

CINEMA INDÍGENA DE MULHERES: AUDIOVISUAL, CORPO, TERRA E

GÊNERO NA OBRA ARTÍSTICA DE OLINDA TUPINAMBÁ

Fernanda Capibaribe Leite¹

Karliane Macedo Nunes²

Resumo: O audiovisual produzido no Brasil por cineastas indígenas se constitui como uma ferramenta política de luta por direitos e de visibilização dos seus modos de vida, pautados na valorização de dinâmicas coletivas e no cuidado com a terra. É notável nos últimos anos um aumento de produções realizadas por mulheres, algumas disponíveis na plataforma Katahirine, uma rede audiovisual de cineastas mulheres indígenas lançada em 2022, para fortalecer e visibilizar suas produções. Dentre elas, elegemos o trabalho da cineasta Olinda Tupinambá, do povo Tupinambá e Pataxó Hãhãhãe, como foco de reflexões. A produção da artista conta com documentários, ficções e performances, sendo conhecida sobretudo pela atenção às causas ambientais. Nosso interesse é pensar como se dá, em algumas dessas obras, a articulação entre imagem, terra e corpo. Como Olinda elabora sua subjetividade por meio de imagens e sons? Quais potências suas narrativas expressam? Para tanto, acionamos algumas discussões, como a fabulação crítica de Saidyia Hartman, também no sentido de elaborar uma reconstrução da teoria e práxis feminista decolonial e interseccional, incorporando questões como a relação corpo-território e situando os nossos lugares enquanto autoras, no esforço da construção de um diálogo a partir da coalizão de parentescos políticos.

Palavras-chave: Cinema indígena de mulheres; Olinda Tupinambá; Rede Katahirine; Feminismos não-brancos.

Abstract: The audiovisual work produced in Brazil by indigenous filmmakers is a political tool for the fight for rights and for making their ways of life visible, based on the valorization of collective dynamics and care for the land. In recent years, there has been a notable increase in productions made by women, some of which are available on the Katahirine platform, an audiovisual network of indigenous women filmmakers launched in 2022 to strengthen and make their productions visible. Among these, we chose the work of filmmaker Olinda Tupinambá, from the Tupinambá and Pataxó Hãhãhãe people, as the focus of our reflections. The artist's production includes documentaries, fictions, and performances, known above all for her attention to environmental causes. Our interest is to consider how, in some of these works, the articulation between image, land, and body occurs. How does Olinda elaborate her subjectivity through images and sounds? What powers do her narratives express? To this end, we triggered some discussions, such as Saidyia Hartman's critical fable, also in order to elaborate a reconstruction of decolonial and intersectional feminist theory and praxis, incorporating issues such as the body-territory relationship and situating our places as authors, in the effort to build a dialogue based on the coalition of political kinships.

Keywords: Indigenous women's cinema; Olinda Tupinambá; Katahirine Network; non-white feminisms; audiovisual and difference.

¹ Docente efetiva no Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco - DCOM/UFPE. Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação - PPGCOM/UFPE. Email: fernanda.capibaribe@ufpe.br.

² Docente efetiva no Bacharelado Interdisciplinar em Artes do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos da Universidade Federal da Bahia - IHAC/UFBA. Professora do Mestrado Profissional em Artes (PROF-Artes/IHAC) e do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE/UFS). Email: karlianenunes77@gmail.com.

Pela política das afinidades no fazer acadêmico

Esse artigo nasce de uma parceria formada a partir da confluência em torno da partilha do fazer acadêmico como fruto da criação de políticas de afeto e afinidades de existências. O trabalho que desenvolvemos aqui, nesse sentido, é parte desse parentesco por afinidades (Haraway, 2013), que se inicia numa amizade duradoura e desemboca nas interseções dos nossos processos de pesquisa. Estávamos já há algum tempo interessadas, pela tangência dos caminhos trilhados, nas realizações audiovisuais de mulheres indígenas, o que já resultou em trabalho publicado previamente, bem como em participação em congressos e mesas redondas. Para o presente artigo, como uma continuidade, propomos um recorte a partir da Rede Audiovisual Katahirine de Mulheres Indígenas, focando no trabalho de Olinda Tupinambá, da Yawar Produções (Katahirine, 2024). A escolha se dá a partir de uma abordagem temática ampla que Olinda propõe em seus filmes, que vai desde a discussão da relação corpo-território e da ancestralidade indígena, até ao questionamento do museu enquanto dispositivo da narrativa colonial e ainda à reflexão em torno das relações heteronormativas ocidentais.

Interessa nesse artigo, portanto, a reflexão em torno de como essas obras, como parte do conjunto da rede Katahirine – à qual nos ateremos mais adiante –, se constituem enquanto tecnologias que questionam e rasuram um modelo colonial de entendimento da relação corpo-território, suprimindo a suposta oposição ocidental cultura-natureza. Abordamos também esses audiovisuais a partir de como propõem políticas de existência para além das desigualdades naturalizadas de acessos e visibilidades, questionando, assim, as normatividades dos marcadores da diferença que nos constituem, tais como gênero, sexualidade, raça, território e classe social, entre outros.

Desde as experiências pioneiras do Vídeo nas Aldeias (VNA) dos anos 1980 até os dias atuais, o campo audiovisual indígena (cinema indígena, mídia indígena, vídeo indígena) vem sendo ampliado, diversificado e se consolidando, em abordagens heterogêneas e plurais, enquanto dinâmicas anti/contra/decoloniais. Tais movimentos gradualmente passaram a tensionar as visualidades da colonialidade, se opondo ao – ou mesmo recusando o – repertório de imagens estereotipadas e desconectadas de suas realidades. As ações inauguradas pelo VNA, portanto, vêm funcionando como respostas

à falta de representatividade histórica à qual as populações indígenas foram submetidas na emergência do projeto moderno-colonial.

Para além da dimensão artística, tais obras se configuram como instrumento de organização social, ferramenta política de luta por direitos e visibilização de seus modos de vida, pautados na valorização das dinâmicas comunitárias e coletivas, e em relações de cuidado com a terra. Trata-se de um caminho oposto ao das lógicas de exploração da natureza acionadas pelas perspectivas desenvolvimentistas do capitalismo neoliberal. Podemos dizer, então, que *esses cinemas* se movimentam no sentido da inserção plena dos sujeitos indígenas no campo das imagens, distanciando-os do lugar de objeto que lhes foi imputado historicamente. Trata-se de uma perspectiva fílmica que se alicerça na autogestão da produção de imagens e abrange quem filma (cineastas indígenas), o que é filmado (o seu mundo histórico, suas lutas, desejos e cosmovisões) e quem é filmado (povos indígenas).

Desse universo multifacetado, têm chamado a atenção os seguintes aspectos: 1) a profusão de produções realizadas por mulheres indígenas; 2) a mobilização de aspectos da arte contemporânea presentes em diversas obras; 3) a estreita relação de muitas dessas obras com as pautas do movimento indígena.

O feminismo indígena como agência do corpo ligado à terra e ao coletivo

No processo de apagamento das culturas e subjetividades indígenas resultantes das colonialidades do poder, saber, ver e ser, é ainda mais evidente o silenciamento em torno das mulheres indígenas, que foram situadas à margem da historiografia oficial, das discussões antropológicas e dos regimes de visibilidade. Este apagamento vem sendo questionado em diferentes pesquisas que têm atuado no sentido de resgatar e reescrever narrativas protagonizadas por mulheres indígenas não registradas devidamente em textos historiográficos e antropológicos.

Algumas dessas pesquisas se valem do trabalho etnográfico através de inserções de campo, buscando – por meio da história oral e do incentivo ao resgate e valorização de memórias dessas mulheres, com o auxílio de escassas (e fundamentais) imagens de arquivo – trazer à tona o protagonismo das mulheres em diversos momentos em seus

territórios e fora deles, seja como guardiãs da cultura, por meio das danças, cantos, rezas, da educação dos mais novos, seja por meio da participação direta nos campos de luta por territórios e por existência. Ao recontarem as lutas por território do povo Tupinikim a partir da reescritura da história, considerando o protagonismo feminino, Schubert, Kayapó e Ulrich afirmam:

Para além de destacar a relevância das lutas apenas como garantia da retomada da terra, importa destacar a sua importância para a própria consolidação das suas cosmovisões e de todo um apanhado de costumes que certamente fundamentaram-se em compromissos ancestrais (Schubert; Kayapó; Ulrich, 2021, p. 75).

