

> Gerações em cena, filmar com mulheres Mbyá-Guarani: o filme-processo *Pará Reté*

Resumo >

Neste artigo faço a análise fílmica de dois cortes de um filme inacabado da cineasta indígena Mbyá-Guarani Patrícia Ferreira *Pará Yxapy*, o filme *Pará Reté*, sobre sua mãe, sua filha e sua avó. Mesmo inacabado, os cortes já foram exibidos em algumas mostras e festivais. Evocando o conceito de “filme-processo”, traço como o cotidiano e a intimidade são indissociáveis do processo de realização desse filme e apontam para uma das especificidades do cinema indígena feito por mulheres. Procu-ro demonstrar as diferentes circunstâncias, características do trabalho de Patrícia e de seu filme que acontece junto com a vida, de maneira a refletir sobre o processo de criação do seu filme a partir das relações dela com as personagens e do diálogo com a equipe do Vídeo nas Aldeias.

Sophia Ferreira Pinheiro

**Doutoranda em Cinema e Audiovisual
Universidade Federal Fluminense**

Palavras-chave >

cinema indígena, cinema indígena feminino, mulheres indígenas, mulheres cineastas.

Como *Pará Reté* não está concluído e, em atenção à minha pesquisa, o VNA permitiu meu acesso ao resultado do projeto aprovado na SAV/MinC⁸, o “corte 1” de quinze minutos e ao “corte 2” de trinta minutos com imagens brutas do filme. Além disso, a sede do VNA em Olinda foi aberta para que eu pudesse acompanhar⁹ um dos processos de montagem do filme com Ana Carvalho e Patri em 2016. O “corte 2” é dividido em quatro partes: i) Café da manhã com Elsa e Patri em Koenju; ii) Elsa e Gêssica em Koenju; iii) Travessia de barco em Porto Mauá e iv) Chegada em Kunhã Piru, na Argentina. Analisarei ambos os materiais fílmicos e o processo de montagem inconcluído do filme que acompanhei com Patri e Ana na sede do VNA.

O filme foi pensado quando Patri e Ana Carvalho estavam em Diamantina (MG), durante o 45º Festival de Inverno da UFMG, no contexto do Encontro de Realizadores Indígenas¹⁰. Elas conversaram, levantando a necessidade de uma pauta da mulher indígena dentro do VNA. Patri disse que gostaria de fazer um filme sobre sua mãe e que durante esse processo, também realizasse uma oficina de cinema para as mulheres da aldeia Ko'enju. Infelizmente a oficina para as mulheres não aconteceu por falta de orçamento.

2 *Tupã Txy Ete*: mulheres da morada de *Tupã*

Na apresentação do “corte 2” em São Paulo, no Encontro *Mekukradjá – Círculo de Saberes Indígenas*, Andrea Tonacci disse para Patri, “não se preocupe com a duração do tempo, deixa o tempo fluir o seu filme”, uma preocupação sobre a montagem que ele já havia demonstrado durante o Forum. doc 2015 e relatado para Ana. A duração do filme de Patri talvez reflita a transformação de fazer-se da própria cosmologia Mbyá, a busca de modos de fortalecimento da própria existência, a duração da pessoa (PISSOLATO, 2017) e da forma como Patri cria. É um “outro” tempo, algo dilatado e meditado, que muitas vezes entra em conflito com o “nosso” tempo *jurua kuery* (não indígena). Em Olinda, Patri questionou-me por que estava ali naquele momento, por que ela sempre tinha que ceder ao tempo dos brancos e que poucas vezes os brancos se adaptavam ao seu tempo. Disse isso porque ela queria que eu e Ana fôssemos à aldeia e não que ela tivesse que ir a Olinda. Infelizmente ela se viu confrontada – mais uma vez – pelo processo financeiro e burocrático do mundo *jurua kuery*.

8 Secretaria do Audiovisual do então Ministério da Cultura Brasileiro no ano de 2014/2015.

9 Propus minha ida e a de Patri para lá por ser uma maneira de retribuir toda a generosidade que o VNA teve comigo e com minha pesquisa, em um momento em que a verba para dar continuidade ao filme havia acabado. Além disso, acompanhar esse processo foi vital para o desenvolvimento da minha pesquisa.

