

Autoetnografia e Filme: o jogo de espelhos no documentário experimental Teko Haxy¹

Carlos F. Perez Reyna²

Resumo

Este trabalho tem o objetivo de discutir os aspectos metodológicos do conceito de autoetnografia, construídos pelo encontro entre Patrícia Ferreiro Pará Yxapy (Mbya Guaraní) e Sophia Ferreira Pinheiro (antropóloga), cujo resultado é o documentário experimental Teko Haxy-Ser Imperfeita (2018). Entre elas, discutem sobre as semelhanças e diferenças das dores e desafios de serem mulheres, cada uma inserida em uma cultura diferente. O filme é particularmente instigante para saber, como essas vozes estão construídas? De que falam essas vozes? E, certamente, quais são as questões subjetivas e estéticas advindas desse documentário que deriva do ato de filmar a outra e a si mesmas, que nem um jogo de espelhos e, claro, criar, suas próprias narrativas. Para elaborar essa etnografia fílmica, utilizamos os princípios metodológicos da antropologia do cinema, notadamente, o conceito de etnografia fílmica e, os princípios metodológicos de mise en scène e auto-mise en scène oriundas da antropologia fílmica.

Palavras-chave: Autoetnografia, Documentário Experimental, Etnografia Fílmica e Antropologia do Cinema

Autoethnography and Film: The play of mirrors in the experimental documentary Teko Haxy

Abstract:

This paper aims to discuss the methodological aspects of the concepts of autoethnography, built by the encounter between Patrícia Ferreiro Pará Yxapy (Mbya Guaraní) and Sophia Ferreira Pinheiro (anthropologist), whose result is the experimental documentary Teko Haxy-Ser Imperfect (2018). Between them, they discuss the similarities and differences of the pains and challenges of being women, each inserted in a different culture. The film is particularly thought-provoking to know, how are these voices constructed? What are these voices talking about? And, certainly, what are the subjective and aesthetic issues that arise from this documentary that stems from the act of filming the other and themselves, like a game of mirrors, and creating their own narratives. To elaborate this film ethnography, we use the methodological principles of film anthropology, notably the concept of film ethnography and the methodological principles of mise en scène and auto-mise en scène from film anthropology.

Keywords: Autoethnography, Experimental Documentary, Film Ethnography and Film Anthropology

Autobiography becomes ethnographic at the point where the film- or videomaker understands his or her personal history to be implicated in larger social formations and historical processes. Identity is no longer a transcendental or essential self that is revealed, but a “staging of subjectivity” – a representation of the self as a performance. In the politicization of the personal, identities are frequently played out among several cultural discourses, be they ethnic, national, sexual, racial, and/or class based. The subject “in history” is rendered destabilized and incoherent, a site of discursive pressures and articulations.

Catherine Russell (1999, p. 276)

1 Este texto tem como base a comunicação apresentada à 33ª Reunião Brasileira de Antropologia (RBA/ABA), evento on-line realizado de 28 de agosto a 03 de setembro de 2022. Uma versão inicial da primeira parte foi publicada com o título “Teko Haxy: autoetnografia e o documentário dispositivo na terra imperfeita” no Dossiê “Interpretando a etnografia visual: imagens e a construção de significados antropológicos” na Revista Teoria e Cultura do PPGCSO/UFJF, v. 15 n. 3 (2020). Pp. 140-160. Esta é a versão como concebida originalmente.

2 Professor do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e do Departamento de Cinema e Audiovisual, Universidade Federal de Juiz de Fora.

Em 2015, fiz parte de uma banca de tese de doutorado na Universidade Estadual de Campinas que debatia o conceito de autoetnografia. A primeira impressão que tive, na época de sua leitura, é que tinha encontrado o tema que sempre o procurara, mesmo sem ter muita intimidade com as suas abordagens ou o conhecimento que havia muitos outros pesquisadores que o utilizavam em diferentes áreas das ciências sociais. Se trata de um método, que sugeria o deslocamento das formas tradicionais de elaborar etnografia e sua posterior construção de produção do conhecimento, sobretudo, na antropologia. Isto é, colocar mais uma via de interpretação e produção do sentido do antropólogo ocidental tradicional em sua pesquisa de campo e sua consequente, autoridade etnográfica. Estou me referindo não só às propostas em que o dialogismo e a polifonia devam de estar presentes nos processos discursivos e narrativos contemporâneos, mas colocar o “eu”, o “pessoal” nas pesquisas etnográficas, aqui denominarei de autoetnografia. Essa alternativa metodológica sugere procedimentos e experiências. Este texto é um percurso.

Malinowski: o crepúsculo dos ídolos³

Não é pretensão aqui, realizar uma releitura dos célebres esclarecimentos prestados por Bronislaw Malinowski nos capítulos dos Argonautas do Pacífico Ocidental, livro originalmente publicado em 1922. Também não é meu propósito debater o lugar ou as contribuições que este antropólogo deu para a antropologia, nem analisar a produção de sua pesquisa tendo como parâmetro um determinado geral ou específico em que se insere, nem me posicionar sobre a questão de se ele efetivamente criou o “trabalho de campo”, nem, em suma, incursionar pelos modos pelos quais Malinowski construiu a “autoridade etnográfica de suas criações”.

Meu interesse vai no sentido de conceber uma relação entre antropologia e trabalho de campo que não exclua outras possibilidades e propostas metodológicas, utilizando um texto e um autor, que por um lado, sempre apareceram para sustentar o contrário, e por outro, seja o próprio nativo, que nos permita outra

via da interpretação antropológica na produção do conhecimento.

“Vou convidar os meus leitores”, assim escreve Malinowski, “a deixarem as quatro paredes do gabinete” do teórico e virem até ao ar livre do campo antropológico...”. Ao longo do capítulo introdutório do referido texto, cuja publicação inicial data de 1922, os princípios e fundamentos dessa técnica são minuciosamente relatados. São críticas incisivas aos antropólogos da segunda metade do século XIX e primeiras décadas do século XX que costumavam coletar os dados empíricos para suas pesquisas. Malinowski, pai da antropologia clássica, estabeleceu a observação direta e o trabalho de campo como método básico da pesquisa antropológica. Três foram os eixos principais de sua proposta e reflexão: a ideia do pesquisador como sujeito observador participante; a construção do Outro enquanto objeto de conhecimento e; por último, os procedimentos para conhecer esse Outro, portanto, a constituição da antropologia como disciplina científica autônoma.

Para efeito de nossos objetivos, tentarei realizar um pequeno comentário sobre o primeiro eixo, isto é; a observação como um aspecto essencial da pesquisa antropológica, sua alegada imparcialidade e sua abordagem relativista que exige respeito e conformidade com os sistemas de valores observados. Essa foi a orientação que permeou a formação de diferentes gerações de antropólogos. Devia predominar, nessa proposta, o paradigma da imparcialidade, da objetividade e do rigor científico. A observação seria a instância legitimadora da ciência positivista, no entanto, para alcançar os melhores resultados, o observador deveria aprender a observar sem ser observado. Guiado pelo relativismo cultural, passar despercebido e tentar se comportar como um dos nativos que ele estuda. Esta seria uma das condições indispensáveis, segundo o Malinowski, o método dos métodos. Eram tempos da antropologia clássica.

Hoje, de um texto a outro, de um lugar a outro e de um tempo a outro, os métodos e as escritas etnográficas associados à antropologia pós-moderna sugere à etnografia contemporânea que, a apresentação dos resultados das pesquisas nos textos etnográficos, devem responder à necessidade de incluir as vozes dos Outros (sujeitos sociais) em co-autoria entre o etnografado e o etnógrafo.

³ Não é pretensão deste artigo realizar uma releitura dos célebres esclarecimentos prestados por Bronislaw Malinowski no capítulo de abertura dos Argonautas do Pacífico Ocidental, livro originalmente publicado em 1922.

Nesse sentido, há a necessidade de trazer a nossa proposta, o debate realizado pelo antropólogo James Clifford em: *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* (1986) editada em co-autoria do antropólogo George E. Marcus e, o ensaio “Sobre a autoridade etnográfica” na obra *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX* (1998).

A primeira, sobre o manto da objetividade científica ou “realismo etnográfico”, analisa criticamente as negociações da posição do etnógrafo na sociedade pesquisada e suas condições intersubjetivas de observação e interação. Isto é, James Clifford se refere às intrincadas relações entre a construção dos textos etnográficos e os processos de produção de conhecimentos sobre os Outros, tomando como base as propostas dialógicas e polifônicas bakhtinianas. A segunda, reforça ainda mais o rompimento com as autoridades monológicas das etnografias experiencial e interpretativa a dois outros modos de autoridade: o dialógico e o polifônico. Segundo Clifford, o modo de autoridade dialógico entende a etnografia como resultado de uma negociação construtiva envolvendo pelo menos dois, e muitas vezes mais sujeitos conscientes e politicamente significativos. Já o modo de autoridade polifônico, que rompe com as etnografias que pretendem conter uma única voz, geralmente a do etnógrafo, propõe a produção colaborativa do conhecimento etnográfico, dentre elas, citar informantes extensa e regularmente. Quer dizer, nas próprias palavras do autor: “um modelo discursivo de prática etnográfica traz para o centro da cena a intersubjetividade de toda fala (voz), juntamente com seu contexto performativo imediato” (1998, p.41 Grifo nosso).

Grosso modo, James Clifford ao romper o poder absoluto do etnógrafo baseado na sua observação pessoal com a representação do Outro, as múltiplas vozes presentes na etnografia, muita das vezes “escondidas”, hoje, estão a ser descobertas e apresentadas. Isto é, ao inverso da etnografia tradicional, que falava sobre o Outro e pelo Outro, o etnógrafo passa a falar com o Outro. A produção de textos e discursos etnográficos é uma elaboração relacional resultado de um processo dialógico e/ou polifônico que busca ser uma alegoria do encontro entre subjetividades de duas culturas diferentes: os etnografados e o etnógrafo, entre o Outro e o pesquisador.