Essas autoras enfatizam que as discussões de gênero no contexto das mulheres indígenas são indissociáveis da experiência da mulher indígena com o seu território. Isso significa dizer que trazer a pauta do feminismo indígena torna imprescindível o reconhecimento de suas territorialidades próprias. “Se tivermos de falar de um ‘feminismo indígena’, que seja para assumir o ‘território-de-fala’ de muitas indígenas e mulheres que continuam sendo desterritorializadas e destituídas de seu corpo-território” (Schubert; Kayapó; Ulrich, 2021, p. 78).

Os primeiros movimentos indígenas de mulheres remontam aos anos 1980³, quando são muitas as reivindicações conduzidas, todas atravessadas por suas concepções de território e suas cosmovisões. Nesse contexto e até a atualidade, as questões ambientais permanecem figurando como importantes pautas das lutas das mulheres indígenas, que se organizam para enfrentar os problemas relacionados às perdas, invasões e devastação dos territórios, bem como aos diversos tipos de violência e violação dos seus corpos-territórios⁴.

É notável o avanço em relação à agência das indígenas brasileiras, cujas práticas cotidianas e trabalhos nas mais diversas áreas (política⁵, literatura, cinema, artes visuais,

³ Um levantamento publicado pelo Instituto Socioambiental (ISA) em 2020, apontou um total de 92 organizações – das quais 85 são de mulheres indígenas e as outras sete organizações maiores que possuem departamentos de mulheres indígenas (Instituto Socioambiental, 2020).

⁴ Conceito cunhado por intelectuais indígenas guatemaltecas e bolivianas para politizar as violências sofridas pelas indígenas mulheres em perspectiva intercultural (Cabnal, 2010 *apud* Ferro, 2023).

⁵ No cenário político, ganharam visibilidade nos últimos anos mulheres como Sônia Guajajara, atual ministra dos Povos Indígenas, Célia Xakriabá, deputada federal, e Joênia Wapichana,

educação) buscam a autonomia e protagonismo próprios, pessoal e coletivamente, em um contexto que não necessariamente possui relação direta com as questões teóricas feministas ocidentais. Em sua dissertação de mestrado, Elisa Ramos Pankararu afirma que “o reconhecimento de que existe uma pluralidade de contextos feministas, significa que o assunto não é algo simples e em suas distâncias é fundamental considerar essas diferenças” (Ramos, 2019, p. 63).

Elisa Pankararu afirma haver certo preconceito em relação ao termo “feminismo indígena”, ainda pouco usado nas comunidades, “por se tratar de uma palavra muito acadêmica ou dos movimentos feministas” que não contemplam as demandas de mulheres indígenas, destacando que até 2017 havia uma bibliografia escassa no Brasil sobre o tema. Em entrevista concedida a Rosa Sampaio em 2023, ela diz:

Sou umas das pioneiras no Brasil a falar sobre feminismo indígena. Enquanto mulher indígena, eu vou buscar inspiração a partir do meu povo, do território do qual pertenço. [...] me sinto à vontade para falar do assunto, eu considero a palavra feminismo hoje, uma palavra de domínio público, sendo assim, vou buscar elementos para a minha composição, que é do meu lugar de fala, que é da convivência, desde a minha infância, com mulheres especiais do meu povo, que considero de tradição matriarcal, porque na história tem importantes mulheres, que mesmo que tenham passado pela vida terrena há 100, 200 anos atrás, elas continuam fazendo parte da história atual Pankararu, continuam orientando e sendo exemplos. Eu convivi com mulheres sábias, detentoras, zeladoras e guardiãs dos saberes tradicionais. Parteiras, rezadeiras, curandeiras, mezinheiras, conselheiras, lideranças, caciques, profissionais de saúde e educação. Mas também convivi e convivo com mulheres que vivem em contexto de subalternidade. A minha conceituação vem por meio da ação, onde há a participação dessas mulheres, desde os espaços e rituais sagrados, no chão das aldeias, nas retomadas, até nos movimentos (Ramos, 2023).

Para Ramos, interessa o modo como as mulheres conduzem seu povo, junto a homens, crianças e outras mulheres do território, por meio da ação, da valorização da ancestralidade e da reflexão sobre as violações históricas de seus corpos e territórios sagrados até os dias atuais.

As artes e o cinema indígena feito por mulheres vêm configurando-se, nesse contexto, como espaços relevantes no processo de construção de ações e empoderamento,

primeira mulher indígena deputada federal (2019-2023) e atual presidenta da Fundação Nacional dos Povos Indígenas (Funai).

por meio da produção de narrativas e memórias, da afirmação de subjetividades e do enfrentamento aos regimes de visualidade que oprimem e subalternizam. Dentre muitas, destacam-se as atuações de Graciela Guarani, Patri Ferreira (Pará Yxapy), Arissana Pataxó, Yacunã Tuxá, Célia Tupinambá e Olinda Tupinambá.

A Rede Katahirine como estratégia de construção de um conhecimento para além da colonialidade de gênero

No entendimento da necessidade de fortalecimento nos processos de reflexão, produção e distribuição dos filmes protagonizados por mulheres, no que toca aos modos de produção e conteúdos abordados, algumas iniciativas de coletivos e associações têm surgido enquanto estratégias de visibilização e reconhecimento. Dentre elas, destacamos a criação da Katahirine - Rede Audiovisual de Mulheres Indígenas (Katahirine, 2024). Criada como uma plataforma online, a rede abarca produções audiovisuais realizadas por mulheres de diversas etnias indígenas do Brasil e América Latina. Conta com um total de 68 realizadoras e 73 audiovisuais disponíveis, além de uma seção com *webstories*, outra com uma biblioteca de trabalhos publicados e a iniciativa de conexão regular através da divulgação dos filmes no cineclube semanal. Como consta na descrição da rede:

Como primeira iniciativa de mapeamento do cinema indígena feminino no Brasil, desejamos que esta seja uma importante ferramenta de conhecimento e divulgação sobre o cinema realizado por nós, mulheres indígenas, além de uma fonte de dados para pesquisas e acessos públicos. Um espaço com foco no protagonismo das mulheres indígenas, na agência e no papel político em nossos contextos, dentro e fora das aldeias: agimos nas tomadas de decisões e gestão de recursos de realizações audiovisuais e criamos de acordo com nossas concepções de mundo e de vida (Katahirine, 2024).

O que está no cerne dessa proposta é a valorização da “[...] importância de construir uma rede política de encontros, diálogos, pesquisa e reflete a urgência de repensarmos a maneira como reproduzimos nossa educação colonial como sociedade” (Katahirine, 2024). Essa afirmativa traz explícito o marcador de gênero como enfrentamento do racismo e machismo estruturais, mas reivindicando suas cosmovisões

como lugar de pertencimento e agenciamento das questões trazidas em suas realizações fílmicas e nos outros produtos que derivam da Rede.

Sobre a necessidade de enfrentamento do silenciamento sistemático nas possibilidades de agência para mulheres não brancas no Brasil – marcador no qual as mulheres indígenas estão inseridas –, Lélia Gonzalez discorre sobre o processo de infantilização acarretado por uma “omissão”, historicamente constituída pelo nefasto legado colonial, sedimentando um sistema não apenas patriarcal, como também racista. Numa crítica ao legado colonial, bem como às construções do pensamento crítico feminista voltado para as mulheres brancas, desde a década de 1980, González vem pontuando a necessidade de emergência de um feminismo afro-latino-americano que estabeleça as bases de processos de subjetivação e reconstituição histórica contada por mulheres não-brancas.

Ao nos impor um lugar inferior no interior da sua hierarquia (apoiadas nas nossas condições biológicas de sexo e raça), suprime nossa humanidade justamente porque nos nega o direito de sermos sujeitos não só do nosso próprio discurso, como da nossa própria história. É desnecessário dizer que, com todas essas características, estamos nos referindo ao sistema patriarcal-racista (Gonzalez, 2020, p. 45).