10 Durante o encontro, foi realizada a “Carta Diamantina”, formulada por representantes de coletivos indígenas de produção audiovisual, organizações de apoio à produção indígena, professores e estudantes universitários durante o encontro: < <http://museudoindio.gov.br/divulgacao/noticias/229-carta-de-diamantina-dos-coletivos-de-audiovisual-indigenas-no-brasil> > (Acessada em 16 de Maio de 2021).

Patri possui o nome *Pará Yxapy* que é da morada de *Tupã*, assim como sua mãe. Quando criança na cerimônia de nomeação, o *nhemongaraí*, foi batizada por outro nome, mas, por questões espirituais, os *karaí* e as *kunhã karaí* o mudaram. Seu nome anterior não era condizente com seu espírito e por isso ela enfrentava algumas intempéries emocionais e físicas. Desde que mudou de nome na casa de reza em *Kunhã Piru*,¹¹ há alguns anos, Patri diz que se sente “mais forte, menos vulnerável, mais corajosa e aceitando as coisas que acontecem”. Poeticamente, *Pará Reté*, a força das águas do mar, é mãe de *Pará Yxapy*; o mar e a força geram a maresia, a presença do mar é levada por meio do vento. Nesse sopro de vida e força, *Pará Yxapy* leva sua mãe consigo.¹²

Recentemente, Géssica também trocou de nome¹³ Antes era *Kerexu*¹⁴ e, agora, é *Pará Yxapy*¹⁵ o mesmo nome de Patri. Santa, a *xe jary* (“avó”) de Patri e mãe de Elsa, chama-se *Pará Mirí*¹⁶ e tem em seu nome algo próximo a “mar sagrado”. Como salienta Jesus (2015, p. 118), o nome Mbyá-Guarani “não apenas identifica a pessoa, mas é parte desta. Fortalece seu *nhe'é*¹⁷ e sua personalidade”. Ter recebido o nome é o que garante ao ser humano seu fortalecimento para viver “nesta terra imperfeita”. Graças ao batismo, o *nhe'é* (algo próximo à “nossa” concepção de alma/espírito) está agora fixo ao corpo e precisa ser guiado por seus parentes. O espírito é a palavra e ela tem substância. Assim, essas quatro mulheres são da morada de *Tupã Txy Ete* (“a mãe verdadeira”) e levam consigo toda a potência de suas moradas comuns atreladas às suas almas de guerreiras. Pessoas da mesma família podem ser de “moradas divinas” diferentes. Não à toa, a proximidade de seus nomes mostra também a proximidade de suas visões de mundo com suas forças ancestrais. O mar as une, assim como o sangue nas veias de seus corpos traçam o território imperfeito onde suas almas habitam.

11 Segundo Patri, na Tekoa Ko'enju, não é feito *nhemongaraí*, pois não há matérias-primas como o milho verdadeiro (*avaxí ete*) e a erva-mate (*ka'a*), nem *karaí* ou *kunhã karaí* que possam realizar as cerimônias. Desse modo, pais e mães com parentes em aldeias onde se realizam a cerimônia as levam para lá. Na família de Patri e Ariel, as crianças e as novas nomeações são feitas em *Kunhã Piru* e em *Tamanduá*, na Argentina. De acordo com Jesus (2015, p. 117-118): “Não há data precisa para se realizar o *nhemongaraí*. [...] As crianças que recebem o nome já terão por volta de um ano de idade, a moleira já estará se fechando e a linguagem oral começa a se desenvolver. Isso indica que o *nhe'e* está pronto para permanecer neste mundo, tomando assento no corpo da criança, tendo vindo da morada de um dos pais verdadeiros: ou de *Nhamandu Ru Ete*, ou *Karaí Ru Ete*, ou de *Jakairá Ru Ete*, ou ainda de *Tupã Ru Ete*. [...] O *nhemongaraí* acontece na *Opy*, para onde os pais de meninos levam folhas de *ka'a* (erva mate) e os pais de meninas levam *mbojape* (pequeno bolo de milho). O *karaí* usa o *ptyngua* (cachimbo) para defumar os *ka'a* e os *mbojape*. Assim, o *nhe'e* se revela e fala aos *karaí*, que por sua vez dizem aos pais o nome de seus filhos. Em seguida, o *ka'a* e o *mbojape* são nomeados pelos pais com o mesmo nome da criança e deixados na *Opy*”.

