* também se constrói como o outro, seja num processo de filmagem ou de escrita (como a personagem que habitará a imagem e texto).

No caso de *Teko Haxy*, a outra de um *si* está ali, cara a cara, de frente. Patrícia é a outra de Sophia, e vice-versa, ou seja, a dimensão dialógica é imediata. Trata-se de uma conversa de fato, *entre* duas, que precisa enfrentar a alteridade para se construir como escrita imagética e narrativa de ambas. Se há uma alteridade fora para quem o filme se dirige – o diálogo fora do filme, conforme já dito –, o de dentro do filme incorpora o atrito de saída, de frente, pois a interpelação imaginária da escrita autobiográfica solitária, se faz força viva da copresença, embate corporal. Além da alteridade presente no diálogo, cada uma ao dizer para outra, se confessa e se elabora em relação à câmera, performando a outra pela imagem que o filme, e somente ele, criará.

Não por acaso, essa elaboração que cada uma faz de si em diálogo com a outra não se dá de maneira fixa, sustentando um ser idealizado ou uma relação idealizada, mas as convo-

<sup>6</sup> Conferir Veiga, Italiano e Feldman, Dossiê Escritas de si. *Revista Devires* (2017).

cam a ouvir tanto as palavras quanto os ruídos e os silêncios, a ver as construções, e também as ruínas que o estar juntas produz, portanto, a abater-se e retomar, deslocando-se a todo momento. Enfim, as colocam sempre num movimento, que é, também, deflagrado em ato, na cena. Nessa direção, o filme realça a importância de situações de deslocamento.

Ao longo de *Teko Haxy*, as referências a datas e lugares se mantêm conservando a dicção informativa da carta que percorre distâncias, no entanto, a impressão é menos de distanciamento que de mobilidade, de viagem: de Sophia que se move para o Rio Grande do Sul, mas também de Patrícia que se desloca ao receber em sua casa aquela que vem de longe, e com ela passeia a pé pela aldeia, de carro<sup>7</sup> por vários lugares, como o município de Porto Mauá, o rio que corta a aldeia Tamanduá, a cidade de Porto Alegre. Esse estar em trânsito, estar entre lugares, que passa do projeto da carta ao ato, é uma força do filme, que remete ao estar entre mulheres, ao mesmo tempo que entre culturas ou mundos com histórias distantes. Mais de uma vez não só vemos, mas sentimos a impressão das mulheres em deslocamento: no carro – da perspectiva de quem dirige o veículo da família de Patrícia<sup>8</sup>, da janela que filma a paisagem rapidamente –, no caminhar nas folhas, no barco que também desliza e passa por diferentes águas.

Entre as primeiras sequências, após a abertura do filme, vemos Patrícia passar do escuro do quarto ao lado de fora da casa com um semblante de quem acaba de acordar. Nesse momento, já sabemos que, quando uma está em campo, quem empunha a câmera é a outra. Portanto, o olhar que do antecampo flagra o gesto da moça de esfregar os olhos em resposta à luz da manhã, é de Sophia. A nature-

za se faz sensível pelo som de passos na mata úmida no alvorecer (que dá nome à aldeia de Patrícia), vemos os raios do sol nascente na vegetação, o orvalho que esfria a temperatura na cena, quando ouvimos uma narração em guarani “O nome dessa aldeia é Ko’enu. Agora estou indo para escola”, traduzida pela legenda em português.

Trata-se de uma caminhada que refaz o percurso diário de Patrícia até o trabalho. No meio do trajeto, um descampado de chão batido, galinhas fugindo da câmera, roupas no varal, e ela nos conta que sempre se detém ali para tomar um mate: é a casa da mãe. Na madeira que estrutura as paredes de fora, logo à entrada, vemos sua sombra. Onde seria um autorretrato opaco, imediatamente aparecem duas mulheres quase indistinguíveis com seus cabelos compridos. Ainda pela imagem escura que a luz do sol cria na superfície, percebemos que a câmera é passada de uma para a outra. É Patrícia que, após filmar sua própria caminhada, ao adentrar a casa da mãe, deixa a câmera do lado de fora com Sophia, que não participa da visita. Ou seja, o percurso diário é feito junto com Sophia que também se desloca, e ao mesmo tempo narrado em guarani a ela e a nós espectadoras. Esse é o primeiro momento dos muitos em que a câmera vai passar das mãos de uma para a outra e que o filme expõe sua feitura conjunta, entre duas apontando, de saída, as opacidades dessa partilha, os espaços e as relações distintas que uma e outra acessam.

