

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
CURSO DE BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

MARIANA STOLF FRIGGI

DIÁLOGOS ENTRE MISE-EN-SCÈNE E AUTO MISE-EN-
SCÈNE NO DOCUMENTÁRIO “TEKO HAXY - SER
IMPERFEITA”

JUIZ DE FORA

2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
CURSO DE BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

**DIÁLOGOS ENTRE MISE-EN-SCÈNE E AUTO MISE-EN-
SCÈNE NO DOCUMENTÁRIO “TEKO HAXY - SER
IMPERFEITA”**

MARIANA STOLF FRIGGI

Trabalho de Conclusão de Curso em
Bacharelado em Cinema e Audiovisual
sob orientação do Professor Carlos
Francisco Perez Reyna

JUIZ DE FORA

2020

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Stolf Friggi, Mariana.

Diálogos entre mise en scène e auto-mise en scène no documentário Teko Haxy Ser Imperfeita / Mariana Stolf Friggi. -- 2020.

45 f. : il.

Orientador: Carlos Francisco Perez Reyna
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, 2020.

1. TCC. 2. Análise Fílmica. 3. Documentário. I. Perez Reyna, Carlos Francisco, orient. II. Título.



ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DO BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

Aos 27 dias do mês de outubro do ano de 2020, às 10 horas, por webconferência, conforme Resolução nº 24/2020-CONSU, ocorreu a Defesa de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), requisito da disciplina ART314 - TCC, apresentada pelo(a) aluno (a) Mariana Stolf Friggi, matrícula 201466352B, tendo como título **“DIÁLOGOS ENTRE MISE-EN-SCÈNE E AUTO-MISE-EN SCÈNE NO DOCUMENTÁRIO “TEKO HAXY - SER IMPERFEITA”**.

Constituíram a Banca Examinadora os Professores (as):

Professor Carlos Francisco Perez Reyna, orientador, Doutor, UFJF.

Professora Marcella Beraldo de Oliveira, examinadora, Doutora, UFJF.

Professor Sérgio José Puccini Soares, examinador, Doutor, UFJF.

Após a apresentação e as observações dos membros da banca avaliadora, definiu-se que o trabalho foi considerado (X) APROVADO () REPROVADO.

Eu, Carlos F.P. Reyna, Professor – Orientador, lavrei a presente ata que segue assinada por mim e pelos demais membros da Banca Examinadora, comprometendo-me em informar a nota do aluno no SIGA UFJF o mais breve possível.

PROFESSOR(A) CARLOS FRANCISCO PEREZ REYNA – ORIENTADOR(A)

PROFESSOR(A) MARCELLA BERALDO DE OLIVEIRA – EXAMINADOR(A)

PROFESSOR(A) SÉRGIO JOSÉ PUCCINI SOARES – EXAMINADOR(A)

Para nós, seres imperfeitos.

AGRADECIMENTOS

Me sinto imensamente privilegiada por estar encerrando um ciclo tão importante como esse, em uma universidade pública, uma instituição constantemente ameaçada por formarem indivíduos capacitados e críticos, a qual defenderei eternamente como direito a todos. E assim, agradeço:

À Universidade Federal de Juiz de Fora e ao Instituto de Artes e Design, por possibilitarem meu crescimento acadêmico e pessoal, à partir de todas as vivências extremamente ricas e importantes para a formação de um indivíduo.

Ao meu orientador Carlos Reyna, por compartilhar todo seu conhecimento, por todo incentivo no desenvolvimento do meu trabalho, e por toda atenção e paciência de me ensinar e mostrar caminhos possíveis, acreditando na minha capacidade de seguir todos eles.

À professora Rosane Preciosa, por ter me dado a oportunidade de ser bolsista do Programa de Iniciação Científica, e por ensinar a poesia de ser e enfrentar o que somos.

A todos os meus professores que tive desde o Bacharelado Interdisciplinar, pois cada um me ensinou algo valioso que me trouxe até aqui. E a todos os funcionários da Universidade Federal de Juiz de Fora, por possibilitar e manter uma infra-estrutura para todos os estudantes.

À minha mãe Carla, por ser mãe, meu amor maior, por me ensinar a querer conquistar o meu lugar, a chorar e não desistir. Por me proporcionar a melhor educação, e não deixar de acreditar em mim.

À minha vó Nilza, por ser duplamente mãe, por ser meu exemplo de força, por me ensinar as delicadezas da vida. Por ser o meu grande amor.

Ao meu padrasto José, por dar suporte e carinho.

À Carolina, pela amizade leve e sincera, pela companhia desde o início desse percurso, pelos empurrões de apoio, e pela estadia no Rio de Janeiro para ir ao encontro de Sophia.

À Sophia, a quem estive de portas abertas para um encontro de ocupar a terra e a tela, e para uma nova amizade.

Aos meus amados Marize, Maria Gabriela e João, por terem sido meu lar em Juiz de Fora.

A todos os meus amigos queridos que fizeram dessa caminhada, cheia de enfrentamentos, mais leve e divertida. Por me ensinarem que sem amizade não somos nada.

Ao meu companheiro, Victor, pela companhia, pelo amor, pela admiração e incentivo nesse final de ciclo tão importante para mim.