12 Os parágrafos sobre as nomeações foram corrigidos por Patri.

13 É comum, ao longa da vida, as pessoas mudarem de nomes. Quando crianças choram em demasia, ficam tristonhas e apáticas, ou quando adultos adoecem por longos períodos, têm doenças crônicas, ficam infelizes e nervosos com frequência, ou seja, quando o espírito não vai bem, pode ser em razão do nome errado atribuído no batismo.

14 Uma vez, Elsa disse, de forma bem espontânea, que meu nome em Mbyá-Guarani é também *Kerexu*, e gostei bastante pois me senti efetivamente da família.

15 Ainda de acordo com Jesus (2015, p. 117), “cada ser humano vem da morada de um pai e de uma mãe verdadeiros e cada uma destas divindades domina um conjunto específico de conhecimentos e habilidades, que são conferidas aos *nhe'é* que chegam à terra. Aqueles vindos de *Tupã* são fortes, guerreiros/as. [...] No geral os nomes mbya são compostos, o primeiro nome diz a origem da pessoa e o segundo especifica suas características”.

16 Como me disse Patri, traduzir a palavra *Mirí* é sempre muito difícil, pois ela está ligada a algo muito espiritual.

17 Patri sugeriu traduzir como “alma”.

eles sempre falam: “cuida da sua companheira” e quando eu vou na minha avó ela sempre me diz: “cuida do seu companheiro”. Há sempre o bem e o mal, desde cedo aprendemos a não fazer a coisa do mal, a por exemplo não roubar, não brigar... Nós somos humanos, tem coisas ruins acontecendo também nas aldeias, homem que bate em mulher, existe mas não é por falta de conselho, é por falta de... Não sei, muitas vezes são daqueles que saem mais da aldeia, convivem mais com a cidade, a gente percebe isso... São pessoas que convivem mais na cidade. (trecho de uma conversa com Patrícia, retirado do meu diário de campo em 2015).

A antropóloga, professora e curadora Guarani Nhandewa Sandra Benites, em sua dissertação de mestrado pelo Museu Nacional da UFRJ, escreve um capítulo dedicado a história de *Nhandesy'Ete* (nossa mãe verdadeira), divindade complementar a *Nhanderu'Ete* (nosso pai verdadeiro) na origem do mundo pela cosmologia Guarani. No capítulo, Sandra traz a sabedoria e os sentimentos da *Nhandesy'Ete* para discorrer sobre uma das organizações específicas do *nhandereko* Guarani, os preceitos do *kunhangue reko*, o modo de vida da mulher guarani que é essencial para o bem viver de toda a comunidade. Nessa perspectiva da história contada pelas mulheres, a partir das histórias que sua avó, sua mãe e suas tias contavam para ela, Sandra questiona: “como é possível transmitir os conhecimentos através das narrativas que aprendi com minha avó e com as minhas tias e minha mãe?” (BENITES, 2018, p. 64). A meu ver, é um pouco desse conhecimento em movimento de *Nhandesy* que Patri tenta elaborar com seu filme, a fim de transmitir e perpetuar esses ensinamentos intrínsecos ao modo de ser Guarani. A caminhada, é também um processo. Processo de fazer-se e desfazer-se²⁰ nesse mundo imperfeito, um trabalho coletivo entre mulheres para construir o corpo-território²¹.

Segundo Sandra, “as mulheres precisam ter cuidado com elas mesmas primeiro” (2018, p. 71) e dentro desses cuidados, a autora tece – como uma tecelã das memórias – os ensinamentos de sua avó que era parteira, sobre a educação das crianças, as restrições, os conselhos para as mulheres e as produções de corpos durante a fase pré-menstrual das meninas, a menstruação e a gravidez. Para ela: “na ordem social Guarani, o corpo é a relação com o outro e é fundamental para a construção da sabedoria. Por isso, as mulheres Guarani devem ser consideradas como diferentes em seu próprio contexto. Elas são protagonistas pela própria história de *Nhandesy*”. No entanto, Sandra enfatiza que a narrativa “mítica” [que é real para o povo Guarani] de *Nhandesy* é apenas citada de maneira geral, desvalorizada, sem o cuidado que ela merece. Além disso, é uma narrativa forjada pelo olhar masculino de pesquisadores e dos próprios homens da comunidade:

20 Articulei mais detalhadamente sobre essa dinâmica de mobilidade no artigo: “Fazer filmes e fazer-se no cinema indígena de mulheres indígenas com Patrícia Ferreira Pará Yxapy” para a Revista Teoria e Cultura no dossiê “Interpretando a etnografia visual: imagens e a construção de significados antropológicos v. 15 n. 3 (2020): < <https://periodicos.ufjf.br/index.php/TeoriaeCultura/article/view/33002> > Acessado em 17 de Maio de 2021.