É preciso dizer que as caminhadas e deslocamentos são constitutivos não apenas de *Teko Haxy*, mas do modo de vida Guarani e se fazem notar de diferentes maneiras nos filmes<sup>9</sup> anteriormente realizados pelos cineastas Mbya Guarani, sendo o primeiro deles justamente *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá – duas al-*

7 Junto ainda de Ariel, seu companheiro (também cineasta), e de Jéssica, sua filha.

8 Quem dirige o carro é Sophia quando estão fora e Ariel quando estão dentro da aldeia.

9 Patrícia participa de todos esses filmes, primeiramente como tradutora, depois captando o áudio, editando e filmando (PARA YXAPY e ALVARENGA, 2018).

*deias: uma caminhada* (2008). Em seguida, vieram *Bicicletas de Nhanderú* (2011), *Tava, a casa de pedra* (2012), *Desterro Guarani* (2013), *Mbya Mirim* (2013), *No caminho com Mário* (2014). A partir de 2015, Patrícia inicia uma série de filmes<sup>10</sup> direcionados a filmar com mulheres nos quais as caminhadas e deslocamentos se mantêm. Para o povo Guarani, é em meio a esse caminhar que se alcança a sabedoria e a terra sem males.

Ao longo desses deslocamentos, os filmes se fazem, e durante as caminhadas se elucida uma questão central para os Mbya Guarani, que *Teko Haxy* vai abordar de maneira singular: a demarcação de terras. Nesse filme, a questão do território irá aparecer não como nos demais filmes do Coletivo, ao ultrapassar cercas e fronteiras que impedem a livre circulação do grupo, ou no registro da proximidade das plantações de soja e do avanço das cidades sobre a terra indígena; na ameaça dos fazendeiros que se apropriam de suas terras; e nos questionamentos que giram em torno do monumento histórico de São Miguel das Missões, construído por meio de trabalho escravo indígena a partir das guerras jesuíticas que tiraram a vida de mais de 1500 guaranis. *Teko Haxy* não irá se afastar dessa questão, mas irá abordá-la na relação íntima entre as duas mulheres.

Novamente, se *Teko Haxy* não é uma colagem de videocartas individuais – não ocorreram aqueles filmes curtos de um enviado à outra que está longe, processo que alongaria o intervalo entre as duas na distância que a missiva precisaria percorrer e o enunciado contornar – ele ainda é uma troca de imagens feitas uma da outra, uma com a outra ao longo de

<sup>10</sup> Em 2015, Patrícia realiza *Pará Rete*, filme inacabado no qual filma as mulheres da sua família incluindo sua avó que vive na Argentina. Em 2020, após *Teko Haxy*, realiza *Jeguatá: caderno de viagem*, no qual refaz a prática ancestral da Jeguatá caminhada que ganha uma dimensão mítica em meio a uma prática que envolve o visitar parentes, trocar sementes e matérias-primas para fazer artesanato ou até procurar novos territórios para construir outras aldeias.

vários deslocamentos que elas fazem juntas. As próprias imagens não só nascem, crescem, mas circulam, se deslocam, *entre* ambas, e, sobretudo, as (re)distanciam uma da outra. Se não há mais a lonjura do espaço físico-geográfico, na intimidade das lentes que quase grudam nos rostos uma da outra – elas se filmam de muito perto com uma câmera tátil que toca os objetos e os corpos, e escuta vozes sutis proferidas por uma e outra –, um corte iminente à partilha do aqui e agora se abre, este, sem dúvida, diáspora intransponível.

O dispositivo que então buscava a proximidade na distância – previamente reconhecida – pela produção e envio de cartas, se faz em seu avesso: manifesta a distância – jamais integralmente conhecida – na proximidade, distância essa que não é um recuo localizado *entre* os corpos, mas se situa nos posicionamentos que os corpos de cada uma assumem no espaço colocado em cena e no acesso distinto a relações que uma e outra estabelecem com o território. Há uma grande distância na forma como o corpo de Patrícia instaura as relações com o território – com a ancestralidade, com os animais, com as águas, com a língua, com a terra – e na maneira como o corpo de Sophia vivencia o mesmo espaço. Ambas estão presentes e próximas, mas a proximidade entre elas no presente revela uma distância histórica que perpassa a relação entre mulheres indígenas e não indígenas e que é perceptível nas conexões distintas que cada uma delas estabelece com o espaço ao redor.

Mais do que uma distância, trata-se justamente de uma diferença, de uma incisão histórica, que não pode ser resolvida no espaço e tempo do aqui e agora, mas pode surgir – como nos ensina Walter Benjamin – num lampejo<sup>11</sup>. O

<sup>11</sup> “[...] não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o

lampejo irrompe quando o cinema – um documentário-ensaístico em seu devir filme-carta, como *Teko Haxy* – por toda potência de fabulação que lhe é constituinte, cria um mundo para o filme, um terceiro da relação entre duas<sup>12</sup>, tecido na costura das imagens que uma faz da outra. Como no piscar do vagalume, para lembrar a bela metáfora de Didi-Huberman (2011) ao se referir ao lampejo benjaminiano, é possível vislumbrar a diáspora no interior da proximidade, da intimidade alcançada. Ela se refugia ali tal qual esse bicho-pirilampo que só exibe sua bioluminescência longe das luzes urbanas, na mata escura, no momento de comunicação *entre* os outros insetos, no conforto e na tranquilidade da noite.