RESUMO

Este artigo tem como objetivo discutir os aspectos estilísticos e subjetivos do conceito de documentário dispositivo em primeira pessoa, construído pelo encontro entre Patrícia Ferreiro Pará Yxapy e Sophia Ferreira Pinheiro, cujo resultado é o documentário experimental *Teko Haxy-Ser Imperfeita* (2016). O filme é particularmente instigante para saber como as vozes documentais são 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 mesma. Para elaborar essa análise fílmica, utilizamos os princípios metodológicos de *mise-en-scène* e *auto-mise-en-scène*.

Palavras-chave: análise fílmica, *mise-en-scène*, documentário experimental

ABSTRACT

This article aims to discuss the stylistic and subjective aspects of the concept of device documentary in first person, built by the meeting between Patrícia Ferreiro Pará Yxapy and Sophia Ferreira Pinheiro, the result of which is the experimental documentary *Teko Haxy-Ser Imperfeita* (2016). The film is particularly thought-provoking to know, how the voices are constructed, what these voices speak about and, certainly, what are the aesthetic and subjective issues arising from this documentary that derives from the act of filming the other and themselves. To elaborate this film analysis, we used the methodological principles of *mise-en-scène* and *auto-mise-en-scène*.

Keywords: film analysis, device documentary, experimental documentary

SUMÁRIO

RESUMO	5
LISTA DE FIGURAS	7
INTRODUÇÃO AO BREVE PERCURSO	8
INTRODUÇÃO	10
1. PRIMEIRAS IMPRESSÕES	12
1.1 O DOCUMENTÁRIO EM PRIMEIRA PESSOA	12
1.2 DESDOBRAMENTOS DO "EU" NA NARRATIVA DO DOCUMENTÁRIO	14
1.3 DOCUMENTÁRIO AUTOETNOGRÁFICO E SUAS FRONTEIRAS EXPERIMENTAIS	15
2. ANÁLISE FÍLMICA TEKO HAXY- SER IMPERFEITA (2018, 39')	17
2.1. SOBRE O FILME	17
2.2 DIÁLOGOS ENTRE MISE-EN-SCÉNE E AUTO-MISE-EN-SCENE	18
3. CONSIDERAÇÕES FINAIS	34
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	39
FILMOGRAFIA	41

LISTA DE FIGURAS

Frame 01	21
Frame 02	22
Frame 03	23
Frame 04	24
Frame 05	25
Frame 06	26
Frame 07	28
Frame 08	30
Frame 09	30
Frame 10	32

INTRODUÇÃO AO BREVE PERCURSO

Antes mesmo de introduzir o tema do presente trabalho, gostaria de mencionar o percurso até este. Tendo conhecimento de que o cinema é uma linguagem, assim como Bazin¹ nos certifica, sabemos que a imagem em movimento por si só não carrega tanto significado quanto se for acessada através de subjetividades e de identificação de ideias, tanto do produtor da imagem, quanto do espectador. Portanto, acho importante além de ter conhecimentos técnicos e teóricos dos conceitos cinematográficos, procurar entender ao menos um pouco a sociedade que construiu essa cultura visual.

É nessa curiosidade que durante o meu percurso no IAD, desde a formação interdisciplinar que tive o privilégio de ter acesso, me encontrei em disciplinas que me introduziram aos estudos sobre a cultura para somar com os meus conhecimentos audiovisuais do curso a ser concluído. Sobretudo a disciplina de Antropologia Visual, ministrada pelo meu próprio orientador, Carlos Reyna, no Programa de Pós Graduação PPGCSO da UFJF. Foi através desse percurso também, que encontrei meu estudo de análise para este trabalho; um filme que espelha a minha relação com o próximo e com o dispositivo de filmagem, através de uma linguagem visual em experimentação.

Ainda como mulher a ser inserida nesse meio que ainda nos é tão patriarcal e conservador, me joga a procurar por realizadoras e personagens que estão, assim como eu, na busca de um espaço de igualdade, e de possibilidades construídas pela própria voz. Nessa procura inicial, me identifiquei com filmes que possuem caráter autobiográficos, ou ainda, que se originaram em disciplinas da antropologia, no que se diz respeito a filmes autoetnográficos. É nessa possibilidade de poder se entender através de construção de imagens cinematográficas que trago aqui uma breve passagem de conceitos estudados dentro da antropologia da imagem a fim de enriquecer a análise do filme, porém, sem pretensão alguma de aprofundá-los neste trabalho.

Finalmente, é importante trazer a trajetória até a descoberta do documentário que realizarei a análise fílmica, Teko Haxy- Ser Imperfeita, para que se torne coerente essa mescla de disciplinas, e também o caráter pessoal deste trabalho. Foi

¹ Capítulo de Bazin, André. A Experiência do Cinema. Org. Ismail Xavier. Rio de Janeiro: edições Graal: Embrafilme, 1983. V. n° 5.

através de uma leitura de tese de uma das realizadoras do filme, a Sophia, que me identifiquei com a forma que foi apresentado a imagem como uma arma. Tive a oportunidade de trocar e-mails com Sophia e , nessa troca ela me disponibilizou seu próprio filme, junto a Patrícia Ferreira, uma das cineastas indígenas mais influentes nos dias de hoje. O filme me chamou atenção justamente por conter trocas do lugar entre o sujeito que documenta e o sujeito documentado, podendo assim provocar o espectador a fazer esse exercício de troca constante refletido na vida real, que transita do individual para o social, e vice-versa. A partir daí, realizei algumas entrevistas pessoais com Sophia, que me trouxeram também informações para a análise que aqui farei

É com o questionamento de onde podemos levar o cinema e em quais territórios este perpassa, que trago Teko Haxy para uma análise fílmica, utilizando os conceitos de *mise-en-scène* e *auto-mise-en-scène* caras à antropologia fílmica, fundamentalmente a Claudine de France e sua obra “Cinema e Antropologia”.