Por outro lado, a antropologia contemporânea dos trabalhos de Roy Wagner (2010) tem vivido uma efervescência teórica nos últimos anos e certamente, que teve apenas muito recentemente um de seus livros traduzido e publicado no Brasil, fazem parte dessa efervescência. Acho que podemos agregar a isso os estudos no campo do perspectivismo ameríndio, o projeto de uma antropologia simétrica e outras abordagens que têm trazido um novo ar sobre a disciplina e resgatado a potência criativa e consequentemente a potência política da antropologia e da própria prática etnográfica. Existem outras dimensões dessa transformação do campo antropológico de modo geral que não terei tempo de desenvolver aqui, mas que trazem outras linhas de reinvenção da antropologia, entre elas, literalmente, o ponto de vista do nativo, sobre a qual vou falar mais adiante. Um dos resultados desse movimento todo, é de que os modos de fazer e aprender antropologia hoje, não são mais os mesmos e precisamos (não só como pesquisadores, mas também como docentes) levar em consideração essas transformações em nossas práticas cotidianas. Assim, a ideia aqui, vai no sentido de conceber uma relação entre antropologia e trabalho de campo que não exclua outras possibilidades metodológicas, onde o próprio antropólogo seja ator social e autor da escrita das interpretações antropológicas, onde a vida de um autor se espelha ou tenda a espelhar a vida de sua sociedade ou de seu grupo; ou onde a experiência de vida seja além de uma fonte de dados, um lugar ocupado no mundo onde o ator social/autor tenha matéria para analisar. Estou falando do método da *autoetnografia*, um pouquinho de sua história é necessário.

A autoetnografia de Jomo Kenyatta: uma possível certidão de nascimento em situação colonial

Uma obra que nos permite mergulhar nessa empreitada é *Facing Mount Kenya, The tribal life of the Gikuyu* (1938) de Jomo Kenyatta. Lembremos, ele é assistente do Malinowski e em 1964 se tornara o primeiro presidente da República do Quênia em 1964. As primeiras ciências sociais de África são raramente trabalho dos africanos. A antropologia social britânica foi fundada sobre o estudo de África, mas quase todos os próprios antropólogos eram imperiais:

aqueles raros africanos que conseguiram a educação foram varridos para o direito e a política coloniais. No entanto, alguns Africanos nos deixaram um trabalho notável. Um deles, Jomo Kenyatta, então com seus quarenta anos, foi “pupilo” durante três anos de Bronislaw Malinowski. O livro acima mencionado, com prefácios de Malinowski e outro do próprio Kenyatta, foi escrito por um Kikuyu e se apresenta como “referência”, em suas credenciais. Se trata em suma de uma obra auto-referencial, reverberando a máxima de Malinowski: “a antropologia começa em casa” (*Anthropology begins at home*) (PEATRIK, 2019).

Na introdução *Facing*, Kenyatta agradece a Raymond Firth, “pela sua cuidadosa leitura do manuscrito e pelos seus conselhos técnicos sobre pontos antropológicos”⁴. Tudo indica que Firth é também um agente, embora frequentemente esquecido, de *Facing Mount Kenya*. Raymond Firth, autor de *We, the Tikopia* (1936) e então assistente de Malinowski na London School of Economics (LSE), já começara, naquele então, a colocar a questão do autor dos saberes antropológicos, o *We* do título o referencia (PEATRIK, Anne-Marie, 2019). Uma testemunha disso é professor de antropologia David Hayano (1979: 99-100), que assistiu ao seminário de Firth e que, num artigo exploratório sobre a questão da *etnografia em casa*, defende um uso renovado da autoetnografia, uma forma limítrofe da biografia (FABRE, JAMIN, MASSENZIO, 2010).

Independente dos propósitos políticos do Kenyatta, é lícito mencionar que uma entidade entra em cena sobre a forma de autoetnografia, pois, sua experiência de vida foi e é uma fonte de dados. As atribuições e os desafios são reveladores do fazer etnográfico e da produção do conhecimento antropológico em situação colonial nos anos 1930 e se enquadram nas transformações da história da etnologia, pelo que a sua restituição pretende ser um contributo, através de novas ferramentas, para o desenvolvimento de uma antropologia dos próprios saberes antropológicos e etnográficos (PEATRIK, 2019). Historicamente, essa referência de trabalho poderíamos chamá-la de certidão de nascimento do conceito de autoetnografia. Nesse contexto particular definiu os parâmetros para seu uso:

4 Tradução nossa da citação ‘I am indebted to Dr. Raymond Firth for his careful reading of the manuscript and his technical advice on anthropological points [32].’ (1938: xvii). Maiores informações ver Kenyatta, Jomo., *Facing Mount Kenya, The Traditional Life of the Kikuyu*, Nairobi, Heinemann Kenya, [1938] 1978.

uma auto-representação por antropólogos treinados que incluem uma crítica de pontos de vista privilegiados de fora e que incorpora uma resistência às estruturas do conhecimento tal como o poder.

Outras experiências que se propõem como referências históricas dessa abordagem metodológica derivam de pelo menos de duas fontes. *A primeira*, Karl Heider⁴ usou o termo em 1975 para descrever a interação que ele teve com crianças em uma escola do Vale de Dani, na Indonésia. O autor formula uma questão inicial: “O que as pessoas fazem?”. A partir disso, Heider foi capaz de criar uma narrativa etnográfica autoreflexiva baseada nos pontos de vista dos participantes.⁵ A segunda, é baseada no termo “autoetnografia” que David Hayano utiliza ao se referir ao estudo do “próprio povo” de um etnógrafo, no contexto de si mesmo, como um jogador de cartas que está “dentro”. A cultura do jogo de cartas no sul da Califórnia foi sua ‘conexão da autobiografia com a etnografia’ (CHANG, 2008, p. 47). O que liga os escritores anteriores é uso de uma conceitualização de auto-representação e uma posição que reconhece a multiplicidade de identidades habitadas pelo auto-etnógrafo seja este nativo ou etnógrafo.

Autoetnografia e Filme

Para além de sua história, não é pretensão deste artigo fazer uma ontologia sobre os diferentes conceitos que a autoetnografia carrega, queremos sim, ver, como a prática desse conceito na antropologia pode dialogar metodologicamente com o filme etnográfico, notadamente, o filme experimental e explorar em sua interação novas luzes sobre a antropologia de vanguarda e visual.

Ao que tudo indica, na contemporaneidade, a emergência da autoetnografia como método, texto ou conceito foi descrito por Ellis e Bochner (2000), e Reed-Danahay (1997) como uma manifestação de uma recente reviravolta reflexiva na etnografia.

5 Heider, Karl G. é mais conhecido por seu trabalho em antropologia visual, com focos específicos em emoções e sexualidade. Seu trabalho de campo inclui um interesse contínuo na Dugum Dani, uma sociedade papua nas Terras Altas Centrais da Nova Guiné Ocidental. É autor da obra *Ethnographic Film* (edição revisada). Austin: University of Texas Press, 2006.

6 O ponto de vista dos nativos, subjetivo, literalmente.

Isso porque, a antropologia, tem mostrado recentemente um interesse amplo e renovado em narrativa pessoal, história de vida e autobiografia como resultado de mudanças nas concepções de auto-identidade e nas relações entre o eu e a sociedade. Uma visão conceitual dos autores acima mencionados que vai de encontro aos nossos propósitos é a abordagem da antropóloga Reed-Danahay que sublinha esse método como “uma forma de auto narrativa que coloca o self dentro de um contexto” (1997, p. 9). A autora tenta corrigir essa multiplicidade de conceitos quando reconhece o deslocamento do sujeito antropológico: “quer o auto-etnógrafo seja o antropólogo que estuda sua própria espécie [sic], o nativo que nos conta sua história de vida, ou o antropólogo nativo, esta figura não está completamente “em casa” (1997, p. 4). Isto é, a capacidade de transcender as concepções cotidianas de individualidade e vida social está relacionada à capacidade de escrever ou fazer auto/etnografia.

Por outro lado, Garance Marechal ao mobilizar três abordagens diferentes do “auto” nos fornece diálogos entre o filme e a autoetnografia, vejamos:

Auto como sujeito representativo (como membro de uma comunidade ou grupo), auto como sujeito autônomo (ele próprio objeto de investigação, retratado em ‘relatos do eu’) e outro como sujeito autônomo (o Outro como objeto e sujeito de investigação, falando com sua própria voz). Apresenta três principais tradições de pesquisa qualitativa intersetoriais: analítica, experimentalista subjetivista e pós-estruturalista/pós-moderno. (2010, p. 2).

O “auto” de Marechal, está associado à ideia de uma etnografia realizada por uma determinada comunidade em oposição à etnografia tradicional, seja como membro seja como membro autônomo. Sobretudo quando o próprio sujeito autônomo (1ª pessoa), se auto retrata por intermédio de seus relatos, isto é, suas próprias falas (vozes). Isto é, a fala e a escrita autoetnográfica será feita de forma expressiva, emocional e existencial, que é o nosso caso, o chamaremos de autoetnografia experimental subjetivista.

Do lado do cinema, um autor que dialoga com as autoras acima mencionadas é Bill Nichols. Ele nos oferece o ponto de vista do “eu” no cinema

documentário, pois, é através da voz, que o documentário representa aspectos deste mundo a partir de um ponto de vista ou perspectiva da 1ª pessoa, denominada por ele de “documentário performático”. Segundo o autor, a voz está intimamente ligada à forma como o cineasta expressa uma perspectiva, como ele transmite, representa sua visão sobre questões, problemas e características do mundo histórico. Vejamos:

Por voz, refiro-me a algo mais restrito que o estilo: aquilo que, no texto, nos transmite o ponto de vista social, a maneira como ele nos fala ou como organiza o material que nos apresenta. Nesse sentido, “voz” não se restringe a um código ou característica, como o diálogo ou o comentário narrado. Voz talvez seja algo semelhante àquele padrão intangível, formado pela interação de todos os códigos de um filme, e se aplica a todos os tipos de documentário. (2007, p.50).

A voz (a fala) também está intrinsecamente relacionada ao estilo do filme, e configura um elemento determinante na diferença entre ficção e documentário e, entre os próprios subgêneros documentários. No caso deste último, o estilo se refere à forma como o diretor busca traduzir sua visão sobre alguma questão do mundo histórico, e também seu envolvimento com a temática, ou seja, a voz serve para tornar concreto o engajamento do cineasta com o mundo. Ele fala dos outros para nós? Apenas observa ou também interage com o Outro? Participa dessa relação, desse encontro com seu tema? Ou, de maneira inversa, a voz do cineasta é a mesma que nos diz, subjetivamente, seu ponto de vista sobre o mundo, criando um caminho de acesso íntimo ao político?

Quais são as características do modo performático no documentário? Segundo Nichols “o documentário performático restaura uma sensação de magnitude no que é local, específico e concreto. Ele estimula o pessoal, de forma que faz dele nosso porto de entrada para o político”. (2007, p.176).