## Do processo às formas fílmicas: silêncio e corpo

Se Sophia elabora seu interesse de pesquisa a partir da dissertação de mestrado, Patrícia, por sua vez, abre-se ao seu encontro a partir de uma outra busca, que diz respeito especificamente à sua posição como mulher Mbya Guarani. Entre as muitas questões que envolvem o ser mulher Mbya Guarani, estão o diálogo intergeracional entre avós, mães e filhas, os procedimentos e rituais necessários para constituição do corpo feminino, sobretudo durante a puberdade, bem como a experiência de ser mulher dentro e fora das aldeias, que nos dias de hoje é de inegável importância.

---

passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não uma progressão, e sim uma imagem, que salta.” (BENJAMIN, 2006, p. 504).

12 “A imagem não é o lugar da reconciliação e da identificação. Ela não é o operador do mesmo, mas o agente do heterogêneo e do desajustado. Ver em conjunto é uma aprendizagem das vizinhanças, uma experiência da hospitalidade a partir de uma separação irreduzível onde se constrói a frágil junção do heterogêneo. A imagem faz surgir uma relação imaginária entre os sítios, entre corpos radicalmente separados, sem que ela própria se revista de dignidade ontológica, sem que possa pretender a qualquer prerrogativa substancial homogeneizadora.” (MONDZAIN, 2011, p. 125).

Recorrendo à trajetória de Patrícia com o cinema, é possível notar que ela lança mão dos processos dos filmes para colocar seu corpo em contato com essas experiências. O cinema passou a ser um elemento importante na elaboração desses processos, desde que aberto aos movimentos dos corpos entre eles e com os territórios onde se situam. As palavras também são igualmente importantes nesse encontro. No entanto, são palavras que surgem a partir da atenção e escuta do silêncio.

Vale retomar um texto escrito pelas curadoras da Mostra Amotara: olhares das mulheres indígenas, em 2021, entre elas Patrícia e Sophia. Elas escrevem que:

A oralidade que nos acompanha há milênios sempre nos ajudou a não nos apegarmos a nomenclaturas que, ao passo do tempo e da história, divergem entre si. Nós somos corpos originários pensantes e acompanhamos a dinamicidade do tempo e da história, ressignificamos muita coisa, subvertemos tantas outras que nos atravessam, inclusive e principalmente questões que nos atingem de forma negativa. Uma destas poderosas artimanhas que negociamos e estamos cada vez mais absorvendo e somando para as nossas práticas é o audiovisual, o cinema. (GUARANI et alii, 2021, p. 20).

É importante lembrar que Patrícia foi uma das primeiras mulheres Mbya Guarani a produzir imagens com suas próprias mãos. Algumas das questões que reverberam em *Teko Haxy*, estão presentes também em outros filmes realizados por ela, como *Para Reté*, exibido pela primeira vez na Mostra Olhar: um ato de resistência<sup>13</sup>, no entanto, as reações que geram em cena são contrastantes. *Para Reté*, apresenta-se como uma espécie de ritual de iniciação

---

13 A mostra Olhar: um ato de resistência aconteceu em 2015, em Belo Horizonte, paralelamente ao Fórum.doc.BH, tendo sido realizada por meio de uma parceria entre Andrea Tonacci e a Associação Filmes de Quintal. Foi nessa ocasião que Sophia tomou contato pela primeira vez com o trabalho de Patrícia, numa sessão comentada do filme *Para Reté*, exibido em processo (inacabado).

realizado com o cinema, por meio do qual ela se torna cineasta, ao mesmo tempo, em que se reconhece como mulher ao lado das mulheres de sua família. O filme nasce de situações cotidianas de muita intimidade nas quais Patrícia interage com a avó, a mãe e a filha, tecendo uma narrativa dialógica entre gerações. Se nos filmes anteriores, os *Mbya Guarani* se debatem reversamente sobre a forma como a sociedade não indígena dirige seu olhar historicamente para eles e elas (ALVARENGA, 2017), em *Pará Reté*, a cineasta se situa dentro da aldeia, na relação com as mulheres de sua família construindo um ser mulher Guarani em comum (ALVARENGA, 2020).

O silêncio de onde tudo parte e para onde tudo conflui, fundante das relações de Patrícia com as mulheres de sua família, irá incomodar Sophia quando se manifesta em *Teko Haxy* conforme se deflagra na conversa mais íntima, tensa e longa entre as duas dentro de casa, que vemos na segunda metade do filme. Pode-se dizer que a familiaridade do silêncio no cinema feito pela realizadora indígena com as mulheres de sua família, contrasta com o incômodo que o silêncio produz em Sophia e na interação entre elas para que haja filme.