Em consonância com essa demanda de criação de espaços políticos e de visibilidade própria é que as mulheres da Rede Katahirine vêm atuando a partir de quatro eixos: 1) iniciativas de fortalecimento da rede; 2) formação e estímulo à criação audiovisual, como a criação do prêmio Katahirine, dedicado exclusivamente a mulheres indígenas realizadoras; 3) formação de público, focado na distribuição dos filmes em mostras, festivais, espaços pedagógicos, circuitos de salas de cinema e plataformas em *streaming*; e 4) a incidência política, que consiste na construção de parcerias com outros/as agentes do campo audiovisual, além de participação das mulheres da rede como conselheiras e curadoras, no intuito de participarem da construção de políticas públicas que favoreçam a realização audiovisual de mulheres indígenas.

Essa iniciativa, assim, vai contribuindo para a formação de um acervo cada vez mais amplo – e não apenas audiovisual –, que funciona, simultaneamente, como criação de um arquivo construído por e sobre mulheres indígenas e, mais do que isso, enquanto acúmulo de conhecimentos e práticas focadas nos saberes ancestrais e cotidianos atuais dessas mulheres. Ou seja, tem-se um movimento que gera a produção de um

conhecimento, no qual mulheres indígenas passam a ser agentes de ação e enunciado, bem como na proposição de um regime estético e artístico. Tais ações, tendo como fio condutor o gênero, interpela a teoria e práxis feminista na direção de um feminismo decolonial e comunitário. Insere na agenda dos feminismos outros modos de olhar pautas já debatidas, mas historicamente restritas a visões essencializantes e alienantes das realidades e vivências exclusivas de mulheres brancas. Como ressalta Lélia: “Tratar, por exemplo, da divisão sexual do trabalho sem articulá-la com seu correspondente em nível racial é recair numa espécie de racionalismo universal abstrato, típico de um discurso masculinizado e branco” (Gonzalez, 2020, p. 46).

Ainda ressoando nesse debate, Heloísa Buarque de Hollanda escreve:

No campo da produção de conhecimento, a interpelação das epistemologias heteronormativas e coloniais entram como agenda feminista prioritária. Categorias e questões consolidadas pela comunidade acadêmica feminista tornam-se arenas de disputa e invenção. Como construir um feminismo sem levar em conta as epistemologias originárias? Sem absorver as gramáticas das lutas e dos levantes emancipatórios que acompanham nossas histórias? Como podemos reconsiderar as fontes e conceitos do feminismo ocidental? Uma nova história, novas solidariedades, novos territórios epistêmicos impõem urgência em ser sonhados (Hollanda, 2020, p. 13).

O que está em jogo na formação de coletivos de mulheres, tais como a Katahirine, portanto, é a criação de espaços de visibilidade e valorização de um projeto poético, um regime estético e a proposição de experiências sensíveis, que não apenas recusa uma episteme fundada na branquitude, mas também renegocia o sentido de delimitação do gênero como categoria analítica na construção crítica feminista. Nessa negociação, a concepção do pessoal que se faz coletivo se caracteriza enquanto uma ação de luta comum territorializada e com um sentido de pertencimento próprio. A episteme aqui, então, não é considerada numa perspectiva colonial e ocidental, mas enquanto o que Leda Martins (2021) vai conceituar como oralitura⁶, ou seja, a performance do “corpo-tela” enquanto

⁶ Criado por Leda Maria Martins (2021), o termo “oralitura” refere-se a uma poética da oralidade que convoca corpo e voz enquanto gesto para constituir-se como linguagem. A autora reivindica uma temporalidade mais complexa do que a linear ocidental, para referir-se à oralitura enquanto gesto ancestral num tempo espiralar. Apesar de trazer essa definição a partir de exemplos de afrografias e performances relacionadas a populações negras, o termo não se restringe a tal utilização, pois trata de um conceito mais amplo, relacionado aos processos de colonização e ao reconhecimento de saberes para além da constituição do que é lido como ocidental - colonial e

construção de saberes que articulam um tempo espiralar. Nessa perspectiva, os limites entre teoria, ativismo e criação artística são borrados. Sua inter-relação é, em si, o princípio da episteme.

María Lugones (2020), na investigação interseccional entre raça, gênero e sexualidade voltada às mulheres não brancas, aponta que, se nas discussões que fundam uma construção e conceituação decolonial, inicialmente o gênero *não* estava presente, o feminismo decolonial vem desvelar como o gênero vem sendo categoria estruturante da colonialidade em suas diversas esferas de significado. Nesse sentido, traz também a necessidade de que repensemos as formatações e os arquétipos de gênero considerados na perspectiva ocidental, a fim de não apenas interpelar o gênero em seu significado fundante, mas também trazer para os feminismos discussões para além do gênero. Enquanto categoria analítica, gênero também faz parte de uma taxonomia eurocêntrica. A pergunta que fica é: sobre quais outros sentidos do gênero o feminismo decolonial nos ensina?

Lugones (2020), assim, conceitua o “sistema moderno-colonial de gênero” como o que concebe a palavra fundada na justificativa biológica, na lógica patriarcal e na heterossexualidade compulsória, imposta a sociedades africanas e indígenas que não reproduziam tal modelo das vivências com o gênero. A essa imposição, crucial para a ascensão da modernidade nos moldes coloniais ocidentais, Lugones nomeia como colonialidade de gênero, que é para a autora sedimento de todas as outras formas de colonialidade. Nessa abordagem, ao mesmo tempo em que explicita o alcance limitado do conceito das colonialidades em Aníbal Quijano, ela ressalta a necessidade de se tratar o gênero a partir das cosmovisões de mulheres indígenas e africanas, como forma de enfrentamento ao sistema violento que foi gradual e historicamente instituído para a existência das mulheres de cor.

Voltando à *Katahirine*, ao ressaltar a pluralidade de lutas, sensibilidades, cotidianos e saberes que formam essa conexão entre mulheres indígenas através do audiovisual, a Rede visa rasurar o sistema moderno-colonial de gênero, num caminho que segue em outra direção, o de organizar as mulheres indígenas como corpo coletivo e diverso, dando visibilidade às expressões de suas cosmovisões através do audiovisual. *Katahirine* significa, pois, “constelação” na linguagem da etnia Manchineri.

eurocêntrico. Ou seja, se dá contra o apagamento de conhecimentos ancestrais, expressos, reiterados e transmitidos por gestos os quais ela denomina “corpo-tela”.

De fato, ao observarmos a constelação de olhares que a plataforma abriga, percebemos que há nela abordagens muito distintas nas maneiras de essas mulheres contarem sobre si e sobre o mundo – em muitas das quais, inclusive, o gênero não é o elemento central ou sequer é trazido como questão. Ao invés disso, vemos filmes que trazem suas cosmovisões a partir da organicidade dos trabalhos em divisões que não estão assentadas na divisão sexual do trabalho, substituída pelo fenômeno aglutinador do trabalho coletivo, este sendo mesmo, em muitas situações, o senso de pertencimento nas relações imbricadas com a terra.

O que vemos, desse modo, não é um conjunto de obras que se aglutinam em torno do conceito de gênero como categoria analítica na conformação ocidental, mas um sentido amplo que reivindica a visibilidade do protagonismo de mulheres indígenas realizadoras de histórias múltiplas. É uma constelação diversa, na qual nos chama a atenção a filmografia de Olinda Tupinambá, tanto pela amplitude nas suas abordagens como pelos modos através dos quais ela articula seus marcadores de existência. Sua filmografia abrangente traz uma crítica muito elaborada dos efeitos nefastos do colonialismo, trazendo um alinhamento dos seus modos de criação, no que toca às escolhas técnicas, como fotografia, arte e montagem, às referências históricas, ou à maneira como ela as refabula, além de sua autoinscrição nos filmes, uma marca característica de suas produções. Sua agência como mulher indígena, assim, relaciona-se às complexidades de seu corpo-território. Pelas fabulações críticas⁷ (Hartman, 2022), Olinda apresenta um imaginário para muito além do colonialismo, que nos interessa abordar a partir daqui.

Entre o sangue da terra e o devir-onça: a realização audiovisual de Olinda Tupinambá

Olinda Tupinambá é artista dos povos Tupinambá e Pataxó Hã-Hã-Hãe (Terra Indígena Caramuru-Paraguaçu, Pau Brasil, sul da Bahia). É também cineasta, documentarista, curadora, jornalista, ativista ambiental e fundadora da Yawar Produções

⁷ Tal como em nota anterior, explicitamos que, apesar do desenvolvimento do conceito “fabulação crítica” de Hartman partir da interpelação sobre as histórias de vida da “Vênus Negra”, não expressas no arquivo colonial, estamos aqui utilizando a fabulação crítica com proposição metodológica proposta pela autora, que desafia o arquivo colonial fabulando histórias de saber vida e potências para populações, sobretudo mulheres não-brancas, deliberadamente ignoradas pelo arquivo colonial.