INTRODUÇÃO

Ao introduzir essa mescla de disciplinas neste trabalho, vale mencionar que o desenvolvimento da antropologia se beneficiou muito do cinema, principalmente documental, a fim de aperfeiçoar as pesquisas dos antropólogos com seus objetos de estudo. Ambos se desenvolveram no final do século XIX nas viagens aos horizontes mais distantes, em um tempo que a América e Europa buscavam mercados propícios às exigências de seu expansionismo econômico e colonialista. Desde então, o diálogo entre produtores de imagens e antropólogos (fotógrafos e cineastas) é estimulado pela inserção de novas tecnologias de dispositivo, pelo surgimento de novas tendências, e pelas problematizações e debates de novas categorias e experimentações. Hoje, no diálogo entre o documentário e a antropologia, veremos um território fértil a novas narrativas, novas concepções, e novas propostas estéticas, que coloca, a ambos territórios, uma alternativa de ampliação de fronteiras.

Uma dessas preocupações passa necessariamente sobre a experiência do conhecimento do que na antropologia chamam de Outro (alteridade)², o qual nada mais é do que o sujeito passível de ser pesquisado. 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 mais distantes, cujo encontro vai levar a uma modificação do olhar que se tinha sobre si mesmo. (2003). Segundo o autor:

“a elaboração da experiência da alteridade leva-nos a ver aquilo que nem teríamos conseguido imaginar, dada a nossa dificuldade em fixar nossa atenção no que nos é habitual, familiar, cotidiano, e que consideramos "evidente". Aos poucos, notamos que o menor dos nossos comportamentos (gestos, mímicas, posturas, reações afetivas) não tem realmente nada de "natural". Começamos, então, a nos surpreender com aquilo que diz respeito a nós mesmos, a nos espiar. 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”. (2003 p. 13)

² Não há pretensão em aprofundar conceitos e categorias da antropologia; quando muito, será utilizado o conceito de alteridade

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 maneira podemos construir e/ou representar esse sujeito, cuja imagem sem reflexo cria a ilusão de uma sociedade sem espelho? Ou melhor ainda, de que maneira podemos criar narrativas em que esse sujeito 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 (2016), 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. 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, do ponto de vista cinematográfico, e 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 mesma?

1. PRIMEIRAS IMPRESSÕES

1.1 O DOCUMENTÁRIO EM PRIMEIRA PESSOA

Dentre os diversos conceitos desenvolvidos para qualificar, ou mesmo distinguir os documentários de outros tipos de produções fílmicas e/ou videográficas está o conceito de voz. Carl Plantinga (1996) e Bill Nichols (1988) são dois autores que adotam esse conceito, pois é através da voz que os documentários representam aspectos deste mundo a partir de um ponto de vista ou perspectiva. Para meu propósito utilizarei as aproximações conceituais sobre a voz que Bill Nichols nos ensina. Segundo o autor, a voz está intimamente ligada à forma como o cineasta expressa uma perspectiva, como ele transmite, e representa sua visão sobre questões, problemas e características do mundo histórico. Nichols:

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?

No sentido de organizar as diferentes abordagens³ acima mencionadas, Bill Nichols identifica seis tipos de documentários: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático. Esses modos de representação documental

³ Para mergulhar esses diferentes modos de representação que funcionam como uma espécie de subgêneros convido ao leitor a leitura da obra do autor, Introdução ao documentário. Campinas: Papyrus Editora, 2007.

estão ligados a um determinado período histórico da evolução do documentário, isso não quer dizer que devam ser levados de maneira literal, qual uma receita, visto que eles não são incólumes ou puros. Pelo contrário, cada tipologia pode mesclar características de outras. Não existe uma rigorosa diferenciação entre elas, embora além de exercer uma grande influência contemporaneamente, nos oferece substrato para um melhor entendimento da análise fílmica. Assim sendo, voltamos nossos interesses ao modo performático de expressar a compreensão do mundo por meio de dimensões subjetivas e afetivas, tal qual como acontece com o filme *Teko Haxy*.

Dentro de suas características, 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 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 um modelo de documentário do qual abre espaço para que as vozes marginais, que possuem subjetividades sub-representadas na sociedade atual, possam se expressar completamente, sejam essas de minorias étnicas, raciais, de classe, de gênero, ou de que não se encontram nos modos de representações vigentes. Esteticamente, adota-se 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 passam pelo 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 torna-se excessivamente iluminado por tons evocativos e colorações expressivas que nos lembram constantemente de que o mundo é mais do que a soma das evidências e técnicas que temos dele.

O documentário performático tem uma genealogia que vem dos anos 1970, quando se começa a falar de “cinema subjetivo”, ou “cinema do eu”, “*mise-en-je*”, “cinema em primeira pessoa”, “autobiografia” (Bellour 1997). A câmera, 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.