Na cena em que as duas conversam dentro de casa, vemos Sophia de perfil num close quase tão próximo que ameaça desfocá-la. A câmera tátil colocada entre os corpos quase toca seu rosto. Ela chora e se desculpa por acreditar que está constrangendo Patrícia a fazer ou agir contra seu desejo de imagem. Segue questionando a Antropologia, o trabalho com o cinema, e reclama que a outra não manifesta diretamente seus pensamentos. Do antecampo, Patrícia ri. Trêmula, a câmera media um quase abraço entre elas.

É quando Patrícia confessa que está engolindo muita coisa dos outros, porém assuntos que não se referem à amiga cineasta. Confessa ainda que sua vontade é de se isolar sim-

plesmente e não dizer nada. Nesse momento, Sophia tenta retomar a câmera, mas a interlocutora nega e exprime seu desejo de imagem: “deixa eu filmar sua cara chorando”, requisita.

Patrícia desabafa ainda sobre situações que envolvem ódio, raiva, mágoa e que a adoecem por se acumularem no corpo e na alma. Ela volta à infância, e lembra que, na verdade, desde pequena, sempre ficava doente. Filma Sophia de perto como que falando bem próxima ao seu ouvido. A voz é baixinha, e a imagem desfocada captura partes do rosto da outra, os óculos que deixa entrever pouquíssimo do espaço. Ela continua dizendo das doenças, que se separou da mãe, das saudades que sentia quando precisou ficar com o tio em Tamanduá, e conta que por isso deixou de andar dos nove aos onze anos de idade.

Sophia reage também evocando suas lembranças de menina e constatando uma surpreendente semelhança entre a história de Patrícia e a sua. Ela, então, narra um episódio do passado quando, em decorrência de um desentendimento com a mãe, teve um problema grave no joelho que também lhe dificultava de caminhar. Confessa, que a mãe, solteira, quase não ficava com ela, pois trabalhava muito, restando a ela a companhia descomedida da televisão. Lembra que, para compensar, a mãe lhe dava comida em excesso, o que a fez engordar, sofrendo na escola com o estigma de ser gorda. De volta a cena, como quem retorna do passado ao presente da interação, Sophia retoma a câmera nas mãos, e indaga sua interlocutora sobre os padrões estéticos não indígenas. A resposta vem logo. Patrícia diz que não mudaria nada em seu corpo, que acredita que nenhum Guarani mudaria. Demonstra certa incompreensão acerca da busca e da natureza da perfeição entre os não indígenas, uma vez que, para os Guarani, ser perfeito é não ter maldade, e o que valeria a pena ser definido como beleza, seria “o amor que você

tem no seu coração”. Nesse momento, Patrícia também se volta para si mesma num gesto autorreflexivo ponderando que são suas próprias atitudes que a enfraquecem e que tem pensado muito sobre algumas questões como: “O que realmente vale? O que realmente vale a pena lutar? O que vale a pena falar, vale a pena fazer?” Conta que refletiu um pouco nos últimos dias sobre o assunto, mas não tem uma resposta, deixando a conversa inconclusa.

Na relação entre Patrícia e Sophia, essa não será a primeira vez em que o diálogo entre elas se intensifica. Antes dessa longa conversa em casa, em Porto Mauá, na fronteira do Brasil com Argentina, Patrícia se posta diante da câmera e opta por falar em português mesmo reconhecendo que em guarani seria mais profundo. Nesse momento, ela tenta traduzir aquilo que sente em relação à colonização, endereçando sua fala à Sophia que, junto com as espectadoras que o filme aguarda, assumirá o lugar de colonizadora: “Desde que vocês chegaram, vamos perdendo as coisas que eram deixadas para nós por Nhanderú. É uma dor profunda. Não sei o que vocês pensam. Realmente vocês prefeririam que a gente não estivesse aqui quando vocês chegaram. Mas a gente estava aqui”. E continua: “não sei o que vocês pensam, acho que querem que a gente não exista”.

A cada momento de desvio do comum, em que o pessoal é empurrado para o político, a intimidade cobrará da história, e só será possível o ser mulher juntas, como uma formulação equivocada (VIVEIROS DE CASTRO, 2004) entre duas. Além do recurso ao silêncio, ao longo de *Teko Haxy*, todos os momentos em que Patrícia se coloca a refletir para a câmera sustentada por Sophia, ela sempre chama atenção para o fato de suas percepções partirem de seu próprio corpo, de seu espírito e das relações que lhe são facultadas com o espaço ao redor, que não são disponíveis a outra.