21 De acordo com Sandra Benites: “Digo “território” porque o funcionamento do nosso corpo e o nosso jeito de ser mulher são territórios e identidade, têm relação com diferenças e especificidades.” (2018, p. 70). A junção entre corpo e território é também pensada pela ativista e autora Célia Xakriabá (2018) em seu mestrado e foi conceito da 1ª Marcha das Mulheres Indígenas em Brasília durante o Acampamento Terra Livre de 2019: “Território: nosso corpo, nosso espírito”.

Os posicionamentos de câmera escolhidos pela cineasta revelam sua intimidade com a personagem, o que viabiliza o tratamento de assuntos específicos. A criação de sua filha Géssica, os ensinamentos dela e de Elsa para educá-la e prepará-la antes da menstruação, os conselhos cotidianos dados a ela desde pequena, ou nas nossas conversas sobre nossas somatizações sentimentais e as doenças do corpo podem ser particularidades de fazer filmes para Patri, inerente à sua vida, seu modo de ser. Desta forma, como nos diz Cláudia Mesquita (2011), o controle sobre a cena nem sempre é possível, o filme também possui sua agência e está a serviço ou inventa, no corpo-a-corpo com as experiências que não domina totalmente. Filmava-se na altura dos personagens ou no chão porque Elsa, assim como a maioria das pessoas, estava sentada durante muitas filmagens. A câmera enquadra-se de lado ou de frente, mas, quando não é Patri filmando, Elsa aparece muito de costas, pois ela não “se abria” imageticamente para Tita e Fernando, não se sentia tão à vontade como com Patri. Quando esta filma, “é quando o VNA acontece”, o filma muda de posicionamento. Elsa para de falar *para* o branco, para as *xenhorá* (“brancas”) e os *jurua* (“brancos”), isto é, para de contar como faz o cesto, o que está cozinhando, como atravessa a balsa, o que vai fazer, como anda... É ter que explicar tudo. Já com Patri e Aldo (o irmão dela) filmando, ela não precisa falar como faz as coisas, pois fala de si, das questões dela, da família, dos sentimentos, das subjetividades. Em um fim de semana, de folga do emprego, Aldo filmou sua mãe, e no meio de uma conversa ela disse: “porque eu fico ali, falando pra eles (*jurua*) como eu faço as coisas”. No processo de realização do filme, Patri foi cada vez mais tomando consciência de seu papel como diretora. Foi a primeira vez que ela foi colocada nessa posição aberta e franca, e isso talvez até a incomodasse.



A relação entre Patri e Géssica é pouco filmada, como Géssica estava próxima de menstruar e da fase de reclusão, ficava mais próxima da avó. Segundo Patri, são as mulheres mais velhas que repassam os conhecimentos cosmológicos sobre o *Mbyá Reko* da mulher indígena Guarani. Nessa fase, as meninas recebem conselhos de todos os tipos, e, no caso de Géssica, o conflito de geração com a avó ficou visível no filme. Entre Patri e Géssica esse conflito não foi tão acentuado durante as filmagens. Em uma cena em que as duas estão em casa, cada uma mexendo em aparelhos eletrônicos, Patri no computador e Géssica no celular, há o seguinte diálogo e nada acontece:

— *Géssica, você colocou sua roupa pra lavar?*

— *Não coloquei não.*

— *Na máquina?*

— *Não.*

— *Por quê?*

— *Porque tem roupa na máquina.*

— *O que você está vendo no celular?*

— *Simba.*

— *O quê?*

— *O Rei Leão.*



A relação entre neta e avó, por sua vez, é um dos grandes conflitos do filme. Elsa ensina e dá conselhos para Géssica a todo momento. Conforme explicita Jesus (2015, p. 116):

Por estar o *nhe'é* conectado às suas origens divinas, a linguagem éo elemento que aproxima as pessoas de seus pais e mães verdadeiros (divindades) e lhes traz sabedoria. Por esta razão os aconselhamentos (*nhemongueta*) configuram-se na base de uma educação mbya que garanta o fortalecimento deste vínculo ao longo da vida do indivíduo.