A respeito da experiência do “eu” no documentário brasileiro, há dois exemplos contemporâneos, entre outros, que exemplificam essa modalidade performática: *Passaporte Húngaro*, de Sandra Kogut (2002) e *33*, de Kiko Goifman (2003). Em ambos filmes, a experiência do encontro ou a alteridade clássica do encontro é quebrada para dar passo ao específico, concreto e íntimo da experiência pessoal, logo subjetivo, dos cineastas. Há um transtorno visível da experiência dos realizadores – de seus corpos, de suas disposições psicológicas e de suas atitudes. Isto é, diferente da velha narrativa de objetividade/verdade, em ambos filmes, são minimizados em favor de representações do “eu”, de trabalhos subjetivos, geralmente pessoais e autobiográficos. Os realizadores estabelecem um projeto, sabem seu ponto de partida, têm seus objetivos mais ou menos definidos, o percurso é construído e não sabem dos resultados.

1.2 DESDOBRAMENTOS DO “EU” NA NARRATIVA DO DOCUMENTÁRIO

Contemporaneamente, existe uma série de desdobramentos estéticos, discursos sociais e novas tecnologias que habilitam e explicam modulações e variações interessantes e decisivas quando pensamos na crescente produção documentária da subjetivação. A grosso modo é possível mencionar três desses desdobramentos: a) o “eu” realizador fala sobre si mesmo e, b) o “eu” realizador fala com o Outro e c) o “eu” realizador fala sobre o Outro⁴.

A *primeira*, narrativas sobre si, onde filmes documentários podem construir uma subjetividade plural e dialógica. Como mencionado nos filmes anteriormente, *Passaporte Húngaro* (2002) e *33* (2003), têm como fio condutor, um discurso auto-referente onde as trajetórias de uma vida e a própria existência do sujeito histórico ganham valor em múltiplas manifestações: diários íntimos, confissões, memórias, todas incluídas na narrativa autobiográfica. Nessa narrativa, o espaço autobiográfico é constituído por discursos complexos e paradoxais, não apenas dicotômicos, que têm como potencialidade a mobilização sensível e intelectual de seus receptores interpelados por um sujeito que expõe seus próprios limites, seu

⁴ Nesta modulação se inscrevem obras como *Crônica de um verão* (1960) de Jean Rouch e Edgard Morin e; *Le joli mai* (1963) de Chris Marker. Em ambos filmes, a cenificação dos cineastas funciona como agente catalizador da ação.

espelho, mas a impossibilidade de alcançar uma definição absoluta e verdadeira de si mesmo e do mundo.

A *segunda*, encontramos narrativas da experiência e de alteridade. Nestes documentários há um constante *feedback* entre a experiência do cineasta com o sujeito filmado. Como resultado disso, observa-se o caráter relacional desse encontro, em que a experiência e a percepção do sujeito, profundamente comovido, tem sua narrativa ressignificada e que, por sua vez, é atravessada por um olhar fortemente subjetivado. No plano internacional há dois filmes que ilustram esta modalidade: *Les glaneurs et la glaneuse... deux ans après* (Os catadores e eu) (Agnès Varda, 2002) e *Sherman's March* (Ross McElwee, 1987). Por último, a *terceira*, onde a primeira pessoa é só uma presença desapegada e levemente vinculada à história que narra. Essa presença do cineasta funciona como um agente catalizador dos processos fílmicos, também chamado “a mosca na sopa”. É uma inflexão no cinema documentário pela inserção de novos dispositivos tecnológicos mais leves, que, além do cineasta interagir com o sujeito a ser filmado, permite deslocamentos subjetivos com o mesmo. Nesta modalidade se inscrevem obras como *Crónica de um verão* (1960) de Jean Rouch e Edgard Morin e; *Le joli mai* (1963) de Chris Marker.

Acredita-se aqui que, como nas modalidades do documentário, o subgênero em primeira pessoa também permite mesclas entre elas. Uma delas trata da modalidade de documentário que deriva do ato de filmar o outro e a si mesmo, possibilitando uma conversa ativa entre os sujeitos ao mesmo tempo que se filmam, como um jogo de espelhos. Um exemplo disso é o filme documentário a ser analisado neste trabalho, Teko Haxy.

1.3 DOCUMENTÁRIO AUTOETNOGRÁFICO E SUAS FRONTEIRAS EXPERIMENTAIS

Na aproximação das experiências e reflexões entre o documentário e a antropologia, e sua implícita alteração do papel do cineasta perante as novas formas de construção de narrativas sobre a representação do sujeito fílmico, fundamenta-se aquilo que o documentário denomina de filmes de não-ficção em *primeira pessoa* (performático). 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). Já na antropologia, ao associar estudos (método⁵) com foco nas noções de sujeito social ou de subjetividade, mediante questões sobre a subjetividade e, onde, o chamado Outro, assume o papel de etnógrafo, enquanto produtor de conhecimento, é denominado de auto-etnografia⁶

Como definir esse conceito dentro do cinema experimental e do filme etnográfico, ambos considerados práticas autônomas e separadas às margens do cinema convencional? Um ensaio que oferece um olhar pertinente aos nossos propósitos é o ensaio *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)

⁵ 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, referindo-se 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-antropologia, 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.

⁶ 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.