Tanto nas *auto-mise-en-scènes*, compostas de reflexões e reminiscências, no interior da casa, quanto na sequência do rio, que a antecede – dois trechos em que a interação entre ambas se adensa face a câmera – Patrícia parece a todo momento querer transmitir a Sophia a necessidade de que o corpo não só conte, mas funde a relação entre ambas. Mais do que compartilhar com Sophia o olhar corporal como forma de fazer cinema, Patrícia traz para cena – portanto para partilha que o filme outorga entre ambas – o seu próprio corpo (e o espírito que dele não se separa) como fonte de observação e escuta do ser mulher.

Como explica a pensadora guarani Sandra Benites (2018): “O corpo é a relação com o outro e é fundamental para a construção da sabedoria”. Por isso, seria necessário a ele recorrer para estabelecer o vínculo entre ambas.

Sophia se aproxima de Patrícia com uma proposta de pesquisa que surge em outro lugar, distante do espaço filmado, assim como seu corpo está ligado a um modo de vida que não se encontra representado em cena. Diferentemente, o corpo de Patrícia estabelece relações com a ancestralidade, os animais, as plantas e com as águas, de forma a se encarnar no território e a se abrir para um conjunto de relações com outras espécies que se mostram opacas para Sophia.

Da mesma forma que a cineasta não indígena não consegue lidar com a galinha de forma predatória, sacrificando-a, na cena em que se dirigem ao rio para nadar, ela é também a única que não experimenta a água gelada, que banha Patrícia, Jéssica, sua filha, e Ariel, seu companheiro. Enquanto se banham, Patrícia pede ao rio que leve as coisas ruins, as impurezas: “Leve toda a minha brabeza e minha preguiça! Leve tudo o que eu tiver de ruim!”, diz ela antes de mergulhar. Em seguida, ela ensina a filha dizeres semelhantes: “Leve toda a minha preguiça! Todas as coisas que eu

faço devagar! Leve minha mania de chorar por qualquer coisa!”. Patrícia introduz a filha numa relação com o rio na qual as águas têm agência sobre o corpo, sendo convocadas a levar aquilo que elas não querem em suas existências, em seus corpos.

### *Auto-mise-en-scène e feminismo*

As distâncias que o filme coloca em cena e que perpassam a relação entre as duas mulheres são muitas e se irradiam. Além da diferença na maneira como cada uma delas habita territórios distintos, há também aquela perceptível entre as línguas, as culturas e as histórias envolvidas nos mundos postos em diálogo por ambas. Nesse sentido, o fato de o filme começar reconhecendo aquilo que elas nomeiam como um “engano” relativo a onde estaria a distância entre elas, aponta também para uma série de equívocos (VIVEIROS DE CASTRO, 2004) que são próprios das relações entre mundos distintos.

Em *Teko Haxy*, o equívoco, ao ser explicitado, torna visível a relação entre diferentes perspectivas (VIVEIROS DE CASTRO, 2004) – os mundos, em certo sentido – incomensuráveis que se convocam em determinada cena. No filme, a diferença entre as perspectivas de Patrícia e Sophia está abrigada na intimidade das trocas entre elas e relacionada às maneiras heterogêneas como se tornam mulheres em culturas diferentes. Na intimidade, que ressalta a profundidade e intensidade das relações entre elas, é possível que se entrevejam as muitas lacunas, pois também aponta seu reverso: quando falta, a diferença feminina parece previamente dada. Ainda assim, na lógica do perspectivismo, tal diferença, ao ser intencionalmente encenada não escapará de outras mais sutis que a cena abriga.

A sequência começa com Sophia em quadro à beira de um tanque ao ar livre enchen-

do um caldeirão de água. Enquanto filma, Patrícia dá as instruções de forma bastante segura sobre o que deve ser feito para cozinhar uma das galinhas que corre pelo terreiro. De início, fica claro que se trata de um desafio e que Sophia fará todo o processo – pegá-la, matá-la, depená-la e cozinhá-la – sob as orientações da amiga. Já no primeiro trecho da sequência, seu olhar frontal para a câmera bem como suas expressões e dúvidas demonstram completa inexperiência, e total desconhecimento do método. Ela pergunta: “vai colocar ela viva lá dentro?”, ao que Patrícia responde com seriedade do antecampo: “se você não matar a gente coloca ela viva”. Daí, num crescente, a *mise-en-scène* de Sophia vai gerando uma incredulidade sobre sua aptidão para prosseguir com a tarefa. É como se sua performance dissesse menos respeito ao seu empenho para o trabalho do que à expressão de seu impoder, seu desconhecimento, como se fosse preciso demarcar sua diferença em relação ao saber da outra carregando nas expressões, gestos e trejeitos que dizem de sua desqualificação para a execução da galinha. Ou seja, o esforço objetivo para fazer o que Patrícia faz, domina, e ensina, dá lugar a reafirmação das distâncias entre os mundos domésticos-culturais de cada uma. Nesse momento, o equívoco fundante da relação, ao ser sublinhado didaticamente na atuação de Sophia em cena, não só se mostra como um fato fenomenologicamente comprovado, mas deflagra uma camada a mais da diferença entre as duas mulheres.