Este tipo de documentário defende que o conhecimento não é algo abstrato, mas sim concreto e corporificado (encarnado) pelas experiências pessoais, como propugnado pela tradição da literatura autobiográfica. O documentário performático se dirige primeiramente a nós, emocional e expressivamente, ao invés de apontar o mundo factual que compartilhamos. É

nós para vocês”, ou melhor ainda “Nós falamos sobre nós para nós mesmos”. Esteticamente, adotam o uso livre de técnicas cinematográficas, como câmera subjetiva, *slow motions*, *flash-backs*, filtros coloridos, números musicais, congelamento de cenas e imagens desfocadas ou embaçadas, entre outras.

As abordagens do modo performático penetram no domínio do cinema experimental e de vanguarda, mas colocam menos ênfase na qualidade do filme (ou vídeo) do que na expressividade das representações que nos remetem ao mundo histórico. Todavia, o mundo histórico se torna excessivamente iluminado por tons evocativos e colorações expressivas que nos lembram constantemente de que o mundo é mais do que a soma das evidências que temos dele. O documentário performático tem uma genealogia que vem dos anos 1970, quando se começou a falar de “cinema subjetivo”, ou “cinema do eu”, “*mise en je*”, “cinema em primeira pessoa”, “autobiografia” (BELLOUR, 1997). A câmara, nesta modalidade de documentário, é colocada em uma espécie de última fronteira: o universo pessoal do cineasta. O “eu” tenta se inscrever na enunciação documentária.

Historicamente, na prática, de uma experiência a outra – de Nannok (1922) de Robert Flaherty às experiências de Navajo Film Themselves (1966) de Sol Worth e John Adair, passando por Ateliers Varan (1981) fundada por Jean Rouch até Video nas Aldeias (1986) do Vincent Carelli -, em sua busca pela imagem do Outro, o cinema etnográfico passa por amplas transformações, fazendo atravessar a tradição do cinema e as teorizações e pesquisas no âmbito da antropologia. Entre essas transformações, revela-se o ponto de vista do nativo sobre sua própria imagem e sobre o olhar daquele que a realizou. Nesse sentido, nos parece colocar o Outro em condições de discorrer sobre seu mundo e o mundo do branco, através do cinema, tomado como uma prática de produção de conhecimento que coloca o branco e o indígena em pé de igualdade.

No que diz respeito a esse tipo de produção etnográfica no Brasil, gostaríamos de salientar a relevância dos filmes do projeto Vídeo nas Aldeias (VNA), como lugar de um pensamento cinematográfico de onde surgem como nova proposta. Tomando como pano de fundo as ideias de Roy Wagner (2010) e de Eduardo Viveiros de Castro (2010), que reivindicam

uma “antropologia nativa”, podemos sugerir que os grupos ameríndios ou não, possam representar o seu mundo, e também o mundo de outrem. E que, ao fazê-lo, resinifiquem os próprios processos de produção cinematográfica e de produção de imagens. Assim, as relações historicamente construídas pelo cinema são reconfiguradas, no interior de práticas tradicionais, em relações étnicas e Interétnicas.

Documentário em 1ª pessoa e suas fronteiras experimentais

Assim, pelo exposto panoramicamente até aqui, vemos que o sujeito “eu” como produtor de conhecimentos, tanto na antropologia, quanto no cinema documentário, é uma categoria cuja utilização não é recente. Na aproximação das experiências e reflexões entre o documentário e a antropologia e sua implícita alteração do papel do cineasta e do antropólogo perante as novas formas de construção de narrativas sobre a representação do Outro, fundamentamos aquilo que o documentário denomina de filmes de não-ficção em *primeira pessoa* (performático) e, as escritas sobre si na antropologia, de antropologia simétrica ou reversa.

Conceitualmente, no documentário, quando falamos o termo “filme em primeira pessoa” endereçamos fundamentalmente à modalidade de filmes que “falam” do ponto de vista articulado do cineasta e que, notadamente, reconhece, entre outras coisas, sua posição subjetiva. São construções de narrativa própria do tipo autobiográficas e de construção de identidades (destruição, ameaça ou afirmação).

Do mesmo modo, na antropologia, quando se fala de associar estudos (método)⁷ com foco nas

7 Método de pesquisa que envolve auto-observação e investigação reflexiva no contexto do trabalho de campo etnográfico e da escrita. O termo tem um duplo sentido, se referindo à consideração reflexiva de um grupo ao qual alguém pertence como nativo, membro ou participante (etnografia do próprio grupo) ou ao relato reflexivo da experiência subjetiva do narrador (escrita autobiográfica com interesse etnográfico). Essa distinção pode ser confusa em algumas tradições de pesquisa. Às vezes, a auto-etnografia é sinônimo de self-etnografia, auto-etnografia, etnografia da performance. No entanto ela também é associada à narrativa de pesquisa e à autobiografia. Os usos do termo são inicialmente tratados em um percurso histórico pela antropóloga Deborah E. Reed-Danahay, que busca em outros autores a tratativa do conceito-chave que ora está ligado aos relatos de vida como material de análise; ora é tomado como estudo feito pelo antropólogo sobre seu próprio povo; ora é concebido como a antropologia feita no próprio contexto social que a produz, com foco, portanto, na etnografia sobre a própria cultura. Ver *Auto/Ethnography: Rewriting the Self and the Social*. New York: Berg, 1997. xiv + 277 pp.

noções de sujeito social ou de subjetividade, mediante questões sobre a subjetividade e, onde, o Outro nativo assume o papel de etnógrafo enquanto produtor de conhecimento, é denominado de auto-etnografia.⁸ Como definir esse conceito dentro do cinema experimental e o filme etnográfico, ambos considerados práticas autônomas e separadas às margens do cinema convencional?

Um ensaio que oferece um olhar pertinente aos nossos propósitos é trabalho *Autoethnography: Journeys of the Self*, na obra *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video* (1999) da pesquisadora Catherine Russell. Baseada substancialmente, na experiência e na observação do “eu”, isto é, na autobiografia, a autora situa o conceito de autoetnografia, para pensar realizações documentárias em primeira pessoa. Assim, dos modos de auto-representação onisciente, se abre passo para se tornar onipresente. Segundo a pesquisadora:

A autobiografia se torna etnográfica quando o cineasta ou videoasta entende sua história pessoal inserida em grandes formações sociais e processos históricos. A identidade não é mais um “eu” transcendental ou essencial, pois será revelado, mas uma ‘posta em cena da subjetividade’, uma representação de si mesma, tal como uma performance. Na politização do pessoal, as identidades são interpretadas frequentemente através de vários discursos culturais, sejam estes étnicos, nacionais, sexuais, raciais e/ou baseados em classes sociais (1999, p. 276).

A autora ainda acrescenta, o sujeito inserido na “história”, se torna desestabilizado e incoerente, pois será um território de pressões discursivas e de articulações.

Algumas considerações podemos tirar do exposto até aqui: o conceito de autoetnografia é um caminho produtivo para o pesquisador da cultura, que se ocupa com a superação de divisões predominantes na reflexão

8 Uma obra muito interessante que nos revela a existência de uma história do conceito de etnografia foi publicada recentemente pelo pesquisador Juliano José de Araújo. Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias. Bragança Paulista, SP: Margem da Palavra, 2019.

teórica dedicada tanto às autobiografias⁹ quanto às etnografias do ponto de vista do nativo. É um convite a repensar as dicotomias, indivíduo/coletividade, sujeito produtor de conhecimento/objeto como continuidade e não como oposição. Todos esses temas mencionados são “temas/objetos” dedicados à representação e que, por sua vez, não se devem dissociar aos modos de como se produzem e se difundem na sociedade. Considerar esse amplo leque de cinematografia como “etnográfico” é reconhecer novas fronteiras no dilatado horizonte da antropologia visual.

Isto é, qual horizonte experimental de expectativas tem o documentário e antropologia no que diz respeito à experiência da alteridade, definida aqui como a experiência do “encontro”? Também chamado por Laplantine como “estranhamento”, é provocada pelo encontro das culturas que são para nós distantes, cujo encontro vai levar a uma modificação do olhar que se tinha sobre si mesmo (2006). Segundo o autor: “O conhecimento (antropológico) da nossa cultura passa inevitavelmente pelo conhecimento das outras culturas; e devemos especialmente reconhecer que somos uma cultura possível entre tantas outras, mas não a única”. (2006, p. 13). Com efeito, presos a uma única cultura, somos não apenas cegos, aos outros, mas míopes quando se trata da nossa.

É nesse sentido que este trabalho se orienta, de que “outra” maneira podemos construir e/ou representar esse Outro, cuja imagem sem reflexo cria a ilusão de uma sociedade sem espelho? Ou melhor ainda, de que maneira podemos criar narrativas em que esse Outro possa criar suas próprias narrativas, seu próprio espelho? Hoje, o documentário e a antropologia, nos oferecem uma via de acesso a essa experiência pessoal, em que o “eu” constrói e produz seus próprios sentidos. Um exemplo disso, é Teko Haxy - Ser Imperfeita (2018), um documentário experimental sobre o encontro de Sophia e Patrícia, uma mulher branca e uma indígena que o tempo todo exercitam o ato de filmar a outra e a si mesmas. Sophia Pinheiro é antropóloga, artista e cineasta, e Patrícia Ferreira é professora e uma das principais cineastas indígenas Guarani Mbya atuante no projeto Vídeo nas Aldeias.

9 Vários autores denominam esta modalidade de documentário autobiográfico. Ver Lane (2002); Renov (2004) e Gabara (2006). O que parece ficar claro é que, os filmes autoetnográficos e em primeira pessoa, nem sempre são explicitamente, autobiográficos. Por mais subjetiva que seja sempre, a exploração da biografia do cineasta ou do antropólogo nativo, é uma busca menos importante nesses filmes do que se poderia esperar.

Entre elas, discutem sobre as semelhanças e diferenças das dores e desafios de serem mulheres, cada uma inserida em uma cultura diferente. O filme é particularmente instigante para saber, como essas vozes estão construídas? De que falam essas vozes? E, certamente, quais são as questões estéticas e subjetivas advindas desse documentário que deriva do ato de filmar a outra e a si mesmas?

Teko Haxy- Ser Imperfeita: uma análise autoetnográfica

Na parte introdutória mencionamos Teko Haxy - Ser Imperfeita como um documentário experimental sobre o encontro de Sophia Pinheiro (antropóloga, artista e cineasta) e Patricia (professora e cineasta indígenas Guarani Mbyá atuante no projeto Vídeo nas Aldeias), uma mulher branca e uma indígena que o tempo todo exercitam o ato de filmar a outra e a si mesmas. Pelas entrevistas com Sophia, uma das autoras, sabemos que os registros fílmicos foram realizados sem um roteiro prévio, porém construídas a partir de temas sobre o feminino, trazidos originalmente por ela, e complementados por Patrícia. Filmado por quase três anos, desde o encontro em 2015 foi inicialmente pensado adequar à linguagem das vídeo-cartas, mas como tudo era novo não sabiam o que poderia acontecer. Para Sophia é um “cinema-processo”, inacabado, imprevisível, com informes de “em construção” em frente à obra – assim, construído narrativamente pela montagem de Tatiana Soares de Almeida (Tita).