(Yawar Filmes, 2024a), plataforma através da qual apresenta e divulga sua trajetória e trabalho. Recentemente, foi uma das participantes do Prêmio PIPA 2024 de Arte Contemporânea (Instituto Pipa, 2024). Tal como ela se define em sua atuação:

Minhas preocupações profissionais e pessoais se concentram na problemática social de grupos minoritários, especialmente os indígenas, e na questão ambiental planetária, com a compreensão de que a visão do todo e holística é fundamental para solucionarmos os problemas pontuais aos quais podemos aplicar esforços para sua solução (Yawar Filmes, 2024b).

Como já mencionado, sua obra audiovisual, por meio do documentário e da ficção, tem dado destaque a temas ambientais a partir do seu lugar de mulher indígena, bem como tensionado o sistema moderno-colonial de gênero. Seu primeiro curta-metragem, *Retomar para existir* (2015, 20 min), foi apresentado como Trabalho de Conclusão do seu bacharelado em Comunicação Social e conta a história do cacique Nailton Pataxó. A partir daí, ela seguiu com uma vasta produção, das quais destacamos algumas, contextualizando e exemplificando através de sua obra, algumas questões discutidas em relação ao audiovisual de mulheres indígenas. Não seguimos aqui uma cronologia de suas realizações. Ao invés disso, fomos interpeladas por sua filmografia a partir das temáticas que cada obra evoca.

Em *Ibirapitanga* (2022, 8 min), uma videoperformance em favor dos povos indígenas, dos territórios e da vida, Olinda performa a entidade árvore Ibirapitanga, para falar da invasão e destruição dos territórios dos povos Tupinambá, da devastação histórica da Mata Atlântica e sublinhar a não separação entre a natureza e as pessoas. Arte e vida tornam-se inseparáveis em uma narrativa em que seu corpo de mulher indígena se funde ao corpo-árvore e ao corpo-território.

Nas cenas iniciais, que surgem logo após um provocante silêncio vazio de imagem (expresso por meio de uma tela preta), vemos fragmentos do corpo-árvore Ibirapitanga, o pau-brasil, um símbolo da Mata Atlântica: braços-galhos, tronco-caule, pés-raízes. Do corpo da artista, saltam ramagens e folhas dos membros, mamilos, cabelos e sua voz enuncia o ponto de vista da entidade árvore, da floresta e da ancestralidade, corpos indígenas que nutriram e nutrem a terra.

Enquanto em uma sequência de imagens em *close-up*, fragmentos do corpo-árvore, de plantas, flores e caules mesclam-se a outras imagens em plano conjunto (que

nos dão a ver o território indígena Caramuru-Paraguaçu), a narrativa passa da voz em terceira pessoa – que informa sobre as perdas em extensão e biodiversidade que a Mata Atlântica vem sofrendo desde o início da invasão colonial – para uma primeira pessoa floresta que, conectada aos antepassados, afirma-se como passado e futuro, casa da humanidade, que, por meio da fotossíntese, devolve o ar puro, permite a alimentação e a cura de milhares de pessoas, possibilita as chuvas e a temperatura necessária para a manutenção da vida no planeta. A entidade lamenta a incompreensível destruição provocada pelos humanos e conta um segredo, conectando mais diretamente a floresta aos corpos-territórios:

Vocês também são árvores. Muitas de nós carregam os nutrientes que retiram dos corpos humanos para crescerem. Muitos de vocês já foram enterrados no meio da floresta. Vocês estão matando as nossas anciãs, estão matando os descendentes de quem antecedeu com a vida de vocês aqui. [...] Nossos corpos servem de morada para outros seres vivos, sustentando outros mundos. Quando desaparecemos desta terra, vários outros corpos somem junto. Somos corpos. Somos território. Somos casa. Sustentamos o seu mundo. Somos corpos. Somos território. Somos casa (Ibirapitanga, 2022).

Ao performar a entidade-árvore, Olinda e o seu corpo de mulher indígena mesclam-se à terra e buscam destacar o vínculo, a ligação entre todos os seres, sua origem comum. “Tudo é orgânico e passa por transformações. Nossa existência, assim como a das árvores, é impermanente. Entender esse movimento nos dá sabedoria para entender o corpo território, entender que somos natureza” (Ibirapitanga, 2022), afirma.

No contexto indígena, Olinda destaca que são as mulheres que estabelecem um contato mais intenso com a Terra e que elas ocupam, do ponto de vista espiritual, um espaço fundamental dentro dos territórios, uma vez que se comunicam diretamente com os encantados. Sua memória alcança os tempos de infância, quando vivenciou o processo de retomada do território do povo Tupinambá, uma memória que se conecta a uma mesma matriz de muitas mulheres indígenas, que compartilham um mesmo perverso processo histórico de silenciamento, invisibilização e tentativa de aniquilamento de suas subjetividades.

Essas memórias são atualizadas no tempo presente, quando essas mulheres contam, cantam, pensam, criam, filmam, performam e, em perspectiva decolonial, enfrentam os regimes de visualidade moderno-coloniais, elaborando – de diferentes

formas – seus lugares de mulheres indígenas, lutando pela permanência de seus corpos, territórios e ancestralidades.

Figura 1 - Frame extraído do filme *Ibirapitanga*



Fonte: *Ibirapitanga* (2022, 8 min).

Ibirapitanga é uma produção mais recente de uma abordagem que vai ressaltar a indissociabilidade da relação entre corpo e território, alertando para as crises socioambientais que decorrem da exploração predatória dos recursos da terra, bem como para desvelar o tempo colonial que, em retorno constante, incide na devastação exploratória dos territórios e na consequente atualização dos processos de desumanização e genocídio das populações indígenas. Nessa abordagem, alguns outros filmes o precedem, tais como: *Equilíbrio* (2020, 11 min)⁸, filme em que o espírito das matas alerta para o problema da crise climática, denunciando a forma hostil e desarmoniosa com a qual a humanidade lida com a natureza; e *Kaapora, o chamado das matas* (2020, 19 min), uma obra híbrida em que a artista performa a entidade homônima que habita e protege as matas, confundindo as pessoas que destroem o meio ambiente.

⁸ Em 2024, o filme foi integrado à instalação *Equilíbrio*, que participou da 60ª Bienal de Veneza no Pavilhão Hãhãwpuá. Esta obra foi parte do projeto “Um outro Céu”, parceria entre a Universidade Federal da Bahia e a Universidade de Sussex (Inglaterra).

Na era do Antropoceno, tem-se um momento da história em que o planeta muda rapidamente e no qual a crise climática se amplifica em proporções jamais experimentadas por conta de atividades da lógica capitalista neoliberal, que explora os recursos naturais como se fossem infinitos. Desse contexto, Idelber Avelar (2013) destaca não ser mais possível seguir com o processo de separação entre a temporalidade humana e temporalidade da natureza, que já se encontra no limite (Avelar, 2013, *apud* Nunes; Capibaribe, 2023).

Assim, a luta é ainda contra a violência impetrada sistematicamente por projetos extrativistas (agronegócio, madeireiros, garimpeiros, mercado imobiliário) aos seus corpos-territórios, que devastam a natureza e inviabilizam e/ou restringem o plantio, a colheita, a pesca, o artesanato, manifestações da cultura, enfim, o bem-viver. Muitas vezes, essa realidade obriga-as ao deslocamento forçado para o mundo do trabalho capitalista, no qual são frequentemente exploradas, atualizando ciclos de violência.

É dessa perspectiva que Olinda aborda as questões ambientais em suas obras e na vida: sob a égide da indissociabilidade do território de seu próprio corpo, do corpo de seus parentes. Ela (re)existe por meio da luta, da ação coletiva, da educação ambiental nos territórios (e fora dele) e da arte.

Ao estabelecer relações entre a floresta, entidades encantadas e os corpos indígenas, Olinda elabora o sentido da vida de uma perspectiva ampla, que extrapola a vida humana e considera como casa todo o território, pois é nele que o sentido da existência acontece. Trata-se, dessa forma, de uma expansão do sentido de casa entendida no sentido capitalista da propriedade privada, da reivindicação de uma ideia de casa conectada ao corpo com o território, acentuando a compreensão de um viver coletivo. “Seu corpo faz sentido estando conectado à sua casa-território. Não é a casa que abriga o corpo, mas o corpo-território que constitui a casa” (Tupinambá *apud* Nunes; Capibaribe, 2023).