Enquanto Patrícia é objetiva e tenta verdadeiramente ensinar, Sophia performa para câmera sua lida desajeitada com a galinha viva – demonstrando mais graça que desapontamento, mais jeito de corpo do que persistência para aprender e fazer. Nessa medida, o corpo dela se implica em outra coisa que não o empenho da tarefa. Se implica numa *mise-en-s-*

cène cinematográfica que busca revelar a diferença entre as formas de vida, os domínios e habilidades dessas mulheres, em prejuízo do esforço que se feito poderia dar a ver de forma espontânea, indeterminada e menos previsível, por isso singular, pelo investimento do trabalho, o dano já antropológicamente antecipado e carregado para dentro do filme. Nesse sentido, seria preciso que o seu corpo, assim como o de Patrícia – que filma na expectativa da conquista da outra, em vistas da comida que deve ser feita – fosse o ponto de partida da cena, portanto, que o empenho corporal resistisse ao conhecimento *a priori*, a uma ideia prévia de relação para ser filmicamente explorada.

Por outro lado, é justamente aí que *Teko Haxy* faz entrever outro abismo importantíssimo entre elas, que não concerne primeiramente aos hábitos e saberes das mulheres indígenas – que matariam animais com convicção porque “é para comer” (como explica Patrícia durante a filmagem) –, mas à relação com o cinema, com o sentido, com a dimensão da posta em cena. A passagem do que seria a *alter* para a *auto-mise-en-scène*<sup>14</sup> exhibe também a relação com o filme, para cada uma delas, parte de lugares diferentes.

Faz bem para *Teko Haxy* que a dificuldade de Sophia transborde ao ato, pois quando ela não consegue conter a galinha, nem puxar seu pescoço com habilidade e força para matá-la, institui-se uma tensão que diz respeito ao sofrimento e ao sacrifício do animal. Nesse momento, a intervenção de Patrícia traz um desequilíbrio não só entre as duas, mas com outras espectadoras que se identificam de ma-

neiras singulares ou com o fracasso de Sophia ou com a agência de Patrícia.

Nesse sentido, é bom que o fracasso<sup>15</sup> engaje a espectadora, pois a alteridade vem não só daquela mulher capaz de matar uma galinha, mas de sua voz segura e seu corpo capaz de estabelecer relações com espécies diferentes. Ela não só reconhece que é preciso matar a ave pois senão a pobre ficará sofrendo – portanto põe fim a cena que se prolonga nessa incapacidade de Sophia de estabelecer uma relação de predação com o animal – como ao adentrar o campo e trocar a câmera pela galinha que se debate, logo estabelece uma relação com a galinha, reorganizando a cena como espaço narrativo passível de engajamento e de uma perspectiva de sua convicção de que aquilo não é sacrifício, mas sobrevivência.

Dessa miríade de diferenças – e dos equívocos que lhes acompanham –, percebe-se que na base da pesquisa, antes do objeto para o qual ela se abrirá, subsiste uma fratura também feminista. Quando o interesse se volta para o cinema indígena feito por mulheres, precipita-se uma vontade de saber como as formas patriarcais de opressão – social, política e simbólica – de gênero, formuladas por um pensamento feminista não indígena, chegam até elas. E, ainda, em que medida o enfrentamento do imaginário e da prática machista é, por elas, reconhecido. Por outro lado, torna-se importante distinguir a maneira como as mulheres indígenas elaboram sua condição feminina com o cinema. Soma-se aqui a própria motivação para o cinema, já explicitada desde o início, se dar por uma relação interétnica, no *intermezzo* entre uma mulher indígena e uma não indígena.

Contudo, o importante é destacar que essa condição de existência da pesquisa e, consequentemente, do filme, coloca de saída duas

14 “Auto” no sentido de autorreferente, para mim mesmo para atender aquilo que sei e que acredito que funciona na imagem, na imagem que já projetei numa relação específica com audiovisual e suas estratégias. E “alter” no sentido de visando o outro que compartilha a cena comigo, de fazer algo que leva esse outro em consideração para que um processo seja construído em comum.

15 Conferir discussão sobre a imagem que falta e o filme que se reconhece fracassado frente à experiência e sua intensidade e complexidade (VEIGA, 2020).

reivindicações do feminismo contemporâneo: a sororidade e a interseccionalidade. Nesse sentido, já estamos na passagem do olhar feminino – filme feito por mulher – para a abordagem feminista, que busca através da sororidade e da interseccionalidade enfrentar as estratégias de opressão, violência, e marginalização que o machismo estrutural espalha para atingir, diferentemente, mulheres em suas diferentes raças, culturas, classes, sexualidades e aparências.