As imagens foram captadas de um cotidiano programado, além de planos subjetivos, utilizam muito planos com imagens desfocadas e invertidos (selfies) gerados de um dispositivo celular e de uma câmara Canon T5i. É um filme que coloca em cena os conceitos de documentário experimental em primeira pessoa e a autoetnografia discutidas previamente neste artigo.

O filme é particularmente instigante para saber, como essas vozes estão construídas, do que falam essas vozes, e, certamente, quais são as questões estéticas e subjetivas advindas desse documentário que deriva do ato de filmar a outra e a si mesmas e criar, experimentalmente, suas próprias narrativas, seus próprios espelhos. Para nossas análises fílmicas, qual procedimento utilizar?

Uma abordagem fecunda é utilizar o filme como objeto,¹⁰ “o filme como campo de pesquisa, onde o analista, cineasta ou antropólogo, diante da imagem fílmica (base empírica), dedica-se à decifração” (REYNA, 2017 p. 39).

Entendemos por decifração à observação e interpretação antropológica. Isto é, estudos, decifrações e interpretações de filmes em sua relação com o homem, tal qual como aparece no filme, da maneira como Claudine de France nos ensina: “o estudo do homem pelo filme significa não somente o estudo do homem filmável (...), mas, igualmente, o homem filmado, tal como aparece colocado em cena pelo filme” (FRANCE, 2000, p.18). Essa citação abre uma nova relação de troca de informações, graças à presença do filme dá origem a uma nova proposta - a pesquisa exploratória - na antropologia do cinema:¹¹ “O visionamento do filme, abre a pesquisa.” (Id., 1989, p.309, acréscimo nosso). Isto é, estudos, decifrações e interpretações de filmes em sua relação com o homem, tal como aparece colocado em cena pelo filme. Em resumo, tomando o filme como campo de pesquisa, nossa proposta é fazer etnografias fílmicas. Isto é, sob a “leitura” da tela e/ou no visionamento das imagens, construir interpretações, sempre provisórias, sempre passíveis de serem questionadas e/ou reconstruídas.

Para além do filme autoetnográfico ou o devir do jogo de espelhos

Se são inquietações deste artigo saber como se estabelece esse jogo relacional de conversa entre Patrícia e Sophia, onde as vozes, o corpo e a câmara, sempre estão ora com uma ora com outra, ou filmando e falando ao mesmo tempo subjetividades a duas, então, como analisá-lo?

10 Sobre o cinema como objeto ler três artigos a respeito: dois do Paulo Menezes, Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento. Rev. bras. Ci. Soc. [online]. 2003, vol.18, n.51, pp.87-98 ISSN 1806-9053 e Sociologia e Cinema: aproximações teórico-metodológicas. Revista Teoria e Cultura da UFJF v. 12 n. 2 jul. a dez, pp. 17-36. 2017 ISSN 2318-101x (on-line); e o terceiro, do Carlos P. Reyna, Antropologia do Cinema: as narrativas cinematográficas na pesquisa. e Cultura da UFJF v. 12 n. 2 jul. a dez, pp. 37-52. 2017 ISSN 2318-101x (on-line).

11 A respeito de pesquisas antropológicas a partir de filmes, sugiro a leitura das aproximações metodológicas e epistemológicas no Dossiê sobre Antropologia do Cinema publicado pela Revista Teoria e Cultura: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas, Departamento de Ciências Sociais. v. 12 n 2 Julho-Dezembro 2017, Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2017. ISSN 2318-101x (on-line). <https://periodicos.ufjf.br/index.php/TeoriaeCultura/issue/view/540>

Anteriormente quando nosso texto conversava com Bill Nichols sobre a voz, o autor nos dizia que ela está intimamente ligada à forma como o cineasta expressa uma perspectiva, como ele transmite, representa sua visão sobre questões, problemas e características do mundo histórico. Isto é, a perspectiva é do cineasta filmando (interlocutor) o Outro. No modelo autoetnográfico, a perspectiva ou o ponto de vista é do Outro. Ele é, ao mesmo tempo cineasta e o Outro, cuja visão subjetiva é mediada pela câmara.

Sendo assim, para efeitos de nossas análises filmicas nos apoiaremos em duas noções de cenografia geral utilizadas por Claudine de France em sua obra *Cinema e Antropologia* (1998). Primeiramente, a noção de mise en scène, definida pela autora como apresentação filmica, “O conjunto de leis em virtude das quais se define o que a imagem animada deixa necessariamente ver a qualquer espectador, e mais particularmente ao espectador antropológico” (1998 p. 20). Certamente, isso responde aos procedimentos cinematográficos que foram utilizados pelo cineasta para colocar em cena os cenários ou os feitos e gestos das pessoas filmadas. A segunda noção, apoiada pelos traços de cinematografia documental denominada *auto-mise en scène*:

“que designa as diversas maneiras por meio das quais o processo observado se apresenta ele mesmo ao cineasta no espaço e no tempo. Esta mise en scène própria, autônoma, em virtude da qual as pessoas filmadas mostram de maneira mais ou menos ostensiva, ou dissimulam a outrem, seus atos e as coisas que envolvem, ao longo das atividades corporais, materiais e rituais é, todavia, parcialmente dependente da presença do cineasta. A auto-mise en scène é inerente a qualquer processo observado”. Op. cit., p. 405-406.

Em Teko Haxy, Sophia e Patrícia vão além do modelo autoetnográfico, pois o tempo todo elas experimentam o ato de filmar, fazendo com que o “Eu”, ora torna-se “Outro”, ora torna-se ela mesma, a partir da troca de quem está com a câmara e de quem está sendo filmada. Esse é o artifício ou protocolo das situações filmadas, ou dispositivo.¹² Quer dizer,

12 Utilizo essa noção para esta produção documental, ao modo que o Jean-Louis Comolli (2001) o usa, “de inventar pequenos ‘dispositivos de escritura’ para se ocupar do que resta, do que sobra, do que não interessa às versões fechadas do mundo que a mídia nos oferece.” (2001, pp. 99-111) Outra referência que complementa à noção de Comolli nos é dada pelas pesquisadoras Consuelo Lins e Cláudia Mesquita

nesse sistema de comunicação, cada uma tem uma distinção de funções de apresentação filmica: Sophia com a câmara coloca Patrícia em mise en scène e que, por sua vez, apresenta a Sophia sua auto-mise en scène, e vice-versa. Essa lógica de apresentação filmica é confirmada pelas próprias realizadoras em texto publicado para a plataforma digital Verberenas:

Diante da câmara, criamos personagens, mas também colocamos nossos assuntos mais íntimos. Assumimos uma estética íntima – nosso diário relacional – um experimento visual feito por nós, duas mulheres de diferentes mundos que criaram um mundo dentro dessas diferenças. Nossa auto-mise-en-scène. (2019).

Em cena, ambas sempre descrevendo, comentando, falando o conhecimento que tem de si própria. Na imagem montada, vemos a auto-imagem das personagens que nem um jogo de espelhos. A respeito do conceito de auto-imagem a pesquisadora Sylvia Caiuby nos diz que:

“é um conceito relacional e se constitui, historicamente, a partir das relações concretas muito específicas que uma sociedade ou um grupo social estabelece com os outros (...) Essa auto-imagem, por sua vez, implicará características não fixas, extremadamente dinâmicas e multifacetadas, que se transformam, dependendo de quem é o outro que se torna como referência para a constituição da imagem de si e mais, de como as relações com este outro se transformam ao longo do tempo” (1993 p. 27-28).

É, nesse sentido, que o processo de realização do filme gera a troca entre culturas através de uma relação de alteridade, onde não há um pesquisador branco com conhecimentos superiores e nem um objeto “nativo” na posição inferior, mas sim uma relação horizontal, resultante de transformações a todo instante.

Assim sendo, do ponto de vista do dispositivo técnico, tentaremos colocar em evidência a relação de correspondência entre Sophia e Patrícia (*mise en scène* (2007) quando o dispositivo se remete “à criação, pelo realizador, de um artifício ou protocolo produtor de situações a serem filmadas – o que nega diretamente a ideia de documentário como obra que “apreende” a essência de uma temática ou de uma realidade fixa e preexistente.” No caso de Teko Haxy, o artifício foi experimentar o tempo todo, o exercício do ato de filmar a outra e a si mesmas. O objetivo inicial era de ser um filme realizado a partir de vídeo-cartas, para depois esboçar uma proposta autoetnográfica, porém cai no imprevisto e na permissão de uma mudança de ideias.

e *auto-mise en scène*), nesse jogo performático e autoetnográfico de simetria filmica, para encontrarmos em suas vozes, a fonte de narratividade própria da qual precisamos para tornar compreensível sobre o que elas falam. Essa estratégia de *mise-en-scène* se justifica, haja vista sua afirmação central de que a voz e imagem são indissociáveis no cinema documentário.

Teko Haxy pode ser dividido em sete sequências que consideramos mais importantes: a primeira, é constituída de vários fragmentos que mostram a imagem subjetiva de Patrícia a sua chegada ao aeroporto de Quebec, um dia de agosto de 2015; o deslocamento dela em uma canoa com motor dirigindo-se ao encontro com Sophia, também câmara subjetiva, aqui, no entanto, ela faz um leve movimento de câmara para se mostrar (auto-imagem) e; finalmente, Patricia, Sophia, Ariel e Gêssica de carro na estrada caminho à casa de Patrícia. A imagem desta última sequência é, particularmente interessante, porque, Ariel (esposo de Patrícia) faz uma *selfie* em grupo. Além de mostrar para o espectador a imagem do mundo histórico invertido (o motorista do lado direito e a faixa de percurso do lado esquerdo), nos apresenta os atores sociais do documentário.

A segunda parte é um outro tempo e espaço, em junho de 2016, e as atividades se desenrolam na aldeia Ko'enju (*Amanhecer do dia, em Guarani*). Logo de manhã, um dia de frio, vemos a Patrícia colocando em cena o rosto de Sophia que, após ter acordado, se dirigirem, ambas, à escola onde ela dá aulas. Os registros filmicos desse pequeno percurso em plano sequência são imagens subjetivas de Patrícia feitas no celular. Em segundo plano, o galo canta e a voz off em língua Mbyá guarani ela nos diz: “o nome dessa aldeia é ko'enju, agora estou indo pra escola, está frio, esta estradinha vai até a escola onde dou aulas, faço esse trajeto diariamente durante a semana”. A imagem faz uma pequena pausa e se desvia em direção à casa de sua mãe dizendo: “aqui é a casa de minha mãe, eu sempre passo aqui rapidinho antes de ir pra escola, para tomar café”. A sequência termina em um plano aberto em contraluz, mostrando, na sombra (frame 01), a troca do dispositivo técnico (celular) com Sophia. Esse frame funciona como uma alegoria daquilo que vira doravante acontecer no documentário, ora Patrícia é a realizadora ora a Sophia.