Sobre a abrangência das temáticas tratadas na filmografia de Olinda, vale citar ainda duas produções que, sem perderem o fio condutor que a impulsiona em suas criações, ou seja, a sua condição de existência enquanto mulher indígena, transitam por outros espaços de interpelação que extrapolam a relação da luta pelo território. No filme *Lili* (2022, 29 min), Olinda interpreta uma mulher vivendo num relacionamento heteronormativo com um parceiro que entra em crise por não se adequar às demandas de gênero previstas para a manutenção de um relacionamento nos moldes ocidentais, que se

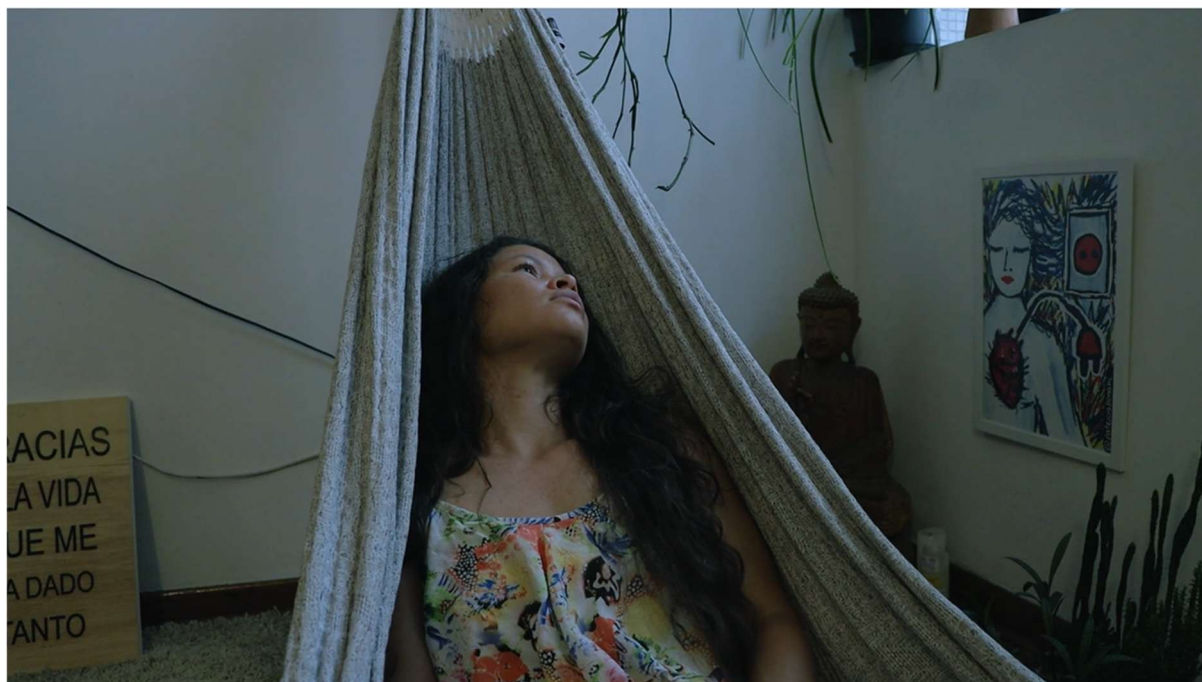
assentam na heteronormatividade compulsória e no patriarcado. Inicialmente, a personagem apresenta, realizando atividades domésticas dentro de um apartamento, sua angústia pelo aparente desinteresse do parceiro. Revisita lembranças de um início apaixonado e cuidadoso – que aparece nas imagens em *flashbacks* – e lamenta por perceber a derrocada desse passado, num presente no qual o parceiro age com indiferença em relação à sua presença.

Na medida em que a personagem Lili (Olinda) constata o iminente fim de sua relação, ela também revisita sua memória de liberdade e irreverência. A constatação frustrada de um relacionamento em declínio, assim, vai dando lugar à autorreflexão sobre um elo perdido de si mesma. Numa cena interna, na qual tomam café da manhã juntos, sua voz em *off* diz:

Sabe aquele momento em que finalmente tomamos consciência de algo que nos incomoda e não queríamos aceitar? Não foi isso o que eu pensei pra mim. Vivemos nossa vida de modo tão automático, que acabamos por esquecer o que nos faz completos. Já nem cuido mais tão bem de mim (Lili, 2020).

A imagem em *close-up* de seu rosto bebendo a xícara nos aproxima também de sua angústia, quando ela entra em conflito consigo mesma. A essa cena seguem-se várias, nas quais gradativamente ela vai tentando se reconectar com sua liberdade.

Figura 2 - Frame extraído do filme *Lili*



Fonte: *Lili* (2022, 29 min).

Em dado momento do filme, plano fechado, vemos um enxame de abelhas se alimentando do néctar de flores amarelas. Ouvimos sua voz em *off*:

Nosso sexo virou uma obrigação. Sempre vi beleza e liberdade no sexo. Até as plantas fazem. A natureza festeja o sexo. Deveria ser assim pra todos. Já foi assim pra mim. Os homens dizem que somos suas vidas, mas só querem nos controlar. Querem controlar nossos corpos, nossos desejos. Já eles tudo podem (Lili, 2020).

Nessa passagem, ela explicita a discordância em relação aos papéis de gênero que o patriarcado prevê para as mulheres, e tal rasura opera no filme enquanto uma tecnologia de gênero (de Lauretis, 1987), que descontinua a reiteração naturalizada da hierarquia binária entre os gêneros.

Teresa de Lauretis (1987) discorre sobre as tecnologias de gênero como um aparato discursivo que engendra as lógicas de poder relacionais, sendo reiteradas ou descontinuadas pelas pedagogias culturais, tais como o cinema. Para a autora, engendrar práticas, vivências e valores através do cinema significa também poder relacionar discursos de poder e opressão conectados ao gênero, ou seja, trazer à cena sujeitos de gênero que vão vivenciar as consequências de uma determinada conjuntura de poder

colocada sobre outras, o que pode acarretar experiências bastante nocivas àquelas/es que não estão no centro dos discursos de poder. Isso significa dizer que “[...] o que faz alguém se posicionar num certo discurso e não em outro é um ‘investimento’ [...], algo entre um comprometimento emocional e um interesse investido no poder relativo (satisfação, recompensa, vantagem) que tal posição promete (mas não necessariamente garante)” (de Lauretis, 1987, p. 20). Essa acepção é interessante para nos fazer perceber como o poder é um agenciamento, e não simplesmente escolha, além de como tal percepção torna as pessoas conscientes de que uma determinada situação de opressão é fruto de um embargo colocado a quem não está na situação de “monopólio discursivo” da relação poder-conhecimento. A autora ressalta que:

[...] a construção do gênero ocorre hoje através das várias tecnologias do gênero (p. ex., o cinema) e discursos institucionais (p. ex., a teoria) com poder de controlar o campo do significado social e assim produzir, promover e “implantar” representações de gênero. Mas os termos para uma construção diferente do gênero também existem, nas margens dos discursos hegemônicos. Propostos de fora do contrato social heterossexual, e inscritos em práticas micropolíticas, tais termos podem também contribuir para a construção do gênero e seus efeitos ocorrem ao nível “local” de resistências, na subjetividade e na autorrepresentação” (de Lauretis, 1987, p. 23).

No filme, o que a personagem Lili nos propõe gradativamente, portanto, é uma virada na consciência do agenciamento em relação à sua própria autonomia. Talvez a cena que constitua o *plot twist* dessa trajetória da personagem no filme seja o momento em que ela reflete sobre a cobrança familiar para que ela engravide. Em determinado momento do filme, Lili está sentada no sofá, semblante pensativo. Seu celular toca, corta para plano em *close-up* da tela do aparelho. São mensagens de texto de sua sogra, lembrando de uma consulta médica, ao que se segue: “Estou ansiosa pra vocês fazerem logo o meu netinho”. Lili coloca o celular de volta no sofá em expressão de descontentamento. Sua voz em *off* fala: “E o pior é me sentir culpada por não querer dispor de meu corpo para ser mãe de uma criança que eu não quero! Eles nunca me perguntaram se eu queria”. Na sequência, a vemos no banheiro, plano fechado, tomando o que indica ser uma pílula anticoncepcional.