6 Ojepotá

Géssica é confrontada com conselhos e ensinamentos diversas vezes ao dia, como no café da manhã, quando Elsa lhe diz: “você é muito lenta. Vai se transformar³³ em um caracol se continuar assim”. Outra cena que desvela a relação das duas é aquela em que Elsa está pilando paçoca e pede para Géssica ajudá-la no pilão; ela não vai e Elsa fica muito contrariada. Minutos antes, todavia, as duas estavam conversando, se divertindo em volta do fogo de chão e fumando *pytenguá* (“cachimbo”). Ao mesmo tempo, o conflito geracional é nítido: Géssica gosta de andar de bicicleta, de mexer no celular, e algumas vezes tem preguiça de ajudar em casa nas tarefas domésticas, por isso todos os ensinamentos necessários da avó.



³³ A “transformação” nesse caso, fazer *Ojepotá*.

justamente porque talvez nenhum outro corpo se transforme tanto como o corpo feminino, em virtude da menstruação e da gravidez. Compreendo o *ojepotá*³⁶, nesse caso de Géssica, como uma preocupação legítima de Elsa sobre sua possível *transformação* caso não seguisse seus conselhos, visto que estava próxima de sua primeira menstruação e que para isso, era importante, como me disse Patri³⁷: “preparar o corpo para a vida” e que a preparação corporal é aliada à uma preparação comportamental diante do modo de ser mulher Mbyá-Guarani. Soma-se a isso, fazendo uma analogia às histórias contadas para as crianças não indígenas, as histórias de *ojepotá* (que são reais para os Guarani e muito comuns) à uma espécie de “fábula” – sobretudo quando contada para as crianças – em que as personagens são animais que possuem características humanas e há uma “moral da história”. No tocante a Géssica, para mim, essa moral seria a seguinte: seguindo os conselhos de sua mãe e sua avó, ela vai saber o que fazer quando estiver sozinha e sabendo que com esses ensinamentos ela não esteve sozinha no mundo, é uma prática de cuidado. Mas, se não as obedecer, ela pode se transformar.

Voltando à cena de Elsa e Géssica, a menina continua sem dizer nada, com a cabeça baixa. Nesse ínterim, enquanto narra o mito, Elsa interrompe a história uma vez e diz: “a Géssica está com o cabelo sobre o rosto”. Patri reforça: “eu fico com medo dela”. Elsa mexe no cabelo de Géssica, em um gesto de carinho, para tirá-lo do rosto. Continua mexendo durante um tempo e faz uma trança. Pude perceber a relação extremamente afetiva entre mulheres e seus cabelos. Algumas vezes em campo vi Patri mexer no cabelo de Jerá, Géssica, Luana, Isabela e no meu, seja para fazer uma trança, pegar piolhos ou apenas fazer carinho. É um cuidar para que, segundo Elsa, “Nhanderu as veja bonita”, mas é também uma forma de produzir as estruturas de afeto e cumplicidade, ocupando-se da outra e de si para o melhor cuidar comum. Na mesma lógica, acredito que o filme de Patri estabelece uma relação com ela mesma que é aplicada ao mundo, tanto o mundo Mbyá quanto o mundo *juruá kuery*. Uma relação de descoberta de si como mulher Mbyá, mãe e filha, como cineasta, filmando *por perto* (TRINH, 2012) e *com mulheres* (MARTINS, 2015)³⁸. As palavras iniciais de Patri dão o sentido disso: “aquilo que nos une e nos distancia, como mulheres e como povo”.

36 A transformação também possui relação com a libido (PISSOLATO, 2006), visto que, na cosmologia Mbyá, pode se assemelhar ao desejo pelo sangue da carne crua – remete-nos, talvez, à relação presa/predador implicada nas relações sexuais.