2. ANÁLISE FÍLMICA TEKÓ HAXY- SER IMPERFEITA (2018, 39')

2.1. SOBRE O FILME

Na introdução foi mencionado Tekó 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 mesma. Pelas entrevistas pessoais com Sophia, uma das realizadoras, sabe-se que os registros fílmicos foram realizados sem um roteiro prévio, porém construídos a partir de temas sobre o feminino, trazidos originalmente por ela, e complementados por Patrícia. As imagens foram captadas de um cotidiano programado, e além de planos subjetivos, utilizam muitos planos com imagens desfocadas e invertidos (*selfies*), gerados de um dispositivo celular e de uma câmara Canon T5i. É um filme que coloca ativamente os conceitos de documentário experimental em primeira pessoa e autoetnografia discutidos previamente neste trabalho.

O filme é particularmente instigante para saber como as vozes documentais 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 mesma e, criar, experimentalmente, suas próprias narrativas e seus próprios espelhos. Para essa análise fílmica, qual procedimento utilizar? Uma abordagem fecunda é utilizar o filme como objeto⁷, “o filme como campo de pesquisa, onde o analista e o cineasta, diante da imagem fílmica (base empírica), dedica-se à decifração” (Reyna, 2017 p. 39). Entende-se por decifração à observação e análise fílmica. 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

⁷ 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).

como aparece colocado em cena pelo filme” (FRANCE, 2000, p. 18). A abertura de uma nova relação de troca de informações, graças à presença do filme dá origem a uma nova proposta - a pesquisa exploratória - na antropologia do cinema⁸: “O filme abre a pesquisa.” (Id., 1989, p.309). 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 estudo, a proposta é fazer interpretações sobre o mesmo. Isto é, sob a “leitura” da tela e/ou no visionamento das imagens, construir perspectivas, sempre provisórias e sempre passíveis de serem questionadas e/ou reconstruídas.

2.2 DIÁLOGOS ENTRE *MISE-EN-SCÈNE* E *AUTO-MISE-EN-SCÈNE*

Se são inquietações deste trabalho 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? Anteriormente ao relacionar 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.

Sendo assim, para efeitos dessa análise fílmica me apoiarei 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 por de France como apresentação fílmica, “O conjunto de leis em virtude das quais se define o que a imagem animada deixa necessariamente ver a qualquer espectador” (1998 p. 20). Certamente, isso responde aos procedimentos cinematográficos que foram utilizados pelas cineastas para colocar em cena os cenários ou os feitos e gestos das pessoas filmadas. A segunda noção é apoiada pelos traços de cinematografia documental denominada *auto mise-en-scène*:

“que designa as diversas maneiras por meio das quais o processo

⁸ 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>

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". (DE FRANCE, p. 405-406.)

Em Teko Haxy, Sophia e Patrícia vão além do documentário em primeira pessoa, 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 o dispositivo e de quem está sendo filmada. Esse é o artifício ou protocolo das situações filmadas, ou dispositivo⁹. Quer dizer, nesse sistema de comunicação, cada uma tem uma distinção de funções de apresentação fílmica: Sophia com a câmara coloca Patrícia em *mise-en-scène* e que, por sua vez, apresenta Sophia, e sua *auto-mise-en-scène*. É um diálogo contínuo entre *mise-en-scènes*. Essa lógica de apresentação fílmica 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

⁹ 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 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.

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” (CAIUBY, 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, tentarei colocar em evidência a relação de correspondência entre Sophia e Patrícia (*mise-en-scène* e *auto-mise-en-scène*), nesse jogo performático e autoetnográfico de simetria fílmica, para encontrar em suas vozes, a fonte de narratividade própria da qual necessária 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 são aqui consideradas 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; e o deslocamento dela em uma barco com motor, também em câmara subjetiva, no entanto, fazendo um leve movimento de câmara para se mostrar(auto-imagem), como num diário fílmico e; finalmente, Patricia, Sophia, Ariel e Géssica de carro na estrada caminho à casa de Patrícia. A imagem desta última sequência é particularmente interessante, porque Ariel (marido 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), brincam com a possibilidade de trabalharem com os filtros de cor do próprio dispositivo celular e poderem assumi-los no documentário. É nessa sequência também que nos são apresentados os atores sociais do documentário. (Frame 01)



Frame 01

A *segunda* parte possui um outro tempo e espaço: em junho de 2016 as atividades se desenrolam na aldeia ko'enju. Logo de manhã, um dia de frio, vemos a Sophia colocando em cena o rosto de Patrícia que, após ter acordado, se dirigirem, ambas, à escola onde Patrícia dá aulas. Os registros fílmicos 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 da 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 02), a troca do dispositivo técnico (celular) com Sophia. Esse frame funciona como uma alegoria daquilo que virá doravante acontecer no documentário, ora Patrícia é a realizadora, ora a Sophia.



Frame 02

Percebemos nesse plano sequência de 01':15", a adoção de dois comportamentos de Patrícia e Sophia: a) a primeira, de *significação social*; vemos os deslocamentos que Patrícia realiza diariamente para desempenhar sua prática docente em sua comunidade. 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, com olhar subjetivo de Patrícia passa ela mesma a ser *mise-en-scène* na sequência final. Quer dizer, um duplo papel: de filmar a ser filmado, de cineasta a personagem.