A partir daí, o filme parece se desenrolar numa guinada da personagem, até que, novamente à mesa do café da manhã, ela esbarra na xícara, esta cai no chão, e ela

“acorda”, literal e simbolicamente. Seguimos então para o plano final do filme, uma tomada aérea na qual ela caminha na imensidão deserta de uma praia, acompanhada apenas por um cachorro, e ainda em *off* ressalta a importância inegociável de sua liberdade.

Figura 3 - Frame extraído do filme *Lili*



Fonte: *Lili* (2022, 29 min).

Na definição da colonialidade de gênero, María Lugones (2020) vai pontuar sobre como o gênero permaneceu obliterado das discussões decoloniais e contracoloniais, mantido convenientemente como sistema de controle para corpos não masculinos, mesmo por aqueles, homens, que se dedicaram a trazer o conceito de colonialidade como um sistema de poder moderno. Como afirma a autora:

Conceber o alcance do sistema de gênero do capitalismo eurocêntrico global é entender até que ponto o processo de redução do conceito de gênero à função de controle do sexo, seus recursos e produtos, constitui a dominação de gênero. Para entender essa redução e a estrutura da racialização e o enegrecimento, precisamos pensar em que medida a organização social do “sexo” pré-colonial inscreveu a diferenciação sexual em todos os âmbitos da vida, inclusive no saber e nas práticas rituais, na economia, na cosmologia, nas decisões de governo interno e externo da comunidade (Lugones, 2020, p. 81).

Por essa reflexão, podemos ler a personagem Lili, interpretada por Olinda, num trajeto que a leva à recusa do sistema de domesticação e controle de seu desejo e liberdade. Um movimento que, se articulamos as discussões aqui propostas, simboliza uma recusa também à colonialidade de gênero. Vale destacar que, apesar de a maior parte do filme se passar em cenas internas dentro de um apartamento, sua ancestralidade está sempre presente através de vários elementos cênicos, que em muitas cenas são destacados em imagens-detelhe, tais como máscara e cocar, evidenciando seu lugar de pertença.

Isso é feito ainda pela evocação do lugar de pertença, mas por outra abordagem, presente no último filme de Olinda destacado neste trabalho, o *Ibirapema* (2022, 50 min). Na descrição do filme proposta pela realizadora, lemos o argumento:

Tecido entre a antiga cosmovisão indígena e a percepção de mundo de Yawar, *Ibirapema* surge como um mito, a história de uma personagem encantada que transita entre o mundo dos antigos Tupinambá e a modernidade. Nessa caminhada, a obra nos envia ao mundo da antropofagia indígena, vista pelos olhos, não dos conquistadores ou de seus filhos, mas de uma indígena moderna, que cresceu na sua aldeia, e que descende do povo que ela mesma retrata nesta obra (Yawar Filmes, 2024c).

Nessa produção, Olinda nos faz transitar entre duas relações espaço-temporais: o universo mítico que reelabora o mito de criação a partir de uma cosmovisão indígena; e o mundo contemporâneo cotidiano na metrópole de São Paulo. Mais do que isso, o filme propõe uma releitura de um olhar sobre a arte contemporânea, através de sua personagem em devir-onça, que interpela o concreto da cidade e o enclausuramento do arquivo artístico referente às histórias das populações indígenas armazenadas nos dispositivos coloniais dos museus. Por via do trânsito de sua personagem *mulher-e-onça*, ela também nos coloca, espectadoras, em movimento, expandindo a fixidez das obras nas paredes, ressignificadas em seu habitat de pertença na floresta.

Figura 4 - Frame extraído do filme *Ibirapema*



Fonte: *Ibirapema* (2022, 50 min).

Dotado de uma complexidade no que toca à narrativa e aos recursos técnicos utilizados, em que se destacam a fotografia e o figurino, *Ibirapema* articula um tempo espiralar (Martins, 2021) nos trânsitos da personagem encenada por Olinda. O filme questiona o estado da arte e a fábula antropofágica quando a personagem traz sua ancestralidade como rasura no presente. Em vários momentos do filme, ela circula por museus e espaços urbanos, ora sendo onça, ora sendo mulher indígena na contemporaneidade, deflagrando a domesticação do passado encarcerado nos espaços ocidentais de legitimação (e apropriação colonial) do artefato artístico e histórico.

Mais do que isso, revisitamos sua ancestralidade no presente, quando ela retorna à floresta remontando ao mito de criação, num desafio à própria fábula cinematográfica, na medida em que o filme recria, em referência direta ao filme *2001, Uma Odisseia no Espaço* (1968, 148 min), de Stanley Kubrick, a “aurora da humanidade” que funda o ideal civilizatório. Em *Ibirapema*, essa releitura se dá pelo olhar perspectivista de sua transmutação entre floresta e concreto, entre mulher e onça, entre um antes e depois das invasões colonizadoras.

A releitura em referência direta ao filme de Kubrick pode ser observada a partir de várias escolhas: a trilha sonora com a música *Assim falou Zaratustra*, de Richard

Strauss; o trânsito temporal entre passado e futuro, pré-história e modernidade; e a referência à descoberta do artefato pelos ancestrais como gatilho de início de uma “evolução” da humanidade. No entanto, no filme de Olinda, o olhar não se volta à referência eurocêntrica, como em *2001*, e sim tendo como referência a cosmovisão indígena e sua atualização no contemporâneo.

Um dos momentos que consideramos marcantes de *Ibirapema* é justamente o acionamento dessa metanarrativa da fábula cinematográfica a partir do filme de Kubrick, quando Olinda a conecta com a alegoria dos descobrimentos. Ao início da música de Strauss, tela preta, somos dadas apenas à escuta, sem imagem. Em seguida, vemos a personagem agachada, em *devir-onça*, observando uma ossada gigante exposta no pátio externo de um museu. Percebemos uma vegetação domesticada com canteiro de cimento ao fundo. Ela se levanta e caminha em direção a uma porta de entrada para a parte interna do local. A música continua.

Corta para outra cena. Estamos agora no tempo ancestral da personagem. Olinda é mulher indígena. Plano fechado. Ela segura um tacape nas mãos, em posição que mostra estar prestes a desferi-lo sobre algo ou alguém. Está pintada, usa cocar e adereços nos braços. No tempo forte da música, ela também bate forte com o tacape. Novamente tela preta, e corta para sua imagem integrando a tela da pintura *A Primeira Missa*, de Victor Meirelles, presa à parede do museu. Ela é novamente onça, e segura o crânio humano. Está novamente no presente, e interage com o quadro. O antes e o agora se fundem, simultaneamente, rasurando não apenas a linearidade do tempo ocidental, como a própria narrativa dos “descobrimentos” criada pelo colonizador. Reconstitui, com outro olhar, o regime de visibilidade em relação ao ideal civilizatório.

Figura 5 - Frame extraído do filme *Ibirapema*



Fonte: *Ibirapema* (2022, 50 min).