Frame 01



Frame 02

Percebemos nesse plano sequência de 01':15”, a adoção de dois comportamentos de Patricia e Sophia: a) a primeira, de significação social; vemos os deslocamentos que Patrícia realiza diariamente para desempenhar sua prática docente em sua comunidade. Uma das características da subjetividade é a empatia que cria com o espectador, neste caso, pela voz dela sabemos que é professora. O conhecimento disso nos causa afetos e, b) de estratégia filmica; para dar continuidade ao plano sequência que, após a troca da câmara com Sophia, a imagem ainda mostra a entrada de Patrícia na casa de sua mãe. Por essa estratégia, o olhar subjetivo de Patrícia, passa ela mesma a ser *mise en scène* na sequência final. Quer dizer, um duplo papel: o de filmar a ser filmado, e de cineasta a personagem.

A terceira parte, nos mostra o desenrolar das angústias e técnicas de matar uma galinha. São três sequências: se inicia com o lavado da panela por parte de Sophia (Patricia filmando); continua com a colocação da panela com água na fogueira e; finaliza com Patrícia matando a galinha. Estas duas últimas

sequências colocam em prática o conceito de dispositivo, ou seja, o ato de filmar uma a outra. Aqui são necessárias algumas interpretações e reflexões: a de ordem cultural, a qual é Patrícia que instrui a transmissão de saberes dessa atividade material. É ela quem comanda os registros fílmicos para colocar em cena a Sophia, e a orienta como lavar a panela, como acender o fogo e como matar a galinha. São atividades cotidianas na aldeia, nada de grandes temas culturais preexistentes. No entanto, uma sequência que nos revela a presença de um conceito que, ao que parece, guiava a experiência até esse momento, é quando Patrícia entra em plongée em cena, para ensinar na prática a Sophia, como se mata uma galinha, e ela diz se dirigindo a Sophia: “então, filma agora para fazer vídeo carta” (Frame 02).

Duas explicações podemos extrair dessa frase: Patrícia pensa que a câmara está desligada e, convoca a Sophia a filmar o que ela chama de vídeo-carta. Sophia, por sua vez, está com câmara ligada, permitindo o registro do corpo e a voz, mesmo em tempos considerados repetitivos ou fracos. Isto é, nem sempre a sua mise en scène coincide com a auto-mise en scène da Patrícia. As falas, neste caso, revelam a doação de Sophia ao exercício cinematográfico da escuta e ao tempo do outro; a filmagem torna-se uma atividade não apenas dos olhos, mas dos ouvidos, o tempo todo o dispositivo no documentário experimental também é construído desses momentos. Sabemos então, pelos registros contínuos que Sophia faz dos comportamentos destinados à atividade de matar a galinha que, as duas realizadoras ainda tinham em mente por em prática o conceito de vídeo-carta.¹³

A quarta parte do filme, são sequências realizadas ao pôr do sol, à beira do rio Uruguai, em Porto Mauá, na fronteira Brasil – Argentina, em julho de 2016. Com a câmara ligada, Sophia, novamente, surpreende Patrícia com início das atividades desse dia. A imagem enquadrada,¹⁴ tremida e em movimento, revela a

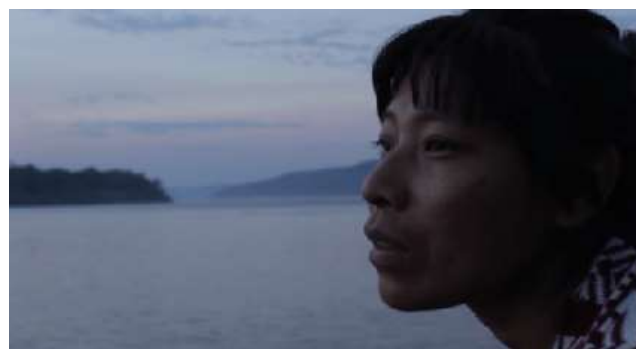
13 Não é pretensão fazer um levantamento das diferentes obras documentárias que tratam a respeito das vídeo-carta. Um trabalho que debate esse conceito é a pesquisa de Coraci Bartman Ruiz, *Documentário-dispositivo e vídeo-cartas: aproximações*. Nas próprias palavras da autora a vídeo-carta “é uma invenção, um artifício criado pelo documentarista para realizar um documentário, se colocar em relação com outro, colocar outros em relação entre si, criar imagens, sons, narrativa” (2009 p. 42).

14 François Truffaut dizia que as pessoas sempre olham em plano geral, o contrário acontece toda vez que olhamos com a câmera, pois podemos selecionar o plano, portanto, o espaço que queremos selecionar/mostrar. Essa seleção divide o espaço em dois planos: o que se vê

voz off de Patrícia que, surpresa diz, “Ah, já esta gravando já”. Sabemos pelas vozes delas que, calibram (configuram) o setup da câmara para os registros que continuarão a seguir. Após um corte, Sophia com câmara alta total¹⁵ (frame 03), mostra brevemente Patrícia, com um sorriso ingênuo, deitada no chão, dizendo “Tenho preguiça de traduzir”. Esse breve comentário indica que, o relato que ela iria começar, gostaria de fazê-lo em guarani, pois “as palavras em guarani são mais profundas que o português”. Coloca assim, em primeiro plano, sua marca identitária do povo Mbyá-Guarani. Sua fala nos revela sua dor profunda a respeito da conquista, da colonização, destruição da natureza e da herança indígena que o homem branco tenta apagar.



Frame 03



Frame 04

e o que não se vê. Isto é, o uso da câmera exige uma seleção do espaço (enquadramento) e supõe deixar parte da realidade fora do quadro (fora-do-campo). Ver declaração de François Truffaut em TRUFFAUT, François. *El cine según Hitchcock*, Madrid, ed. Alianza, (1998). Por estar ligado ao conceito de plano, na teoria e na história do cinema sempre suscitou diferentes abordagens e debates. Para nossos propósitos o enquadramento estará vinculado ao espaço fílmico, tal como é apresentado na tela, entre dois cortes e, mostra as manifestações visuais e sonoras delimitadas pela imagem.

15 Esse ângulo de enquadramento devemos interpretá-lo em seu sentido técnico e não ideológico, pois é em esse momento que a Patrícia começa a discutir sobre as barreiras de tradução de sua língua nativa.

O relato continua, Sophia mostra em close o rosto grandioso de Patrícia (frame 04). O plano tem o mesmo nível do olhar em ambas, o que possibilita a interpretação de suas demandas. Entre as já mencionadas, também narra a dificuldade que os indígenas enfrentam para atravessar a fronteira, onde o ponto de vista dos indígenas não se encaixa nas expectativas do Estado. Nas pesquisas particulares de Sophia Pinheiro, nos confirma essa interpretação quando diz “as fronteiras na realidade não existem – são imaginadas, impostas pela colonização para o controle identitário, político e territorial dos povos tradicionais. A fronteira não é meramente espacial, é um afastamento da compreensão do Outro.” (2017, p. 22)

Nessa parte da sequência, Patricia em nenhum momento olha diretamente para a câmera, pelo contrário, atribui um olhar distante, de algo fora do quadro, ou em direção a Sophia, que também está fora de campo, apesar sabermos de sua presença em posição de câmera. Para lembrarmos, Jacque Aumont distingue sobre o que está contido na imagem como campo e o que está fora do enquadramento como “fora de campo” (1995).

Uma reflexão ambivalente das imagens a respeito desta quarta parte do filme diz respeito ao seguinte: ainda que, a câmera em vários momentos se revele como agente interlocutor do espectador, percebemos que os enquadramentos de aproximação e intimidade da mise en scène da personagem (ator social), verifica também, exatamente uma descrição de subjetividade que Sophia tem de Patrícia e permite não só a identificação do espectador com ela, mas uma objetivação de sua imagem social e de suas demandas.

Na sequência que se inicia no minuto 18:23 e vai até 20:52, começa a quinta parte que acreditamos ser fundamental sua análise e interpretação antropológica. Diz respeito ao desenrolar da atividade corporal de tomar banho como prática de purificação. Quem comanda os registros filmicos é Sophia, desde a saída de carro da casa do Ariel até o final da sequência. Os desdobramentos desses comportamentos são da manhã de um dia gelado em junho de 2016, Patrícia, Gêssica e Ariel vão tomar banho ao rio Inhacapetum, perto da aldeia Ko’enju. Ariel é quem mergulha primeiro e sai rápido. Logo, Patrícia com o corpo parcialmente nua, vai entrando aos poucos e solicita, em língua guarani, à entidade do rio levar “toda minha brabeza e minha

preguiça” “leva tudo que eu tiver de ruim” (frames 05, 06 e 07). O mesmo acontece com a Gessica, a imagem acompanha o mergulho dela, mas em voz off e alta, Patrícia repete as mesmas preces, mas como se trata de sua filha, acrescenta “leva a minha mania de chorar por qualquer coisa” e “todas as coisas que faço devagar” (frames 08, 09 e 10). Nesta última atividade, a mãe solicita à filha repetir as preces que ela fala para a entidade do rio.



Frame 5



Frame 6



Frame 7



Frame 8



Frame 9



Frame 10

Com essas práticas de purificação realizadas por Patrícia e Gessica, duas significações são colocadas em cena: primeiro, ambas realizam suas intenções, ou à maneira mais profunda, sua própria consciência do mundo e das coisas, invocando sistematicamente, e segundo uma lógica do gesto ritual, os seres ou um ser em particular, no qual acreditam encontrar a forma de realização perfeita. Com suas preces, celebram alianças, traduzindo um pacto ou a simples expressão de uma união íntima entre seres que habitam o mesmo espaço comunitário. Então, como extrair os componentes desse sistema de comunicação entre Patrícia e a entidade que mora no rio? Segundo Luc de Husch (1974), atento à função de comunicação do rito, a noção do destinatário ocupa um lugar central. Pelo mencionado, o destinatário (Tupã)¹⁶ é o primeiro elemento de referência e de orientação das preces de Patrícia, a ele convergem todos os seus pedidos e com ele se engaja um diálogo verbal.