37 Conversa que tivemos por telefone e por mensagens de whatsapp (em Maio de 2021), quando eu disse da publicação desse artigo e que gostaria de discutir alguns “pontos problemáticos” que foram levantados no parecer da Revista. Revisitamos as conversas e as experiências que tivemos 4 anos atrás, com Géssica agora já casada, Patri grávida e Elsa como vice-cacica da Tekoa Ko'enju.

38 Como afirma Martins (2015) sobre falar *por perto* e filmar *com* um olhar, esse processo evita a reprodução das categorias dicotômicas Eu/Elas, Nós/Elas, bem como a conservação de uma posição de dominação para quem olha. Assim, “olhar de perto” aproxima-se de uma política da experiência que privilegia o “relacionar-se a”.

mentos. Nesse sentido, as mulheres indígenas que produzem imagens desenvolvem capacidades nessa relação simbólica com o mundo, para uma autoestima e uma relação social e cultural dentro e fora da aldeia. Elas produzem conhecimento e compartilham com outras pessoas da aldeia não só o processo de realização dessas imagens, mas também o que elas querem mostrar, exibir e difundir, para a valorização da própria cultura. Assim, fazem parte de várias outras relações que são criadas a partir desse processo de expressão artística subjetiva e sensível. Todo esse processo também faz parte desse filme-processo, toda essa articulação interna, as estruturas que o filme movimenta num tempo espiralar que não é encerrado em si mesmo mas que permite uma fluidez da forma fílmica, do pensamento visual e dos movimentos da vida ordinária que estão caminhando junto com todo esses atos em aberto. É um processo dinâmico de realização de imagens e reconhecimentos. Assim, a linguagem artística cinematográfica possibilita a narrativa híbrida de histórias autobiográficas potenciais e apropriadas de seus discursos em que filmar a vó, a mãe, a filha é algo de fácil acesso que está ali e desvela as trajetórias de muitas mulheres comuns, anônimas, que agem micropoliticamente no dia-a-dia, dentro das suas casas e suas aldeias, mas que estruturam, a meu ver, a macropolítica a fim de outras éticas de vida e possibilidades de existências.

Nesse processo de ver-se refletida, a câmera é participante, um espelho posto para evidenciar as coisas que estavam ali, mas que não são mostradas, não são “vistas” pois durante séculos foram psicologizadas e ressignificadas com agressão como “coisas de mulher” pelo patriarcado. Dentro desse cotidiano, descortina-se com outros olhos o espetáculo, agora “visível”, da manutenção da cultura. Essas estratégias também são uma subversão das “ordens impostas” pelo sistema ideológico racional colonial, neste caso, ao tecnicismo ocidental. O modo como Patri filma, passa por um processo de desconstrução das etapas e o método proposto pelas oficinas audiovisuais também passa por uma criação livre: não há argumento inicial, tampouco um roteiro, por exemplo. É uma maneira inventiva do fazer cinema, onde se aprende fazendo, filmando.

O filme-processo *Pará Reté* ainda está em desenvolvimento, o desejo de finalização é constante por parte de Ana, Patrícia e meu também, que me tornei uma entusiasta para que isso aconteça brevemente, mas os editais e os contextos políticos no Brasil aliados ao tempo da vida, têm dificultado a conclusão do filme. Patri segue filmando as mulheres de sua família.