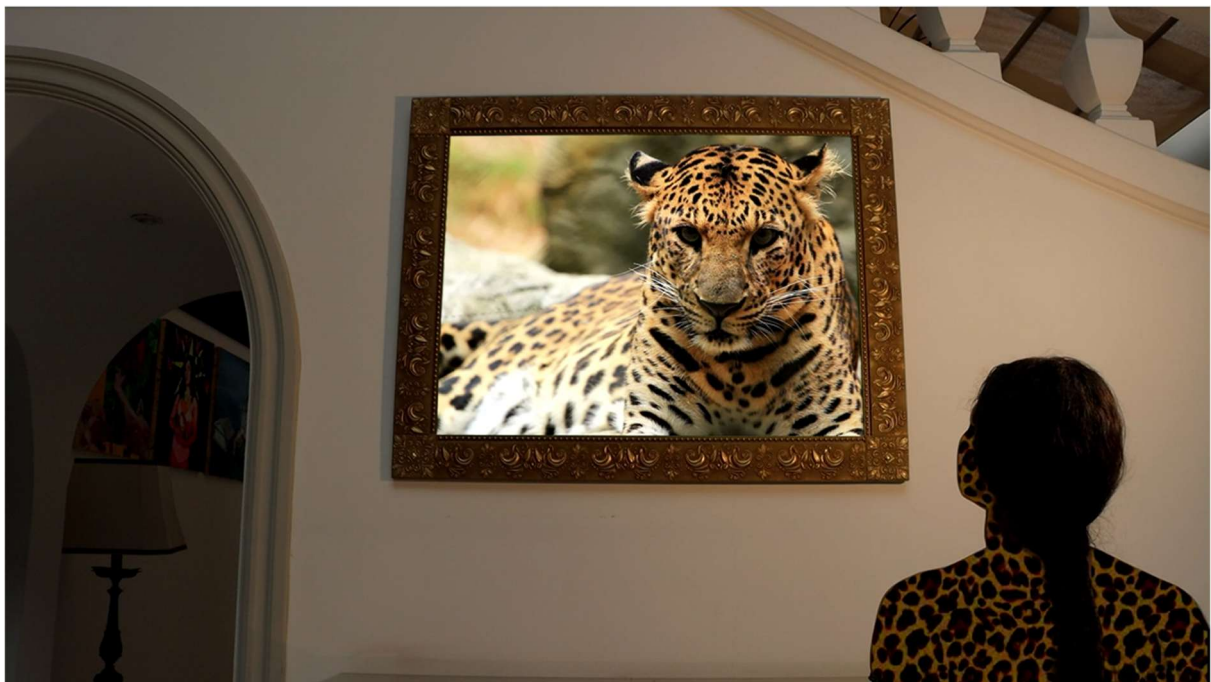
O artefato que ela segura e desfere na cena anteriormente descrita é *Ibirapema*. Na etimologia da palavra que dá nome ao filme, seu significado de origem tupi é *tacape*, ou mais precisamente, *pau trançado* (Staden, 2010). Mais do que seu sentido etimológico, a palavra traz em si também o sentido histórico de sua utilização, recapitulada por Hans Staden na descrição dos costumes de populações indígenas de parte do litoral brasileiro. *Ibirapema* era o artefato adornado com penas que servia para abater os inimigos. Depois de capturados, os prisioneiros seriam cuidados e alimentados em cativeiro por algum tempo, para em seguida serem abatidos e comidos, como um símbolo de vitória nas disputas territoriais da época. Esse ritual, segundo registros realizados por Hans Staden (2010) no século XVI, que compõem o arquivo acerca das populações indígenas no início das invasões, era permeado por um diálogo no qual o vencedor dizia ao seu prisioneiro antes de matá-lo: "Vou matá-lo, pois seu povo matou e comeu muitos de meu povo". Ao que o capturado responderia: "Meus parentes me vingarão". Só então o prisioneiro seria morto com a pancada da *Ibirapema*.

É precisamente esse ritual que Olinda reproduz no filme, ressignificando o imaginário da conquista tanto no que toca à narrativa de conquista, tendo como referência a cosmologia indígena, quanto também no que se refere ao embaralhamento dos papéis

de gênero, destituindo essa divisão de funções da construção colonial. No retorno do tempo ancestral no presente que o filme evoca, é Olinda, uma mulher, quem captura o prisioneiro na floresta, um indígena, homem. E o devora.

Na definição de Leda Maria Martins, a oralitura é um saber instituído pela irrupção do passado no presente através do gesto inscrito no corpo. Ela nomeia como corpo-tela não apenas o corpo como uma imagem material, mas enquanto performance que extravasa a característica icônica em sons, em vestes, em gesto, no qual o ato de ver não apanha apenas a aparência, mas algo mais profundo que está entre nós e essa aparência. Ao fim de *Ibirapema*, a imagem na parede ganha vida sendo a onça que a observa. Ela leva ao extremo as possibilidades de movência do corpo-tela.

Figura 6 - Frame extraído do filme *Ibirapema*



Fonte: *Ibirapema* (2022, 50 min).

Como postula a autora, o corpo-tela, que produz a oralitura enquanto um saber:

[...] é constituído por uma complexa trança de articulações que se enlaçam e entrelaçam, onduladas com seus entornos, imantadas por gestos e sons, vestindo e compondo códigos e sistemas. Engloba movimentos, sonoridades e vocalidades, coreografias, gestos, linguagem, figurinos, pigmentos ou pigmentações, desenhos na pele e no cabelo, adornos e adereços, grafismos e grafites, lumes e

cromatismos, que grafam esse corpo/corpus, estilisticamente como locus e ambiente do saber e da memória (Martins, 2021, p. 52).

Ibirapema, bem como outros trabalhos da cineasta, vai imprimir a oralitura nas imagens e sons através de muitos recursos dos quais ela se utiliza. Primeiramente, na articulação de uma relação entre tempo e espaço, que não reproduz o tempo linear ocidental, mas, ao contrário, aciona uma constante espiral do tempo que frequentemente reencena o passado no presente e constitui formas de saber pela ancestralidade. Ainda o faz como esse gesto se processa através de suas performances nos audiovisuais, valendo-se da autoinscrição e autorreferência como traço muito marcante de sua produção. O gesto está na pertença, enquanto o pertencimento é explicitado através de seu corpo na tela. Vale destacar, inclusive, que em meio ao vasto espectro de abordagens nas realizações audiovisuais de Olinda, tal escolha implica muitas funções por ela assumidas em quase todos os seus filmes. Ela não apenas roteiriza, dirige e produz, mas também é personagem-sujeita em seus filmes, dentre outras funções.

Uma outra característica que trazemos dessa poética criativa e de existência dessa realizadora, é como ela propõe o que a Saidyia Hartman vai chamar de fabulação crítica. “Jogando com os elementos básicos da história e rearranjando-os, reapresentando a sequência de eventos em histórias divergentes e de pontos de vista em disputa” (Hartman, 2022, p. 29), ela compromete o status do evento que cria a fábula, desloca o arquivo e o acervo autorizado e reimagina a possibilidade de fabular. Esse parece um traço marcante em sua filmografia e está especialmente presente em alguns de seus filmes em particular, como em *Kaapora* e *Ibirapema*. A fabulação crítica é antes de tudo uma possibilidade de re-imaginar, como pontua Hartman (2022, p. 29), “o que poderia ter acontecido ou poderia ter sido dito ou poderia ter sido feito”. Isso desloca o tempo do acontecimento, o mobiliza e desafia o passado a ser re-inscrito. Olinda põe em crise as ficções da história, em sua articulação entre os marcadores de existência de mulher e indígena.

Por fim, vale destacar aqui a forma como Olinda rasura com sua obra o estado da arte quando lida pela lente das narrativas ocidentais, contrapondo o que Jota Mombaça identifica como a irrigação “[...] de imaginários coletivamente produzidos por meio do sistema de arte com base na sua ótica e na sua ética estreitadas pela adesão sempre parcial, e algo oportunista [...]” (2021, p. 45), e como a partir daí ela se apropria dessa máquina de produção e reconhecimento do acervo artístico baseado no privilégio branco e colonial,

de modo a sangrá-lo, desnaturalizando como funcionam suas operações de (in)visibilidade de vidas não brancas baseadas em sistemas de poder.

As performances e os filmes territorializados de Olinda constituem-se, assim, em um potente enfrentamento às colonialidades do poder, do saber, do ver e de gênero, bem como aos estereótipos construídos historicamente em torno dos povos indígenas, valorizando suas vozes e lutas do presente, nutrindo a (re)existência e o bem-viver.

Algumas considerações a partir do nosso lugar situado

Nas derradeiras linhas que traçamos neste artigo, optamos por trazer nosso lugar situado no discurso que professamos aqui, já que somos mulheres não-indígenas abordando uma parte da produção audiovisual de uma outra mulher indígena. Não apenas isso, abordamos a realização de uma cineasta que toma sua cosmovisão como projeto poético de criação autoral, tal como é o caso de Olinda Tupinambá. Nas abordagens que tomam a interseccionalidade como chave metodológica, o lugar situado previne a reiteração da lógica do saber colonial, que tanto questionamos no nosso trabalho e nas trilhas que nos guiam para a vida. Obviamente, situar não nos exime dessa reprodução, mas nos contextualiza a partir da posição-de-sujeitas que acionamos em nossas reflexões.

O primeiro aspecto que visamos ressaltar é que nossa aproximação com o trabalho de Olinda não se dá tomando-o como “objeto” de estudo. Ao contrário, nossa pesquisa se desenvolve com anuência e parceria, com contato prévio e cessão dos filmes completos por parte da realizadora/artista. Uma parceria que desemboca em outros projetos conjuntos, como participação em mesas e propostas de residência artística coletivamente, por exemplo. Sendo assim, longe de uma observação e escrita distanciada, ela é próxima e realizada em colaboração mútua.