A *terceira* parte, nos mostra o desenrolar das angústias e técnicas de matar uma galinha, em três sequências: se inicia com a lavagem da panela por parte de Sophia (Patrícia filmando); continua com a colocação da panela com água na fogueira, e finaliza com Patrícia matando a galinha. Estas duas últimas sequências põem em prática o conceito de dispositivo, ou seja, o ato de filmar uma a outra. Aqui são necessárias algumas interpretações e reflexões: de ordem cultural, é a Patrícia que instrui a transmissão de saberes dessa atividade material. É ela quem comanda os registros fílmicos para colocar em cena a Sophia, ela quem fala e orienta como lavar a panela, como acender o fogo e como matar a galinha. 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 acende o fogo, ela diz se dirigindo para Sophia: "então, filma agora para fazer video carta" (Frame 03).



Frame 03

Duas elucidações pode-se extrair dessa frase: Patrícia pensa que a câmara está desligada e convoca Sophia a filmar o que ela chama de video-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 outrem, a filmagem torna-se uma atividade não apenas dos olhos, mas dos ouvidos, e 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 video-carta¹⁰.

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 o início das atividades

¹⁰ 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).

desse dia. A imagem enquadrada¹¹, tremida e em movimento, revela a 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 total¹² (frame 04), 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 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 04

O relato continua, Sophia mostra em close o rosto grandioso de Patrícia (frame 05). O plano tem o mesmo nível do olhar em ambas, o que possibilita a compreensão de suas demandas. Entre essas já mencionadas, também narra a dificuldade que os indígenas enfrentam para atravessar a fronteira, onde o ponto de

¹¹ 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 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.

¹² 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.

vista dos indígenas não se encaixam nas demandas 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)



Frame 05

Nessa parte da sequência, Patrícia 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 (1995) distingue sobre o que está contido na imagem como "campo" e o que está fora do enquadramento como "fora de campo".

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-scene* 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 se mostra fundamental uma análise e interpretação antropológica. Diz respeito ao desenrolar da atividade corporal de tomar banho como prática de

purificação. Quem comanda os registros fílmicos 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, Gessica, 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 nú, 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” (frame 06). 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 da filha dela, acrescenta “Leva a minha mania de chorar por qualquer coisa”. Nesta última atividade, a mãe solicita à filha repetir as preces que ela fala para a entidade do rio.



Frame 06

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 (Tupã¹³) 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.

Sobre a relação de Patrícia com a entidade do rio, Carlos Reyna (2020) nos atenta para 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 mostra visualmente o frame 10.¹⁴

A sexta parte é um dos momentos específicos, intensos e marcantes deste documentário experimental; trata da apresentação fílmica do diálogo entre 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. Quem dirige a cena é Patrícia, com câmara subjetiva coloca a Sophia em *close up*, são imagens às vezes focadas às vezes desfocadas, com os seguintes dizeres:

“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 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,

¹³ Em pesquisas realizadas a respeito da significação de Tupã na cosmologia Mbyá Guarani, vemos que ele é uma entidade que mora no céu e envia trovões, relâmpagos e chuva. Para nossa interpretação nos valem o 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.

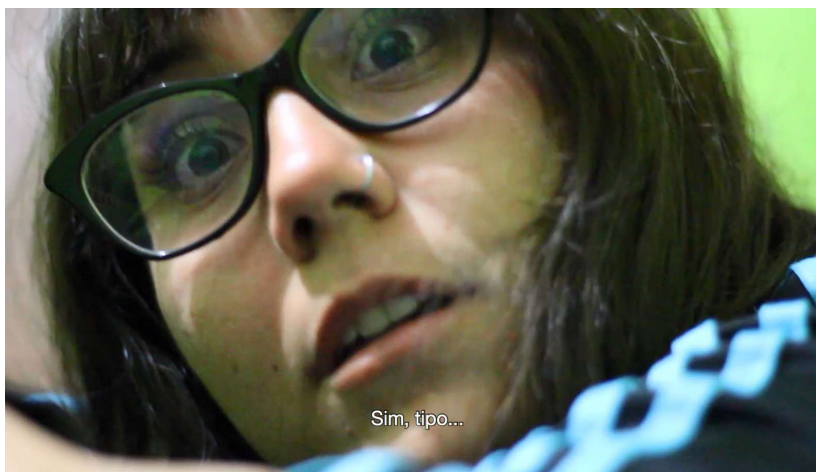
¹⁴ "a agência das mulheres realizadoras propõe questões ao cinema por meio dos seus corpos, territórios, saberes, modo de fazer, dizer e ver. Isso provoca tentativas de reaprender e restabelecer uma ligação com o território e com o conhecimento tradicional das mulheres por meio do cinema, algo que se torna imprescindível nos dias de hoje para a sobrevivência das mulheres indígenas, de seus povos e territórios". (ALVARENGA, Clarisse. *Mulheres de Cinema*, org. Karla Holanda. 2019, p.176)

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 falou 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 voltou 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 poquinho 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” (Frame 07)



Frame 07

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” (Versiani 2005, p.87). Patrícia e Sophia mergulhando nas características intersubjetivas da experiência e da memória, colocam o diário íntimo fílmico¹⁵, como lugar comum de fala.

Em termos dos registros fílmicos experimentais, mesmo que a 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. 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 ocultado, de Patrícia. Esta forma narrativa é uma característica da subjetividade definida como ocularização interna primária¹⁶. 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...”