Ao que tudo indica, é o único momento no filme em que a auto mise-en scène de Patrícia não tem correspondência com a mise en scène de Sophia, pois está orientada a outro destinatário, desta vez invisível, como o mostra visualmente os frames do 5 até o 10.

16 Em pesquisas realizadas a respeito da significação de Tupã na cosmovisão Mbyá Guarani, vemos que ele é uma entidade que mora no céu e envia trovões, relâmpagos e chuva. Para nossa interpretação nos valemos do significado que Judith Shapiro utiliza. Ver “From Tupã to the Land without Evil: The Christianization of Tupi-Guarani Cosmology.” *American Ethnologist* 14, no. 1 (1987): 126-39. Accessed May 27, 2020. www.jstor.org/stable/645637.

A sexta parte é um dos momentos específicos, intensos e marcantes deste documentário experimental autoetnográfico, trata da apresentação filmica do diálogo entre as Patrícia e Sophia, onde esta última desaba a chorar, e revela sua tensão ao fazer o filme, questionando se não está extrapolando os limites éticos da imagem e de si mesma. Ela acredita que está pressionando Patrícia a fazer coisas que ela não quer. São cenas que acontecem em maio de 2016 na aldeia Ko'enju, conjeturo que seja a casa de Patrícia. Quem dirige a cena é Patrícia, com câmara subjetiva coloca Sophia em close up, são imagens às vezes focadas às vezes desfocadas, os dizeres dessa fala passo a transcrever:

“Eu fico nervosa, porque eu não sei se estou te pressionando, te fazendo fazer coisas que, às vezes você não quer, que às vezes não pensou em fazer isso...entendeu? (...) Não sei, tem toda a questão da imagem também, eu fico sempre tomando cuidado para não...explorar nem nada, não sei, assim. E aí eu fico sem saber porque você não fala direito...(risos em off de Patrícia), você é muito fechada as vezes...passa com uma cara (...) Não sei eu gostaria que você realmente me dissesse, ‘não, eu não quero fazer isso’ ‘ sim, eu quero fazer isso ... (risos em off de Patrícia).

Esse relato em forma de desabafo e com dúvidas, é uma provocação rouchiana que obriga a Patrícia a responder e interagir com Sophia. A partir dessa intervenção da câmara em Sophia, provoca reações reveladoras no “conflito” e nas trocas entre quem filma e quem é filmada. Logo, Patrícia, fora do quadro, mas em voz off responde:

“(...) Realmente, Sophia, não é nada com você, mas é que...Eu fico tipo ai...Eu quero, sei lá...me fechar num lugar só, ficar bem sem ouvir nada, assim...(...) todas essas coisas vão se acumulando pra mim, no meu corpo...Sei lá pra minha alma, pro meu espírito (...) Mas antes não, eu ficava muito, muito doente. Eu ficava sempre doente. Quem me cuidava era o Ariel ou às vezes minha mãe, quando tava aqui. Então, eu acho que...meio que eu quase caí de novo nessas coisas...Eu tava sempre doente... (...) Eu lembro que tinha uns cinco anos, que meu tio estava me levando pra Tamanduá. Ai depois de alguns anos fui de novo. (...) Eu me lembro que minha mãe falo que ela ia voltar pra Kuña Piru

e perguntou se eu queria ou não, aí não me lembro o que eu respondi, se queria ou não, não me lembro. Só me lembro depois que eu acordei de manhã, procurei pela minha mãe e ela não tava, alguém falou: tua mãe já foi embora, agora você vai ficar aqui em Tamanduá, porque você foi na escola e ela te deixou aqui...Me lembro que eu fiquei com saudade. Desde que voltei com nove anos, eu fiquei sempre doente. Eu tinha qualquer tipo de doença, sabe? (...) Então, a primeira que eu me lembro é que não estava caminhando mais (...) até os onze anos (...) Logo depois que voltei de Tamanduá, aí sempre estava em Opy, na casa de reza.”

Sophia surpresa rebate: “você ficou dos nove aos onze sem caminhar?” Patrícia continua:

“sim, tipo...era uma bola que saía e depois aquela bola sumia (...) caminhava um pouquinho e ela saía de novo. Aí lembro que fui no hospital várias vezes também... Aí, de uns anos pra cá, acho que fiquei um pouco mais forte.”

Tem uma pequena pausa, silêncio e, Sophia em sintonia com a narrativa de Patrícia diz:

“Não sei, parece que você está contando a minha história aí. Porque quando era pequena também ficava muito sozinha, né? Minha mãe me criou sozinha, filha única, mas... sem pai e tal...Então, ela saiu para trabalhar e me deixava muito sozinha...eu assistia muita TV (...) Eu não entendia porquê e tal...Depois que a gente cresce é que a gente entende. Tanto que não me lembro nada de minha infância...assim, acho que cortei, limei isso de minha vida (...) Quando nasci, tive pneumonia. E aí minha mãe...ela meio arbitrária com questões de saúde, principalmente, depois que tive meu problema de saúde sério... Ela me dava muito mamadeira, muita coisa e aí minha avó fala que isso esticou meu estômago, então era meio gordinha quando era pequena.”

Os diálogos acima reproduzidos merecem algumas breves reflexões: são, discursos autobiográficos femininos, que contribuem para trazer à tona sensibilidades e subjetividades “como espaços comunicativos e discursivos através dos quais ocorre o ‘encontro de subjetividades’, a interação de subjetividades em diálogo” (Versani 2005, p.87).

Patrícia e Sophia mergulhando nas características

intersubjetivas da experiência e da memória, colocam o diário íntimo filmico,¹⁷ como lugar comum de fala. Catherine Russell sugere através dessas características, um repensar do conhecimento autoetnográfico, onde “o papel da identidade nesses filmes exige uma noção ampliada de etnia como formação cultural do sujeito.” (2010, p. 239)

Em termos dos registros filmicos experimentais, mesmo que Patrícia não esteja na imagem, a sua voz off coloca em cena jogos de mise en scène muito singulares. Nessa sequência, uma característica fundamental do dispositivo construída por Patrícia é a não-presença e presença simultaneamente do corpo e da fala, respectivamente, dela (Frame 12 e 13). Essa não-presença é revelada pelo olhar de Sophia que a observa o tempo todo. À vista disso, a câmara ocupa o lugar do corpo não presente, porque é ocultado de Patrícia. Esta forma narrativa é uma característica da subjetividade definida como ocularização interna primária.¹⁸ Desse modo, em função do dispositivo narrativo, o “lugar” de onde Patrícia transmite suas lembranças e suas dúvidas a Sophia, é um lugar ocupado pelo espectador. Quer dizer, uma declaração de que o espectador pode ocupar um papel ficcional dentro de um filme documentário, mesmo experimental. As interações subjetivas desta sexta parte ainda continuam. Surge então, a indagação sobre padrões estéticos na cultura indígena e a ocidental. Sophia olhando para a Patrícia (câmara) pergunta:

“você acha que esses padrões estéticos Juruá, eles interferem no seu corpo? Igual eu disse da questão de ser gordinha quando era pequena... Ou até mesmo hoje de eu ser um pouco...mais cheinha assim, gordinha mesmo, acima do peso, sei lá...”

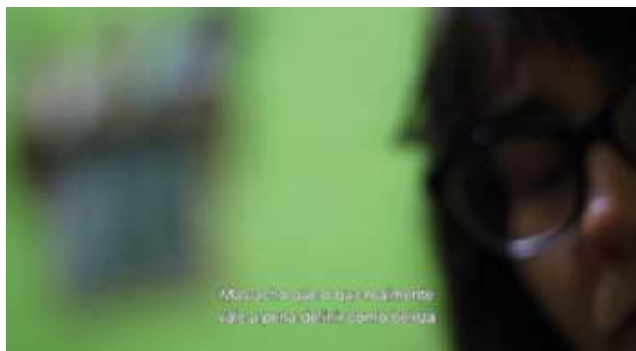
A voz em off de Patrícia, desfocando o rosto de Sophia, responde:

“Eu acho que Nhanderu Kuery mandou a gente do jeito que gente é, para a gente se aceitar assim. Eu não sei o que eu mudaria no meu corpo, no meu rosto...Eu não tenho nada para mudar, mas sei lá, acho que nenhum Guarani faria isso. Talvez eu esteja enganada, mas eu acho que nenhum indígena, na verdade. Eu fico as vezes pensando por que os brancos fazem isso...”

17 O diário filmico, na premissa de uma biografia pode ser entendido como um “cinema pessoal” e “moldado como uma forma de etnografia experimental” (RUSSELL, 2010, p. 239.)

18 André Gaudreault e François Jost. A narrativa cinematográfica. Brasília: Editora da UnB, 2009. P. 170

Por que querem ser perfeitos? O que é perfeito? O que é perfeito para os não-indígenas (simetria)? Ser uma pessoa perfeita, ter um rosto perfeito...Por que pra gente, perfeito é não ter maldade. Mas acho que o que realmente vale a pena definir como beleza (Frame 11 e 12) ou definir como perfeito, é o amor que você tem em seu coração. Que também é muito difícil, às vezes, para uma pessoa conseguir tudo isso.”



Frame 11



Frame 12

Duas observações sobre estes diálogos: sobre os padrões estéticos impostos pela sociedade inserida na cultura ocidental, quando interpelada à subjetividade de Sophia, “você acha que esses padrões estéticos Juruá, eles interferem no seu corpo?” Patricia diz: “perfeito é não ter maldade”. Tudo indica, que uma das particularidades entre os Mbya é a existência de cuidados nos diferentes períodos da vida que são destinados a fixar a alma no corpo. Essa voz representa o principal elemento identificador de um ser Mbyá-guarani e coloca no cerne de sua tradição, dicotomias natureza-cultura e sociedade-sobrenatureza, que os conecta diretamente com as divindades enquanto vivem em Teko Haxy, segundo Patrícia Ferreiro Pará Yxapy, na aldeia imperfeita.

Da estrutura de montagem¹⁹ desta sequência, surge outra possibilidade de construção narrativa no campo do documentário experimental. A saber, no minuto 33’35”, escutamos a voz de Patrícia dizer: “mas acho que o que realmente vale a pena definir como beleza”. É, a voz de uma frase que une dois planos. Começa com o olhar embaçado subjetivo de Patrícia (campo) (Frame 11) e termina com o olhar nítido subjetivo de Sophia (contracampo) (Frame 12), a sutura desses dois planos é dada pela voz de Patrícia, que dá continuidade à voz e descontinuidade à imagem. Se o campo/contracampo é um dispositivo importante de construção do espaço fílmico narrativo, seria uma boa oportunidade de se interrogar sobre, como a voz (áudio) coloca em cena, a costura de duas subjetividades no documentário experimental?