Ao contrário do que prega o feminismo neoliberal, a sororidade não pressupõe a harmonia e a igualdade entre mulheres, mas, pensado contra a essencialização de um ser mulher, se articula em prol do reconhecimento da diferença entre elas – daí a importância do engano, das distâncias reconhecidas no e pelo filme –, de forma a dar espaço para a alteridade e a se reorganizar de acordo com a conjuntura de cada pauta em suas reivindicações identitárias, políticas, específicas. Escuta e aprendizado numa partilha sensível das diferentes posicionalidades femininas, é disso que trata a sororidade, portanto, um desafio para que o feminismo seja como afirmou, Teresa de Lauretis, um saber político em constante revisão quando diz que “[...] a construção do gênero também se faz por meio de sua desconstrução”, (1994, p. 209).

Já a interseccionalidade funda a sororidade vista nessa perspectiva uma vez que, contra a generalização do ser mulher – própria ao feminismo de segunda onda de matriz branca e intelectual –, se vincula à realidade para dar conta das diversas interseções de identidades que constituem o cruzamento das opressões do sujeito de gênero feminino: o racismo, o classicismo, a homofobia, de acordo com Kimberle Crenshaw.

Assim como é verdadeiro o fato de que todas as mulheres estão, de algum modo, sujeitas ao peso da discriminação de gênero, também

é verdade que outros fatores relacionados a suas identidades sociais, tais como classe, casta, raça, cor, etnia, religião, origem nacional e orientação sexual, são ‘diferenças que fazem diferença’ na forma como vários grupos de mulheres vivenciam a discriminação. Tais elementos diferenciais podem criar problemas e vulnerabilidades exclusivos de subgrupos específicos de mulheres, ou que afetem desproporcionalmente apenas algumas mulheres. (CRENSHAW, 2002, p. 173).

Se o rasgo feminista fundante da pesquisa é o gesto que dispara o filme – o interesse de uma mulher branca por uma não branca –, na fatura final, *Teko Haxy* produz um pensamento próprio e contundente da máxima feminista de que o “pessoal é político” – por algo que já vem sendo posto como argumento central desse artigo pois definidor do filme: é da relação de intimidade – da interação tão corporal com a câmera entre elas – que se torna possível tatear a intraduzível diferença histórica entre os mundos que moldaram, instruíram, que cobram, e para o qual prestam ou não contas cada uma dessas mulheres. Nesse sentido, vale ressaltar que o equívoco que surge em cena da interação entre elas será fundamental para que as diferentes perspectivas – e o perspectivismo (LIMA, 2005; VIVEIROS DE CASTRO, 2004), também, nesse sentido –, que envolvem o ser mulher, desenhem uma possibilidade de encontro.

Conforme já discutido, é por ser sentida na profundidade dos diálogos e na intensidade dos desabaços entre uma e outra – como a confissão de Sophia sobre suas incertezas no interior da casa, e o testemunho de Patrícia no rio, na paisagem aberta, passagens filmadas cada uma pela outra – que a intimidade da interação, ao construir-se pela e para câmera revela os rasgos, os danos, as lacunas, entre essas mulheres indígena e não indígena e seus mundos.

\*\*\*

Nossa intenção foi pensar a experiência cinematográfica de Sophia e Patrícia, a partir dessa relação, ao mesmo tempo suave e áspera, de atrito e desejo, de comunicação e silêncio, entre elas, que tecida ao longo do filme parece conformar algo maior: a relação entre feminilidade indígena e não indígena. Para isso, entendemos como parte do processo mapear os modos estéticos – formais, performáticos e narrativos –, bem como a dimensão mais imanente e performativa, dessas escritas de si partilhadas, friccionadas, tensionadas, pelo contato dessas duas mulheres.

Como hipótese, acreditamos que na troca das lentes entre elas, na tentativa propriamente cinematográfica – portanto formal/performativa/narrativa – de aquinohar olhares femininos de contextos étnicos e culturais tão diversos, esse cinema-no-entre-duas constrói uma pedagogia feminina nascida da intimidade – das questões mais pessoais e prosaicas do ser mulher – cuja potência feminista está não apenas na impossibilidade epistêmica da generalização em uma categoria, mas num impedimento anterior, mais fundante, porque histórico-político. Esse último se refere a uma fenda, uma fratura de mundos, construída pela produção mesmo histórica de itinerários que de um lado em sua violência e vulnerabilidade coletiva, e de outro em seu afã explorador, dominador, se tornaram radicalmente outros.