Em seguida, ressaltamos que nosso aporte a essa temática se dá a partir de marcadores de existência, se não enquanto mulheres indígenas, enquanto mulheres fora do escopo heteronormativo, desobedientes de gênero e que vêm questionando os locais de privilégio historicamente atribuídos a uma construção da teoria crítica feminista, que essencializou e essencializa uma universalidade da mulher a partir da branquitude. Em consonância com as palavras de Yuderdy Miñoso:

Preciso então, antes de mais nada, expressar a angústia que hoje me atravessa. Vocês compreenderão que, enquanto feminista, fui formada e passei a compartilhar os conceitos básicos que agora quero desfazer. Penso que minha angústia não deve ser menor que aquela sentida por qualquer mulher que se autonomeie feminista. Não é fácil enfrentar o monstro, sobretudo quando se descobre que você é parte dele (Miñoso *apud* Hollanda, 2020, p. 12)

Seguindo na contramão da direção em que a naturalização do “monstro” colonial historicamente se instituiu nas práticas acadêmicas e de pesquisa no processo de formação pedagógica do Brasil, pensamos nas afinidades, tal como postula Donna Haraway (2013) enquanto chave de coalizão por parentesco político. Sendo assim, cientes dos limites de pertencimento identitário e de existência, que nos aproximam e afastam do contexto das cosmovisões de mulheres indígenas, acreditamos plenamente que afinidade pode construir “[...] uma eficaz unidade política que não reproduza os sujeitos revolucionários imperializantes e totalizantes dos marxismos e feminismos anteriores – movimentos teóricos e políticos que têm sido incapazes de responder às consequências da desordenada polifonia surgida do processo de colonização” (Haraway, 2013, p. 50).

Haraway – e nós compactuamos com sua perspectiva – questiona veementemente a busca por unidade essencial através de uma suposta identidade no “ser mulher”, sentido que cria, segundo ela, a distinção na distinção, hierarquizando o lugar da diferença. “A categoria ‘mulher’ nega todas as mulheres não brancas. A categorias “negro” nega todas as pessoas não negras, bem como as mulheres negras” (Haraway, 2013, p. 49). Entendemos, portanto, nossa “capacidade de ação não por uma identificação natural ou essencial: sua base é a coalizão consciente, a afinidade, o parentesco político” (Haraway, 2013, p. 49). Nessa acepção, abordamos um pensamento crítico feminista pelo viés interseccional e anti/decolonial, de modo que, enquanto feixes social e historicamente constituídos, o gênero, a raça e a classe não configuram mais base para a formação de uma unidade em essência, mas são, ao contrário, marcadores relacionais postos em contato; ou melhor, em atrito. “Não existe nada no fato de ‘ser mulher’ que naturalmente una as mulheres”, como nos coloca Haraway (2013, p. 47).

A consciência de classe, raça e gênero é uma conquista que nos foi imposta pela terrível experiência histórica das realidades sociais contraditórias do capitalismo, do colonialismo e do patriarcado. E quem é esse “nós” que é enunciado em minha própria retórica? Quais são as identidades que fundamentam esse mito político tão potente chamado

“nós” e o que pode motivar nosso envolvimento nessa comunidade? A existência de uma dolorosa fragmentação entre as feministas (para não dizer “entre as mulheres”), ao longo de cada fissura possível, tem feito com que o conceito de mulher se torne escorregadio: ele acaba funcionando como uma desculpa para a matriz das dominações que as mulheres exercem umas sobre as outras (Haraway, 2013, p. 49).

Portanto, o exercício de aproximação coletiva que propomos nesse trabalho é antes de tudo um aprendizado sobre como tecer uma coalizão poético-política, que não reitere a lógica de apropriação, incorporação e identificação categórica, mas fure em profundidade as estruturas que sustentam o patriarcado e os “ismos” que se configuram como fobias sociais – racismo, colonialismo, heterossexismo –, bem como aqueles que se constituíram como legado que deixa espaços de legitimação dos saberes, tais como humanismo, essencialismo, cientificismo e positivismo. Interessam-nos a interconexão e o que transborda na diferença.

Referências

FERRO, Larissa. Gênero e colonialidade: indígenas mulheres descolonizando os estudos de gênero. *Revista Feminismos*, Salvador, v. 11, n. 1, p. 1-18, jan./jun. 2023.

LAURETIS, Teresa. *Technologies of gender: essays on theory, films and fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*. São Paulo: Zahar, 2020.

HARAWAY, J. Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo socialista no final do século XX. In: HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz (Org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 35-118.

HARTMAN, Saidyia. *Vidas rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas desordeiras, mulheres encenqueiras e queers radicais*. São Paulo: Fósforo Editora, 2022.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Introdução. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

IBIRAPEMA. Direção: Olinda Yawar Tupinambá. Produção de Olinda Muniz Silva Wanderley. [S. l.]: Yawar Filmes, 2022. (50 min), son., color.



IBIRAPITANGA. Direção: Olinda Yawar Tupinambá. Produção de Olinda Muniz Silva Wanderley. [S. l.]: Yawar Filmes, 2022. (8 min), son., color.

INSTITUTO PIPA. Olinda Yawar Tupinambá. In: INSTITUTO PIPA. *Prêmio PIPA*, [on-line], 5 ago. 2020. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/olinda-yawar-tupinamba/> Acesso em: 22 ago. 2024.

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. Organizações de Mulheres Indígenas no Brasil: resistência e protagonismo. In: INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. *ISA*, [on-line], 5 ago. 2020. Disponível em: <https://tinyurl.com/32t7p8ex> Acesso em: 10 dez. 2024.

KATAHIRINE. A rede. In: KATAHIRINE. *Katahirine*: rede audiovisual das mulheres indígenas, [on-line], 2024. Disponível em: <https://katahirine.org.br/a-rede/> Acesso em: 22 ago. 2024.

LILI. Direção: Olinda Yawar Tupinambá. Produção de Olinda Muniz Silva Wanderley. [S. l.]: Yawar Filmes, 2020. (29 min), son., color.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 59-93.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2022.

MOMBAÇA, Jota. *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

NUNES, Karliane Macêdo; CAPIBARIBE, Fernanda Leite. Re-existir para além da colonialidade: luta, performance e ancestralidade no documentário *Cosmovisões*. In: GUIMARÃES, Janaína; TRAJANO, Katharine (Org.). *Ensaio por uma educação histórica decolonial para (e por) as dissidências desde Pernambuco*. Recife: EDUPE, 2023. p. 65-78.

RAMOS, Elisa Urbano. *Mulheres lideranças indígenas em Pernambuco, espaço de poder onde acontece a equidade de gênero*. 2019. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.

RAMOS, Elisa Urbano. Feminismo indígena: estudo e ancestralidade. In: CENTRO DE DESENVOLVIMENTO AGROECOLÓGICO SABIÁ. *Sabiá*, [on-line], 21 abr. 2023. Disponível em: <https://centrosabia.org.br/2023/04/21/feminismo-indigena-estudo-e-ancestralidade/> Acesso em: 10 dez. 2024.

SCHUBERT, Arlete M. Pinheiro; KAYAPÓ, Aline Ngrehtabare Lopes; ULRICH, Claudete Beise. Mulheres indígenas - indígenas mulheres: Corpos-territórios-devastados-interditados. *Revista do Arquivo Público do Estado do Espírito Santo*, Vitória, v. 4, n. 7, p. 67- 2021.



STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil: primeiros registros sobre o Brasil*. Porto Alegre: L&PM. 2010.

YAWAR FILMES. Página inicial. In: YAWAR FILMES. *Yawar Filmes*, [on-line], 2024a. Disponível em: <https://yawar.art.br/> Acesso em: 22 ago. 2024.

YAWAR FILMES. Sobre. In: YAWAR FILMES. *Yawar Filmes*, [on-line], 2024b. Disponível em: <https://yawar.art.br/sobre/> Acesso em: 22 ago. 2024.

YAWAR FILMES. Ibirapema. In: YAWAR FILMES. *Yawar Filmes*, [on-line], 2024c. Disponível em: <https://yawar.art.br/portfolio/ibirapema/> Acesso em: 22 ago. 2024.