¹⁵ O diário fílmico, na premissa de uma biografia pode ser entendido como um "cinema pessoal" e “moldado como uma forma de etnografia experimental” (RUSSEL, 2010, p. 239).)

¹⁶ André Gaudreault e François Jost. A narrativa cinematográfica. Brasília: Editora da UnB, 2009. P. 170

A voz en *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...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 08 e 09) 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 08



Frame 09

Nesse diálogo, atenta-se 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.

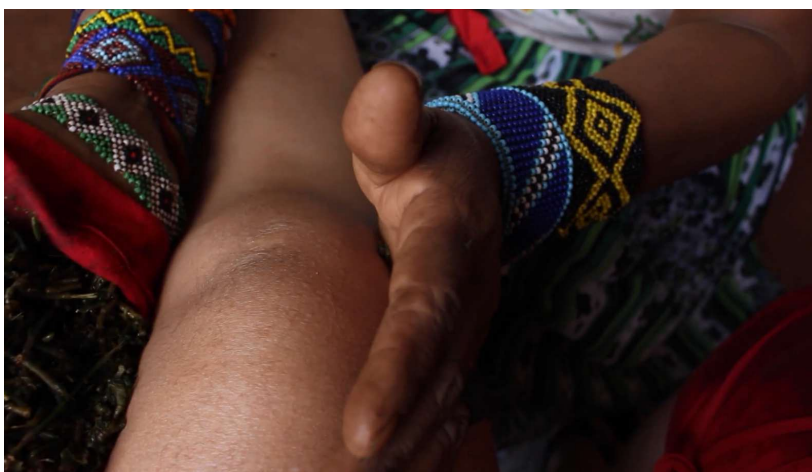
Da estrutura de montagem¹⁷, realizada por Tatiana de Almeida, surge outra possibilidade de construção não narrativa no campo do documentário experimental. A saber, no minuto 33’35”, escutamos a voz de Patrícia dizer: “mas acho que o que realmente vale a pena definir como beleza”. É a voz de uma frase que une dois planos. Começa com o olhar embaçado subjetivo de Patrícia (campo) (Frame 08) e termina com o olhar nítido subjetivo de Sophia (contracampo) (Frame 09). A sutura desses dois planos é dada pela voz de Patrícia, que dá continuidade à voz e descontinuidade à imagem. Se o campo/contra-campo é um dispositivo importante de construção do espaço fílmico narrativo, seria uma boa oportunidade de se questionar 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). Pelas interpretações antropológicas, lembremos novamente a obra *Jogos de Espelhos* (1993) de Sylvia Caiuby, que possui 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 que também pode-se

¹⁷ 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.

perfeitamente substituir o espelho pelo cinema e analisar as imagens nele produzidas. Ver-se-á a histórias das mulheres apagadas na constante tentativa de se afirmarem como sujeitos e agentes ativos.

A *última* cena selecionada para essa análise, trata dos registros filmicos dos desdobramentos do desenrolar da aplicação de um saber tradicional *Mbyá*, em um processo terapêutico do uso de ervas como tratamento para doenças e dores no joelho. A *mise-en-scène* destes registros fílmicos foi feita pela própria Sophia e, o motivo ela o menciona nos diálogos intersubjetivos que tem com a Patrícia no minuto 34'12". 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 10).



Frame 10

As cenas desta sequência, são imagens subjetivas de Sophia e revela as manipulações que Elsa, mãe de Patricia, realiza na aplicação da erva *pengué-poã*¹⁸(remédio para fraturas) no joelho da própria antropóloga/cineasta. Isto é, a *mise-en-scène* dos gestos e posturas da técnica material¹⁹ de Elsa, além de serem desdobramentos manipulações no próprio corpo de Sophia, também são imagens apresentadas para o espectador do ponto de vista da própria cineasta. Isto

¹⁸ Cadogan, León. En torno a la Aculturación de los Mbyá-Guaraní del Guairá, in *América Indígena*, No 2, vol XX, México, 1960. Pp. 133-148

¹⁹ 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.

é, o ângulo, o enquadramento e a duração temporal dessas operações oferece outra opção às práticas que o cineasta tem, toda vez que precise colocar inteligíveis manifestações sensíveis da atividade humana.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho é uma análise fílmica que toma como base empírica o filme Teko Haxy e, em seu discurso experimental procurou-se desvendar as seguintes perguntas: 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, na relação de correspondência e no jogo de espelhos entre Sophia e Patrícia (*mise-en-scène* e *auto-mise-en-scène*, vice-versa), está a tentativa de encontrar em suas vozes a fonte de narratividade própria necessária para tornar compreensível o que elas falam.

Buscando responder a essas perguntas percebe-se que, na sua construção fílmica, existem hibridismos estilísticos naquilo que é chamado 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 fílmico não se opõe ao narrativo”. Por exemplo, na análise da 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 fílmico 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 filmada, 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 profilmia²⁰ 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

²⁰ 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 câmara. Ficção inerente a qualquer filme documentário que adquire formas mais ou menos agudas e identificáveis” (1998, p. 412).

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. Explicamos, 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 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, aparecem atividades esfumadas ou, colocadas, em segundo plano ou terceiro plano.

Ainda duas questões sobre a montagem em Teko Haxy. A primeira, sobre a montagem final, não existe um fio condutor do desenrolar das atividades das cineastas, e não existe uma linearidade temporal que permita um início, meio e fim dos atos e comportamentos na execução dos protocolos do dispositivo. 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 insurreccionando à narrativa documentária.