Uma possível resposta é dada pelo entendimento da montagem como elemento utilizado no documentário experimental. Vejamos; se a voz contínua (áudio) começa no campo subjetivo de Patrícia (plano A) e termina no contra-campo subjetivo de Sophia (plano B), pelo corte (montagem) o dispositivo irrompe a cena de A e, o espectador, abruptamente, sai de seu transe e deixa de ser o “lugar” onde Patrícia transmite suas subjetividades. Diferente da narrativa clássica cinematográfica que objetiva encobrir as marcas de sua materialidade/construção, em Teko Haxy, a montagem expõe as entranhas de seu dispositivo e permite mostrar a cara de quem fala em subjetividade (auto-imagem). Se mergulharmos nas interpretações antropológicas, lembremos novamente a obra *Jogos de Espelhos* (1993) de Sylvia Caiuby, algumas explicações do espelho como metáfora para a sociedade ver o processo de transformação que sofre com o contato de diferentes grupos sociais, através da sua auto-imagem, mas também se pode perfeitamente substituir o espelho pelo cinema e analisar as imagens nele produzidas. Ver-se-á histórias das mulheres apagadas na constante tentativa de se afirmarem como sujeitos e agentes ativos.

A última cena que selecionamos para nossas análises, trata dos registros fílmicos do desenrolar da aplicação de um saber tradicional Mbyá, em um processo terapêutico do uso de ervas como tratamento

19 Além de Patrícia e Sophia, Tatiana de Almeida também possui um papel importante no filme, como montadora, quem ajuda conduzir e transformar a narrativa do filme. Tatiana também é atuante no projeto Vídeo nas Aldeias.

para doenças e dores no joelho. A mise en scène destes registros filmicos foi feita pela própria Sophia e, o motivo ela o menciona nos diálogos intersubjetivos que tem com a Patrícia no minuto 34’12”. Vejamos, ao rever as imagens do filme, Sophia em contra plongée e close up, nos lembra que aos 13 ou 14 anos de idade, por motivos que ela desconhece, começa a sofrer de artrite nos joelhos. A pesar dela ter passado por diferentes tratamentos convencionais e alternativos, ainda hoje a afeta.



Frame 13



Frame 14

As cenas desta sequência são imagens subjetivas de Sophia e nos revela as manipulações que Elsa, mãe de Patricia, realiza a preparação (Frame 13) e a aplicação da erva pengué-poã²⁰ (remédio para fraturas) no joelho da própria antropóloga/cineasta (Frame 14). Isto é, a mise en scène dos gestos e posturas da técnica material²¹ de Elsa, além de serem desdobramentos de manipulações no próprio corpo de Sophia, também são imagens apresentadas para o espectador do ponto de vista da própria cineasta. Isto é, o ângulo, o

²⁰ Pengué poã é uma cactácea empregada para o tratamento de feridas e luxações. É também chamado de remédio das fraturas. Ver León Cadogan. En torno a la Aculturación de los Mbyá-Guaraní del Guairá, in América Indígena, No 2, vol XX, México, 1960. Pp. 133-148

²¹ Técnica material definida assim por Claudine de France “Uma das particularidades das técnicas materiais consiste precisamente no duplo caráter exterior e material de seu objeto (a exterioridade é sem dúvida de uma importância capital para o cineasta colocado em cada instante diante da escolha de um enquadramento e de um ângulo que junta ou separa no espaço os elementos do conjunto eficiente composta pelo agente e seu dispositivo” Cinema e antropologia, 1989. p. 61.

enquadramento e a duração temporal dessas operações oferece outra opção às práticas que o etnólogo-cineasta tem, toda vez que precise colocar inteligível manifestações sensíveis da atividade humana, aqui denominada etnocinematografia de si. A meu ver, essa prática autoetnográfica é uma contribuição desta etnocineasta para o conduto de interconhecimento que é a situação antropológica. Ela oferece outra possibilidade àqueles que lançam mão do filme para suas pesquisas etnográficas no sentido inverso, desde que o olhar seja do próprio nativo.

À guisa de conclusão

Este trabalho é uma análise fílmica que toma como base empírica o filme Teko Haxy e, em seu discurso experimental procuramos desvendar e jogar alguma luz sobre as seguintes perguntas: De que falam essas vozes femininas? Quais são as formas estilísticas e estéticas que um documentário oferece quando se decide experimentar o “eu” feminino como exercício performático e autoetnográfico de simetria fílmica? Isto é, colocamos em evidência a relação de correspondência entre Sophia e Patrícia (mise en scène e auto-mise en scène) e vice-versa e, nesse jogo de espelhos, tentamos encontrar em suas vozes, a fonte de narratividade própria da qual precisamos para tornar compreensível do que elas falam.

Então, primeiro, do que falam as cineastas? Perante os protocolos do dispositivo, o jogo relacional de provocações entre Patrícia e Sophia, e a inscrição de subjetividade das cineastas, se impõem sobre quaisquer outras apresentações dos processos e mecanismos dos quais se constrói Teko Haxy.

A fala de Patrícia às vezes em voz off, às vezes em autorretrato, às vezes pela mise en scène de Sophia poderíamos organizá-las da seguinte maneira: no enraizamento de sua existência Mbyá Guaraní e as injustiças que sua cultura sofreu e ainda sofrem pela colonização, pela presença do branco, pelo abandono do Estado; a intenção é combater e desmontar os discursos hegemônicos que ditam as formas de viver e criar obedecendo à incerta condição de se sentir “uma estranha no ninho” em seu território construído por estrangeiros. As escritas sobre si na imagem, são discursos identitários. As percepções e as experiências íntimas femininas inscritas na memória individual de Patrícia é memória coletiva dos Mbyá portanto, são

narrativas convertidas em formas de resistência. Paul Ricoeur (2012) estava certo quando dizia que, toda história do sofrimento clama por vingança e exige narração. A consciência da relação de poder que ela tem sobre a câmara (apropriação) e a invenção do dispositivo o permitem. Foucault (1998) sempre nos lembra disso “lá onde há poder há resistência”.

Já, a fala de Sophia, com as mesmas considerações de dispositivo de Patrícia, quando ouvimos sua voz seja em off seja em no quadro, é para comentar pequenas ocorrências do dia-a-dia, relatar suas memórias ou, para fazer formulações do “eu” baseados em preocupações existenciais dela em relação a sua escolha como antropóloga, as angústias em relação ao “eu” de Patrícia e, em relação às lembranças sobre a problemas de saúde do joelho que sofre desde pequena. O dispositivo e a prática experimental do jogo de subjetividades utilizadas no filme, escancara essas inquietações de Sophia. Uma constatação disso é dada em dois momentos expressivos do filme: o primeiro, íntimo e pessoal de intersubjetividade na quarta parte do filme, permite um jogo relacional de espelhos entre Sophia e Patrícia. É como se, a narrativa das experiências de uma ecoasse na outra e vice-versa. Não é por acaso que as memórias de ambas focam na estética corporal, a infância e na saúde delas. A segunda constatação é dada pelo papel dominante de Patrícia no exercício experimental: dela partem, as normas ou protocolos do dispositivo que serão utilizados nos procedimentos cinematográficos para colocar em cena os jogos intersubjetivos entre elas. É ela que comanda os desdobramentos filmicos. Existe uma admiração de Sophia pelo trabalho de Patrícia.

Nesse sentido, diríamos que Teko Haxy é um filme documentário experimental híbrido que se remete, de um lado, à coexistência de elementos de autetnografia, de diário, de autobiografia construída a duas personagens, portanto plural. A viagem, sempre presente no filme, está aderida a uma concepção de experiência transformadora, a uma abertura relacionas entre elas, sem mediações racionalistas da experiência, a uma estética da experimentação intersubjetiva que se produz através da ação no mundo. Por isso, Teko Haxy, não pode ser simplesmente classificado como um filme de estrada uma vez que o filme não é a mise-en-scène de uma viagem, mas de relações performáticas

engendradas a partir de deslocamentos no Estado do Rio Grande do Sul.

Portanto, o filme, pelas sequências analisadas, também é uma mistura entre biografia e etnografia que pode dar origem a uma conceituação que pode ser definida como autoetnografia cinematográfica. A partir de experiências individuais de cada um dos atores ancorados em suas percepções culturais onde se estruturam narrativas experimentais híbridas que procuram dar conta destes dois aspectos na simultaneidade, propondo de uma só vez e a um só momento a subjetividade da cultura e personalidade de Patrícia e Sophia. Ambas se afetam e são afetados pelo próprio fazer filmico e pelas relações que este fazer implica. Com essas relações, o espectador tem acesso ao compartilhamento de um processo vivido pelas cineastas e pelos personagens envolvidos e, ainda experimenta junto com os atores sociais do dispositivo, alguns dos seus processos de individuação. De outro lado, é híbrido também, porque quando falamos em autoetnografia ou filmes autobiográficos performáticos, logo pensamos que são filmes em primeira pessoa que “falam”, do ponto de vista articulado do cineasta que, por sua vez, assume prontamente sua posição subjetiva. No entanto, gostaria aqui de fazer uma pequena reflexão: a estrutura gramatical de primeira pessoa pode ser no singular e no plural. Isto é, o “eu”, não existe sozinho, ele existe inserido em um “nos” plural baseado no coletivo. Meu argumento é que, o ser é sempre “estar com”, que o “eu” não é anterior a “nós”, que a existência é essencialmente coexistência. Nesse sentido, fico um pouco convencido o que Jean-Luc Nancy (2000) nos diz sobre o ser singular plural, em que o indivíduo “eu” não existe sozinho, mas sempre “com” outro, ou seja, ser “um” nunca é singular, mas sempre implica “outro”. Apesar de acreditarmos que o “eu” expressa nossa individualidade, ele também expressa nossa comunhão, nossa pluralidade, nossa inter-relação com um grupo, com uma sociedade, no nosso caso com uma determinada comunidade, pois nas narrativas de Patrícia, o “eu” dela é, o tempo todo, o “nós” do povo Mbyá.

Em segundo lugar, buscando responder a essas perguntas percebemos que, na sua construção filmica, existem hibridismos estilísticos naquilo que chamamos de experimental. Planos sequências subjetivos caros ao “realismo” coexistem com auto-sublinhamentos

(auto-imagem) na sua construção não-narrativa ou, como diria André Parente (2000) “o filmico não se opõe ao narrativo”. Por exemplo, na análise de nossa segunda sequência, do olhar subjetivo de Patrícia, em plano sequência, passa a seu auto-sublinhamento do rosto (autorretrato) pela passagem da câmara às mãos de Sophia. Por esse movimento filmico o plano sequência além do percurso que Patrícia organiza na imagem, também mostra sua entrada na casa de sua mãe. Nesse exercício experimental, Patrícia passa ser *mise en scène* na sequência final. Quer dizer, Patrícia desempenha um duplo papel: de filmar a ser filmado, de cineasta a personagem. O subjetivismo de Patrícia converte o habitual e o cotidiano omitido em algo extraordinário.