Do micro ao macro, esse filme só pode se dar nas sobras, nos restos, de uma relação historicamente apartada pelo desejo de progresso contra o desejo de vida e de corpo, e, portanto, dar a ver e a sentir o dano ali, onde receitas culinárias, maquiagens, estetização dos corpos, seios nus, relações maternas, não sustentam uma mulher como outra. Em *Teko Haxy*, o encontro entre Patrícia e Sophia instaura um pavio e cria uma chama que afirma a potência das conversas entre essas mulheres que na modesta morada do íntimo – essa que

ao feminino interessa e que ele desperta – se refugia a cifra da história em sua grandeza de tecer memórias de outros mundos, de produzir mundos possíveis, e de apontar novas agências e formas políticas para o futuro.

## Referências

ALVARENGA, Clarisse. **Da cena do contato ao inacabamento da história**. Salvador: Edufba, 2017.

ALVARENGA, Clarisse. O caminho do retorno – o cinema das mulheres ameríndias. In: HOLANDA, Karla (org.). **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa, 2020, p. 175-190.

BENITES, Sandra. Piração. In: **Corpos que falam – um lugar para as vozes de estudantes de pós-graduação em quarentena**. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS/Museu Nacional, UFRJ) e Programa de Pós-Graduação e História da Ciência e da Saúde da Fiocruz (PGHCS/Fiocruz). Disponível em: <<https://corposquefalam.weebly.com/escritas/piracao-sandra-benites-ppgasmnufrj>>. Acesso em: 26 ago. 2021.

BENITES, Sandra. **Viver na língua Guarani Nhandewa (mulher falando)**. 2018. 94p. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS), Museu Nacional/UFRJ, Rio de Janeiro, 2018.

BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo. Crítica da violência ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

CRENSHAW, Kimberle Williams. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, UFSC, n. 10, p. 171-188, jan., 2002. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/1806-9584-2020v28n260721>. Acesso em: 26 ago. 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vagalumes**. Trad. Vera Casa Nova & Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

GUARANI, Graciela et ali. Um cinema que é flecha certa: olhares sobre o visível e o invisível no cinema pluridiverso das mulheres indígenas. In: TAVARES, Joana Brandão (org.). **Catálogo da Mostra Amotara – Olhares das Mulheres Indígenas (2ª Edição)**. Pau Brasil: Porto Seguro, 2021, p. 19-30.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: LAURETIS, Teresa de (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

LIMA, Tânia Stolze de. **Um peixe olhou para mim. O povo Yudjá e a perspectiva**. São Paulo: UNESP, 2005.

MARGULIES, Ivone. **Nada acontece: o cotidiano hiper-realista de Chantal Akerman**. Trad. Roberta Veiga e Marco Aurélio Sousa Alves. São Paulo: Edusp, 2016.

MONDZAIN, Marie José. Nada tudo qualquer coisa ou a arte das imagens como poder de transformação. In: SILVA, Rodrigo; NAZARÉ, Leonor (org.). **A república por vir. Arte, Política e Pensamento para o século XXI**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, p. 103-115.

PARA YXAPY, Patrícia Ferreira e ALVARENGA, Clarisse. Virar cineasta Mbya Guarani (mulher filmando). **Revista Devires - Cinema e Humanidades**. Dossiê Pedagogias do Cinema. Belo Horizonte, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich/UFMG), v. 2, n. 15, 2018 (no prelo).

PINHEIRO, Sophia F. e PARÁ YXAPY Patrícia Ferreira. A imagem como arma: videografia dos encontros, metodologias de uma etnografia visual. In: **Processos e efeitos da produção de conhecimentos com populações indígenas: algumas contribuições**. MAI-NARDI, Camila; DAL'BÓ Talita Lazarin; LOTIERZO, Tatiana (org). Goiânia: Editora da Imprensa Universitária, 2020, p. 239-276.

VEIGA, Roberta. Imagens que sei delas: ensaio e feminismo no cinema de Varda, Akerman e Kawase. In: HOLANDA, Karla (org). **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa, 2019. p. 337-355.

VEIGA, Roberta, ITALIANO, Carla, FELDMAN, Ilana. Dossiê Escritas de Si. **Revista Devires – Cinema e Humanidades**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich) – v.14 n.2, 2017.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation. **Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America**, Berkeley, v. 2, n. 1, p. 3-22, 2004. Disponível em: <https://digitalcommons.trinity.edu/tipiti/vol2/iss1/1/>. Acesso em: 26 ago. 2021.

Recebido em: 20/05/2021

Revisado em: 20/08/2021

Aprovado em: 27/08/2021

**Clarisse Alvarenga** é professora adjunta na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Coordena o Laboratório de Práticas Audiovisuais (LAPA) e o Laboratório e Arquivo de Imagem e Som (LAIS) da Faculdade de Educação da UFMG. E-mail: [clarissealvarenga@ufmg.br](mailto:clarissealvarenga@ufmg.br)

**Roberta Veiga** é professora adjunta na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Membro do grupo de pesquisa Poéticas Femininas, Políticas Feministas da UFMG, inscrito do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). E-mail: [roveigadevolta@gmail.com](mailto:roveigadevolta@gmail.com)