REFERÊNCIAS

- ALVARENGA, Clarisse. **Da cena do contato ao inacabamento da história:** Os últimos isolados (1967-1999), Corumbiara (1986-2009) e Os Arara (1980-). Clarisse Alvarenga; prefácio de André Brasil. Salvador, Edufba, 2017. 298 p. il. Inclui bibliografia.
- BENITES, Sandra. **Viver na língua Guarani Nhandewa (mulher falando).** Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.
- BONILLA, Oiara; ROQUE, Tatiana. “Entrevista com Isabelle Stengers e Vinciane Despret”. In: **Revista DR.** <<http://revistadr.com.br/posts/entrevista-com-isabelle-stengers-e-vinciane-despret-2/>>. Acessado em 17 de Maio de 2021.
- GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa (org.). **Pensamento feminista hoje:** perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tepo, 2020 (p. 39-51).
- FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa:** mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Editora Elefante, 2017.
- JESUS, Suzana C. **Pessoas na medida:** processos de circulação de saberes sobre o nhande reko guarani na região das Missões. 2015. 241 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.
- LASMAR, Cristiane. Mulheres indígenas: representações. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 7, n. 1 e 2, p. 143-156, 1999.
- MARIN, Nadja; MORGADO, Paula. Filmes indígenas no Brasil: trajetória, narrativas e vicissitudes. In: BARBOSA, Andréa et al. **A experiência da imagem na etnografia.** São Paulo: Fapesp: Terceiro Nome, 2016. p. 87-108.
- MARTINS, Carla L. M. **Sob o risco do gênero:** clausuras, rasuras e afetos de um cinema com mulheres. 2015. 285 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.
- MESQUITA, Cláudia. Obra em processo ou processo como obra? In: EDUARDO, Cleber; VALENTE, Eduardo; VIEIRA, João Luiz. **Cinema Brasileiro Anos 2000:** 10 questões. Transcrição e debate disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/anos2000/debate05rj.php>>. Acessado em 16 de Maio de 2021.
- MINH-HA, Trinh T. **Diferente de você/Como você:** mulheres pós-coloniais e as questões interligadas da identidade e da diferença. Tradução de Augusto de Castro. Forumdoc.BH 2012 [Catálogo], Belo Horizonte, p. 201-206, 2012.
- OVERING, Joanna. Men Control Women?: The Catch-22 in Gender Analysis. **International Journal of Moral and Social Studies**, v. 1, issue 2, p. 135-56, 1986.
- PINHEIRO, Sophia Ferreira. **A imagem como arma:** a trajetória da cineasta indígena Patrícia Ferreira Pará Yxapy. 2017. 283 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.



_____. Fazer filmes e fazer-se no cinema indígena de mulheres indígenas com Patrícia Ferreira Pará Yxapy. In: **Revista Teoria e Cultura**. Dossiê "Interpretando a etnografia visual: imagens e a construção de significados antropológicos" v. 15 n. 3, dez 2020 (p. 16-31). Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/TeoriaeCultura/article/view/33002>>. Acessado em 17 de Maio de 2021.

PISSOLATO, Elizabeth P. **A duração da pessoa**: mobilidade, parentesco e xamanismo Mbya (Guarani). 2006. 366 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

PRATES, Maria Paula. Dualidade, pessoa e transformação: relações sociocosmológicas mbyá-guarani no contexto de três aldeias no RS. In: KERN, Arno A.; SANTOS, Maria Cristina; GOLIN, Tau (Org.). **Povos indígenas**. Passo Fundo, RS: Méritos, 2009. (História Geral do Rio Grande do Sul, 5).

SERAFIM, José Francisco; RÊGO, Francisco Gabriel. Deuses, chuvas e homens: um estudo da mise en scène no documentário Bicicletas de Nhanderú. In: **Revista Teoria e Cultura**. Dossiê "Interpretando a etnografia visual: imagens e a construção de significados antropológicos" v. 15 n. 3, dez 2020 (p. 177-187). Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/TeoriaeCultura/article/view/33003>> Acessado em 15 de Maio de 2021.

XAKRIABÁ, Célia Nunes Correa. **O Barro, o Genipapo e o Giz no fazer epistemológico de Autoria Xakriabá**: reativação da memória por uma educação territorializada. 2018. 218 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Desenvolvimento Sustentável) – Universidade de Brasília, Brasília, 2018.



Generations on stage, filming *with* Mbyá-Guarani women: the process of making *Pará Reté*

Abstract: In this article, I do a film analysis of two preliminary versions of an unfinished film by the indigenous filmmaker Guarani-Mbyá Patrícia Ferreira Pará Yxapy. The film, titled *Pará Reté*, is about her mother, daughter and grandmother. Even though unfinished, these work in progress cuts have already been shown in some exhibitions and festivals. Evoking Claudia Mesquita's concept of "filme-processo" ("Process-film"), I trace how everyday life and intimacy are inseparable from the process of making this film, as it also points to one of the particularities of the cinema made by indigenous women. I intend to demonstrate the different circumstances, characteristics of Patrícia's work and how her film happens along with life, in order to meditate on her filmmaking process based on the her relationships with the characters and her dialogue with the *Vídeo nas Aldeias* crew.

Keywords: indigenous cinema, indigenous women cinema, indigenous women, women filmmakers.

Recebido em 6 de setembro de 2020

Aprovado em 16 de maio de 2021