Outra constatação estética e estilística é dada pelas noções de *mise en scène* e auto-*mise en scène*, como relações inerentes a toda apresentação fílmica. Estas, em Teko Haxy, mesmo no exercício da experimentação parecem não fugir às manifestações que a profilmia²² oferece. No filme, esses atos da terceira e quarta parte, longe de eliminar ou abolir na montagem, a imagem final nos apresenta os comportamentos imprevistos e inesperados de Patrícia, quando é pega de surpresa pela presença da câmara ligada. Atos definidos por J-L. Comolli de *habitus* assim: “trama de gestos aprendidos, de reflexos adquiridos, de posturas assimiladas (...) segundo os campos onde a pessoa filmada intervenha (...), ela se veja engajada e tomada nas *mise-en-scènes* (2008 p. 84). Esses *habitus* sempre oferecerão recepções contraditórias do espectador, terão alguns que possam entender sua significação, terão outros que acharão desnecessárias suas inclusões na montagem final.

A inversa também é verdadeira, no desenrolar da quinta sequência, a falta de correspondência entre auto-*mise en scène* de Patrícia com a *mise en scène* de Sophia é dada pela presença de outro destinatário às preces oferecidas pela Patrícia. Explico, o primeiro elemento de referência e de orientação de Patrícia é um outro destinatário, o Tupã, a ele são oferecidos os gestos e as palavras de sua auto-*mise en scène*. É um momento de pura descrição etnográfica, mesmo nas práticas experimentais de apreensão cinematográfica de Sophia e Patrícia, ela é submetida à lei cenográfica

²² Segundo Claudine de France é “a maneira mais ou menos consciente com que as pessoas filmadas se colocam em cena, elas próprias e o seu meio, para o cineasta ou em razão da presença da câmera. Ficção inerente a qualquer filme documentário que adquira formas mais ou menos agudas e identificáveis” (1998, p. 412).

de saturação de toda descrição fílmica, onde segundo Xavier de France noz diz que, “mostrar uma coisa significa mostrar outra simultaneamente” (1982). Isto é, mesmo na execução das regras do dispositivo, o fluxo contínuo de comportamentos, gestos e manipulações das personagens na imagem, sempre, apareceram atividades esfumadas ou, colocadas, em segundo plano ou terceiro plano.

Ainda três questões sobre a montagem em Teko Haxy. A primeira, sem muito rigor e sem um roteiro pré-elaborado constrói a filmagem no dia-a-dia, durante três anos e somente, na montagem que o filme ganha concretude sendo ele mesmo recriado originando um filme muito diferente do que havia sido filmado. A recriação do filme na montagem acentua a aventura rouchiana de juntar Cinema e Antropologia. Segunda, sobre a montagem final, não existe um fio condutor do desenrolar das atividades das cineastas, não existe uma à linearidade temporal que permita um início, meio e fim dos atos e comportamentos na execução dos protocolos do dispositivo. Não existem grandes temas preexistentes de interpretação ou reinterpretação antropológica. O único que preexiste são seus personagens. Como diria André Parente (2000), o filme, a sua maneira, torna-se o próprio acontecimento. Seus conteúdos estão baseados nas estratégias de provocação e de escolha do dispositivo. No filme, a prática de se filmar uma a outra e, a si e, suas contingências. Sobre a montagem das sequências, chamaríamos de montagem livre, como documentário não-narrativo, são nove sequências-experiências, independente da ordem cronológica sempre encontraremos duas cineastas ensaiando e insurrecionando à narrativa documentária.

Contudo, pelas nossas análises fílmicas, a despeito de ser uma proposta experimental, existe dois elementos etnográficos (quinta e última partes) descritivos passíveis de uma interpretação antropológica. Nos referimos ao ritual de purificação praticada por Patrícia, essa sequência confirma que em determinados momentos o descritivo etnográfico faz parte do dispositivo e aplicação de medicina originária tradicional de pengué poã. Ambivalências das escrituras cinematográficas experimentais.

Referências Bibliográficas

AUMONT, Jacques et al. A estética do filme. Campinas, Papirus, 1995.

- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas: Papirus, 1997.
- CAIUBY, Novaes S, HARTMANN, Thekla O. *Jogo de espelhos: imagens da representação de si através dos outros*. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. “Transformação” na antropologia, transformação da “antropologia”. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, p. 151-171, Apr. 2012. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132012000100006&lng=en&nrm=iso>. access on 22 May 2022.
- CHANG, E. *Autoethnography as Method*. Walnut Creek, CA: West Coast Press. 2008
- CLIFFORD, James e MARCUS, E. George. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. University of California Press. 1986
- CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder – A inocência perdida: o cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- ELLIS, C., & BOCHNER, A. P. Autoethnography, personal narrative, reflexivity: Researcher as subject. In N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Eds.), *Handbook of Qualitative Research* (pp. 733-768). London: Sage, 2000.
- FABRE, Daniel, JAMIN, Jean & MASSENZIO, Marcello. “Jeu et enjeu ethnographiques de la biographie” (introdução do volume temático *Auto-biographie, ethno-biographie*), *L’Homme* 195-196, p. 7-20, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.
- _____. Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Trad. Lígia M. Ponde Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1987.
- FRANCE, de Claudine. *Cinema e antropologia*. Campinas, SP, Editora da Unicamp, 1998
- _____. *Do filme antropológico à antropologia fílmica*, Campinas: Editora da Unicamp, 2000.
- FRANCE, Xavier de: *Eléments de scénographie du cinéma*. Nanterre, Université de Paris X, Formation de Recherches Cinématographiques, collection Cinéma et Sciences Humaines, n° 8, 1989 [1982].
- GABARA, R. *From Split to Screened Selves: French and Francophone Autobiography in The Third Person*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2006.
- GALLOIS, Dominique e CARELLI, Vincent. “Vídeo e diálogo cultural: experiência do projeto Vídeo nas Aldeias”. In: *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 1, número 2, julho/setembro 1995.
- GAUDREAU, André e JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora da UnB, 2009.
- HAYANO, D.M. Autoethnography: Paradigms, problems and prospects. *Human Organization*, 38 (1), 99-104. 1979.
- HEIDER, Karl.G. “What do people do? Dani Autoethnography”. *Journal of Anthropological Research*, 31, 3–17, 1975.
- HUSCH, Luc de. “Introduction à la ritologie générale”. In: Edgar Morin et Massimo Piattelli-Palmarini (eds.), *L’unité de l’homme, invariants biologiques et universaux culturels*. Paris, Éditions du Seuil, 1974.
- LANE, Jim. *The Autobiographical Documentary in America*. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 2002.
- LINS, Consuelo. O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo. In *Vários Autores. Sobre Fazer Documentário*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

MARECHAL, Garance. Autoethnography, In book: Encyclopedia of Case Study Research (pp.43-45) Edition: First edition Publisher: Sage Editors: A.J. Mills, G. Durepos, E. Wiebe. January, 2010.

NANCY, Jean-Luc. Sendo plural singular. Stanford, CA: Stanford University Press, 2000.

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Campinas: Papyrus Editora, 2007.

_____. The Voice of Documentary. In: ROSENTHAL, Allan. New Challenges for Documentary. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1988.

MALINOWSKI, Bronislaw. Argonautas do Pacífico Ocidental. São Paulo: Editora Abril, 1984.

PARENTE, ANDRE. Narrativa e Modernidade, Os cinemas não-narrativos do pós-guerra. Papyrus Editora, 1994.

PEATRIK, Anne-Marie, “Ethnographies rivales: les Kikuyu dans le miroir de l’ethnologie coloniale (Kenya)”. Les Carnets de Bérose, n° 11, 2019 (330-362). [Versão em português disponível em <https://www.berose.fr/article1806.html?lang=fr>].

PINHEIRO, Sophia. “A imagem como arma: a trajetória da cineasta indígena Patrícia Ferreira Pará Yxapy”. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Goiânia, 2017.

PLANTINGA, Carl. Moving Pictures and the Rhetoric of Nonfiction Film. In: BORDWELL, David e CARROLL, Noël. Post Theory Reconstructing Film Studies. Madison: The university of Wisconsin Press, 1996.

_____. Rhetoric and Representation in Nonfiction Film. New York: Cambridge University Press, 1997.

REED-DANAHAY, Deborah E. Auto/Ethnography: Rewriting the Self and the Social. New York: Berg, 1997. xiv + 277 pp.

RENOV, Michael. The Subject of Documentary. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2004.

REYNA, Carlos P. Antropologia do Cinema: as narrativas cinematográficas na pesquisa antropológica In Teoria e Cultura: Revista do PPGCSO, UFJF. v. 12 n 2, p. 37-52 Julho/Dezembro, Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2017.

RICOEUR, Paul. Entre tempo e narrativa: concordância/discordância. *Kriterion*, Belo Horizonte, v. 53, n. 125, p. 299-310, June 2012. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2012000100015&lng=en&nrm=iso>. access on 03 May 2022.

ROUCH, Jean. “Jean Rouch with Enrico Fulchignoni”. In: Feld, S. Cine-Ethnography - Jean Rouch. (Visible Evidence, 13). Minneapolis, University of Minneapolis Press, 2003 pp. 147-187.

RUIZ, Coraci B. Documentário-dispositivo e videocartas: aproximações. 2009. 117 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284016>>. Acesso em 19/05/2020.

RUSSELL, Catherine. Autoethnography: Journeys of the Self, In *Experimental ethnography: the work of film in the age of video*. Londres: Duke University Press, 1999.

SHAPIRO, Judith. From Tupã to the Land without Evil: the christianization of Tupi-guarani cosmology. *American Ethnologist*, v. 14, n. 1, p. 126-139, fev. 1987.

TEKO HAXY- SER IMPERFEITA. Verberenas. Edição 04. Disponível em: <https://www.verberenas.com/article/teko-haxy/>. Access on 6 June 2022.

TRUFFAUT, François. El cine según Hitchcock, Madrid, ed. Alianza, 1998.

VERSIANI, Daniela. B. Autoetnografias: conceitos alternativos em construção. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

WAGNER, Roy. A invenção da cultura. São Paulo, Cosac Naify, 2010.