Finalmente, do que falam as cineastas? Perante aos protocolos do dispositivo, o jogo relacional de provocações entre Patrícia e Sophia, e a inscrição de subjetividade das cineastas, se impõem sobre qualquer outras mostrações dos processos e mecanismos dos quais se constrói Teko Haxy.

As falas de Patrícia às vezes em *voz off*, às vezes em autorretrato, às vezes pela *mise-en-scène* de Sophia poderiam ser organizadas 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 sentir-se “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 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; às angústias em relação ao “eu” de Patrícia e, em relação às lembranças sobre os 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. Além de existir uma admiração de Sophia pelo trabalho de Patrícia, sempre estão presentes em suas memórias, o resultado da pressão da memória coletiva de ser mulher na cultura ocidental.

Do meu ponto de visto, considero Teko Haxy um filme documentário ensaístico híbrido que se remete, de um lado, à coexistência de elementos de autoetnografia, de diário, e de autobiografia construída a duas personagens, portanto plural. Sophia e Patrícia afetam e são afetadas 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. É nesse sentido que André Bazin diz que: "O cinema desenrola-se num espaço imaginário que demanda participação e a identificação" (1983, p.140)

De outro lado, e híbrido também, porque quando falamos em 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, coloco aqui 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 "nós" plural baseado no coletivo, e que a existência é essencialmente coexistência. Nesse sentido, Jean-Luc Nancy (2000) coloca 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, e no caso dessa análise, com uma determinada comunidade, pois nas narrativas de Patrícia, o "eu" dela é, o tempo todo, o "nós" do povo Mbyá, já o de Sophia, dessa nossa sociedade ocidental patriarcal.

Finalmente, do ponto de vista político, é fundamental mencionar que Teko Haxy perpassa problemáticas da crítica feminista. É importante sublinhar como esta contribuiu para um debate a se explorar novas formas de representatividade no cinema quando entendido o sujeito como De Lauretis diz:

[...] constituído no gênero, sem dúvida, mas não apenas pela diferença sexual, e sim por meio de códigos linguísticos e representações culturais; um sujeito "engendrado" não só na experiência de relações de sexo, mas também nas de raça e classe; um sujeito, portanto, múltiplo em vez de único, e contraditório, em vez de simplesmente dividido (1994, p. 208).

A autora acima mencionada, completa o gênero nas palavras de Foucault como “conjunto de efeitos produzidos em corpos e relações sociais (...), por meio do desdobramento de uma complexa tecnologia política.” (p.123). Ainda, ao levar em consideração todas as tecnologias políticas e sociais, incluindo o cinema, enfatiza a contradição da relevância do gênero na prática e no discurso, na sua maioria dominada pelo gênero masculino.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Campinas, Papirus, 1995.
- BAZIN, André. *A Experiência do Cinema*. Org. Ismail Xavier. Rio de Janeiro: edições Graal: Embrafilme, 1983. V. n° 5.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas: Papirus, 1997.
- BORDWELL, David e CARROLL, Noël. *Post Theory Reconstructing Film Studies*. Madison: The university of Winsconsin Press, 1996.
- CAIUBY, Novaes S, HARTMANN, Thekla O. *Jogo de espelhos: imagens da representação de si através dos outros*. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder – A inocência perdida: o cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.
- FOUCAULT, 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
- FRANCE, Claudine de (Ed.). *Do filme antropológico à antropologia filmica*, 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.
- GAUDREAU, André e JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora da UnB, 2009.
- HOLANDA, Karla (Org). *Mulheres de Cinema*. Numa Editora, 2019.
- HUSCH, Luc de. "Intruduction 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.
- LAURETIS, Teresa de. *Alice Doesn't*. Feminism. Semiotics. Cinema. Bloomington: Indiana University Press, 1984

LINS, Consuelo. *O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo*. In Vários Autores. *Sobre Fazer Documentário*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

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

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

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

PLANTINGA, Carl. *Moving Pictures and the Rhetoric of Nonfiction Film.. Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. New York: Cambridge University Press, 1997.

PINHEIRO, Sophia. "A imagem como arma: a trajetória da cineasta indígena patricia ferreira para yxapy". Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Goiânia, 2017.

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.

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 29 May 2020.

RUIZ, Coraci B. *Documentario-dispositivo e video-cartas: 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.

RUSSEL, 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 18 de setembro 2020.

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

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

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

FILMOGRAFIA

33. Dir.Kiko Goifman, 2003, 1h 14min / Documentário

Crônica de um verão. Dir. Jean Rouch e Edgard Morin , 1960, Documentário em cores/90'.

Les glaneurs et la glaneuse... deux ans après. Dire. Agnès Varda, 2002. Documentário · 1h 3m

Le joli mai. Dir. Chris Marker, 1963. Documentário · 2h 45m

Nannok. Dir. Robert Flaherty, 1922. Documentário/Mudo · 1h 23m

Navajo Film Themselves. Dir. Sol Worth e John Adair. 1966. Série de sete curtas documentários.

Passaporte Húngaro. Dir. Sandra Kogut, 2002. Documentário · 1h 14m

Sherman's March. Dir. Ross McElwee, 1987. Documentário/Independente · 2h 37m